

**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM**  
**SERIALOWE SEDNO**



**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM**  
**SERIALOWE SEDNO**

pod redakcją  
Moniki Cichmińskiej  
Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej  
Piotra Przytuły

Olsztyn 2016

## **Seriale w kontekście kulturowym**

### **Serialowe sedno**

#### **Recenzje:**

Bernadetta Darska  
Arkadiusz Dudziak  
Lidia Gąsowska  
Elżbieta Rokosz-Piejko

#### **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>

#### **Wydawca:**

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

**ISBN 978-83-942720-1-2**

## SPIS TREŚCI

<b>ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA</b> , Serialowe ingrediencejce .....	vii
<b>ALINA NARUSZEWICZ-DUCHLIŃSKA</b> , Analiza językowa tytułów seriali .....	1
<b>JACEK SOBOTA</b> , Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych.....	15
<b>KATARZYNA KOKOT-GÓRA</b> , (Ze)wnętrze zła – przemiany sytuacyjne bohaterów serialu. Przypadek Waltera White'a .....	27
<b>NELLY STREHLAU</b> , Nieidealna Ally – nieświęta Alicia – niepokorna Annalise: „lubialność” a konstrukcja postaci bohaterek wybranych amerykańskich seriali prawniczych .....	43
<b>ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA</b> , „It seems I read you wrong” – <i>Upadek</i> Allana Cubitta, czyli o płytkim czytaniu postaci .....	57
<b>SZYMON ŻYLIŃSKI</b> , Aktor charakterystyczny we współczesnym serialu .....	71
<b>SONIA CAPUTA</b> , <i>Prawo ulicy</i> i amerykańskie marzenia potomków Polaków w Baltimore .....	87
<b>ELŻBIETA DURYS</b> , Konwencje w służbie polityki: <i>Prawo ulicy</i> .....	99
<b>ALEKSANDRA MUSIAŁ</b> , <i>Prawo ulicy</i> w perspektywie intersekcjonalnej.....	119
<b>ALEKSANDRA MOCHOCKA</b> , Gry między autorem a odbiorcą w historycznych serialach kryminalnych i ich ideologiczne implikacje .....	137
<b>PATRYCJA DZIUBCZYŃSKA</b> , Muzyka jako element świata przedstawionego w wybranych serialach telewizyjnych ( <i>Dowody zbrodni, Dr House, Pogoda na miłość, Glee</i> ).....	155
<b>KSENIA OLKUSZ</b> , Z Caravagiem wśród zombie, z van Goghem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans).....	167



**Anna Krawczyk-Łaskarzewska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Serialowe ingrediencje**

*Seriale w kontekście kulturowym* to czterotomowa monografia poświęcona fabularnym serialom telewizyjnym, która odwołuje się do z pozoru oczywistej, lecz dość elastycznej i skomplikowanej dychotomii. Punktem wyjścia są, naturalnie, historie opowiedane na ekranie, lecz to, co dzieje się poza nim, tworzy różnorakie jakościowo powiązania i konteksty, wywierając istotny wpływ na starania scenarzystów, producentów, scenografów, ekip filmowych, odtwórców ról, jak również osób odpowiedzialnych za marketing i dystrybucję, a co za tym idzie, finalny produkt twórczej współpracy i jego recepcję.

Minęła dekada od czasu, gdy Glen Creeber, doświadczony filmoznawca i autor prac o tak przełomowych produkcjach telewizyjnych, jak *The Singing Detective*, *Miasteczko Twin Peaks* czy *Główny podejrzany*, odnotował z nutą konsternacji, ale też i sporą dozą poznawczego optymizmu:

Coraz bardziej oczywiste staje się to, że jedna metodologia zapewne nie wystarczy, by oddać sprawiedliwość bogactwu i złożoności motywów, kwestii, debat, kontekstów i niepokoju, jakie wiążą się z omawianiem praktycznie każdego programu telewizyjnego<sup>1</sup> (Creeber 2006: 84).

Tę złożoność niewątpliwie mieli na względzie Ethan Thompson i Jason Mittell, redaktorzy *How to Watch Television*, zbioru tekstów opublikowanego przed trzema laty. Zaproponowali tam pięć ogólnych obszarów tematycznych, w ramach których można myśleć o współczesnej telewizji i, co szczególnie istotne z punktu widzenia naszej publikacji, analizować seriale o mainstreamowej sile rażenia, oparte na tradycyjnie pojmowa-

---

<sup>1</sup> Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej – przyp. red.

nych scenariuszach, z relatywnie okazałymi budżetami i jeszcze większymi ambicjami artystycznymi.

Przed wszystkim wspomniani wyżej badacze wyszczególnili estetykę i styl, a w dalszej kolejności kwestie reprezentacji, czyli ukazywane na małych (i nie takich znowu małych) ekranach społeczne tożsamości i swoistą politykę kulturową, jaką seriale „uprawiają” naśladując, a zarazem kształtując rzeczywistość. Następną kategorią zaproponowaną przez Thompsona i Mittella obejmuje problemy szeroko pojętej polityki, demokracji, spraw związanych z funkcjonowaniem narodu i opinii publicznej. Natomiast dwa pozostałe pola semantyczne, których użyteczność trudno byłoby podważyć, to telewizja w ujęciu branżowym, a więc koncentrująca się na zakulisowych aspektach jej powstawania, oraz praktyki, które można nazwać okołotelewizyjnymi, gdyż dotyczą specyficznego charakteru samego medium, a także ugruntowanych modeli i strategii jego odbioru. Niemniej jednak rzut oka na artykuły zgrupowane w poszczególnych częściach antologii każe sądzić, że granice każdej z proponowanych dziedzin są do pewnego stopnia arbitralne, nieostre, albo wręcz niemożliwe do wytyczenia, gdyż nie sposób rozpatrywać je w całkowitej izolacji, a założenia badawcze, metodologie i typy analiz nieuchronnie się ze sobą łączą i przenikają.

Te właśnie osobne, a jednak nie całkiem osobne, składniki utworu telewizyjnego postanowiliśmy uczynić tematem przewodnim niniejszego tomu. Pragniemy jednak podkreślić, że zgodnie z postulatem Elliotta Logana, konwencje, motywy, gry fabularne czy też kwestie ideologiczne, społeczne, psychologiczne i moralne, rozpatrywane są przez autorów w szerszej płaszczyźnie „samoświadomego modelowania serialowej formy” (Logan 2016: 2), jako nieodzowny element szczególnego, z zasady dialektycznego napięcia między „scaleniem i fragmentarycznością, między wyodrębnionymi jednostkami i większą całością, które są jednocześnie oddzielne i powiązane ze sobą” (Logan 2016: 2). Moc oddziaływania danego serialu to przecież w głównej mierze efekt kombinacji zastosowanych środków stylistycznych, decyzji obsadowych, scenariuszowego przesłania i szeregu działań o charakterze biznesowym.



Logicznie rzecz biorąc, analizę serialowych ingrediencji wypada zacząć od tytułów, jakimi opatruje się produkcje telewizyjne, przy czym zwraca się uwagę na ich udział w kreowaniu wizerunku seriali i zanurzenie w popkulturowej, nasyconej intertekstem rzeczywistości. W kolejnych pracach analizowane są, pod różnym kątem, wybrane postacie: od rozterek moralnych i etycznych, jakie może budzić ich postępowanie, poprzez etapy przemian serialowych protagonistów, ich typy i zasady konstruowania, aż po społeczno-polityczne okoliczności ich funkcjonowania w świecie fikcyjnym, którego związki z rzeczywistością mają charakter płynny, wzajemnie inspirujący albo, żeby użyć mniej taktownego sformułowania, obosieczny. W części zaproponowanych tu ujęć istotnym punktem odniesienia staje się określona konwencja literacka i filmowa oraz sposoby jej przełamywania i tym samym prowadzenia gry z żądnym niespodzianek odbiorcą. Całości dopełniają analizy implikacji, jakie niesie ze sobą obecność muzyki i dzieł sztuki w utworach telewizyjnych. Żywimy przeświadczenie, że wybrane przez nas artykuły pozwolą zrozumieć wagę owych części składowych dla procesu tworzenia, produkowania, konsumowania i badania oraz interpretowania seriali; krótko mówiąc: ich kluczową rolę w docieraniu do serialowego sedna.

### **Bibliografia:**

- Creeber Glen, 2006, *The Joy of Text? Television and Textual Analysis*, w: „Critical Studies in Television”, tom 1, zeszyt 1, s. 81-88.
- Logan Elliott, 2016, *Introduction*, w: „*Breaking Bad*” and *Dignity. Unity and Fragmentation in the Serial Television Drama*, Basingstoke, s. 1-26.
- Thompson Ethan, Mittell Jason, red., 2013, *Introduction*, w: *How to Watch Television*, New York, London. s. 1-12.



**Alina Naruszewicz-Duchlińska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Analiza językowa tytułów seriali**

### **Abstrakt:**

W artykule przedstawiono wyniki analizy tytułów seriali jako istotnych elementów wizerunku danego produktu (pop)kultury. Wyodrębniono i omówiono poszczególne typy nazw, ich cechy strukturalne i semantyczne. Poruszono także problem odniesień intermedialnych i intertekstualnych.

### **Słowa kluczowe:**

tytuły seriali, ideonimy, nazwy medialne, onomastyka

### **1. Wprowadzenie**

Celem pracy było określenie najczęstszych odniesień znaczeniowych badanego zbioru onimów oraz ustalenie i opis konstytutywnych cech językowych analizowanej kategorii nazw<sup>1</sup>. Przedmiotem zainteresowania były tytuły polsko- i anglojęzyczne. Rozważania przeprowadzono w perspektywie porównawczej. Źródłem materiału była publikacja Piotra K. Piotrowskiego „Kultowe seriale” (2011) oraz trzy strony internetowe: <http://www.filmweb.pl/rankings/serial/poland> [dostęp: 25.03.2015], <http://www.swiatseriali.pl/seriale-top-polskie> [dostęp: 25.03.-2015], <http://premium.iitv.info/> [dostęp: 26.03–10.04.2015]. Łącznie wyeksцерpowano 1902 nazwy: 174 proweniencji polskiej, 1088 anglojęzycznych i 640 tłumaczeń na język polski z języka angielskiego. W badaniu pominięto seriale animowane i paradokumenty. Utworzony korpus językowy nie wyczerpał oczywiście całości aktualnego zbioru (powstają wciąż nowe produkcje), ale uznano go za wystarczająco reprezentatywny, aby na je-

---

<sup>1</sup> W polskojęzycznej literaturze przedmiotu znajduje się tylko jedno opracowanie (Panasko, Decyk-Zięba 2013), mające charakter ogólnikowej zapowiedzi przyszłych badań, które do momentu przygotowania niniejszego artykułu jeszcze (według wiedzy autorki) nie zostały nigdzie opublikowane.

go podstawie określić wstępnie typy i właściwości tytułów seriali. Szczegółowe opracowanie przedmiotu przekracza ramy artykułu naukowego, więc niniejsza praca ma charakter zarysu zagadnienia, które zasługuje na odrębną, rozległą monografię.

**1.1.** Tytuły seriali wpisują się w triadę: język – media – kultura (por. Skowronek, Rutkowski 2004: 15), tym samym ich badanie wchodzi w zakres onomastyki, medioznawstwa oraz lingwistyki kulturowej (powiązanej z aksjologią i antropologią). Z tego względu w tekście wykorzystuje się elementy aparatu badawczego wspomnianych dyscyplin naukowych, z przewagą metodologii i terminologii onomastycznej<sup>2</sup>.

Niejednoznaczny jest status terminologiczny badanych jednostek. Adekwatne wobec nich są trzy określenia:

- a) ideonimy – tytuły dzieł sztuki, nazwy wytworów kultury duchowej, mające wyraźne znaczenie leksykalne,
- b) chrematonimy – nazwy jednostkowych lub seryjnych wytworów pracy ludzkiej (Okoniowa 2007: 74),
- c) nazwy medialne – tytuły seryjnych wytworów medialnych (Skowronek, Rutkowski 2004: 36).

Przy tym trzeba zaznaczyć, że pierwszy wymieniony termin nie odnosi się do wszystkich nazw. Wyraźnego znaczenia leksykalnego są pozbawione tytuły pochodzące od nazw własnych: antroponimów (imion, pseudonimów i nazwisk) i toponimów.

## **2. Funkcje tytułu**

Tytuł serialu jest bardzo ważny z artystycznego i marketingowego punktu widzenia. Stanowi pierwszy lub jeden z pierwszych perswazyjny przekaz, przeznaczony dla potencjalnego odbiorcy produktu. Implikowane przez nazwę wyobrażenie rzeczy poprzedza, a jednocześnie uwarunkowuje samą rzecz. Przy produkcji serialu stacje telewizyjne i platformy internetowe informują o jego nazwie, niekiedy zanim podejmą ostateczne decyzje dotyczące szczegółów fabuły i obsady.

---

<sup>2</sup> „Czy nie należałoby (...) określić dzisiejszej ekspansji onomastyki jako poszukiwania przez nią obszarów, którymi w dotychczasowych tradycjach miała zajmować się semiotyka, ale nie wykazała w tej mierze należytego zaangażowania? Jeśli tak jest rzeczywiście, onomastyka ma szansę nie tylko dalej się rozwijać, ale też stać się jedną z nauk dążących do wszechstronnego interpretowania naszej cywilizacyjnej współczesności” (Furdal 2007: 49-50).

Nazwa stanowi ważny element strategii i wizji twórców (lub działu PR), konstytutywną składową kampanii promocyjnej i istotną wskazówkę interpretacyjną. Przy tym należy pamiętać, że interpretacja tytułu może być jednorazowa lub procesualna (por. Hendrykowski 1979: 32) – inna przed obejrzeniem serialu niż po projekcji, kiedy poznaje się np. ironiczne nacechowanie onimu. Niezależnie od tego, czy jest stałe, czy podlega metamorfom, wyobrażenie denotatu jest kształtowane przez inicjalną metawypowiedź przed jego poznaniem. Źle dobrana nazwa może zniechęcić, np. zawierając (przy dosłownej interpretacji) błędy merytoryczne i językowe, np. *Kaliber 200 volt*.

Choć podstawowym tworzywem tytułu są słowa, to nie oznacza, że nieistotna jest jego forma graficzna – wręcz przeciwnie. Onim stanowi podstawowy element logo serialu, które wykorzystuje się w materiałach promocyjnych, na oficjalnych stronach produkcji i, *last but not least*, na początku każdego odcinka, a czasem również po przerwach na reklamy. Jakość serialu można w pełni i zasadnie ocenić dopiero po jego obejrzeniu, więc zalicza się on do tzw. dóbr na wiarę (*consumer confidence good*, Piątkowski 2011: 213). Jednym z czynników sprawiających, że ta wiara zostaje wzbudzona, jest właśnie profesjonalnie opracowany graficznie tytuł, który wizualnie może nawiązywać m.in. do atmosfery serialu (napięcie i wyścig z czasem w *24 godzinach* ← *24<sup>3</sup>*), gatunku produkcji, zawodu protagonisty i miejsca akcji (*Castle*) czy fabuły (życie w świecie pozbawionym elektryczności w *Revolution*):



---

<sup>3</sup> Jeśli tytuł został oficjalnie przetłumaczony, oprócz formy oryginalnej podaje się jej polski odpowiednik.

<sup>4</sup> <http://thelowdownunder.com/2013/05/10/24-set-to-return-as-limited-series-on-fox/> [dostęp: 06.07.2015].



5



6

Tytuł serialu jest nazwą, która nie tylko oznacza, ale i znaczy (w przeciwieństwie np. do nazwisk, które pełnią jedynie rolę identyfikacyjną). Bezpośrednio i pośrednio wiąże się z treścią przekazu. Jest obecny jednocześnie na zewnątrz jako etykieta produktu i wewnątrz jako jego integralna część. Pełni przy tym kilka funkcji:

- a) identyfikacyjno-dyferencjacyjną – odróżniając dany serial od innych;

---

<sup>5</sup> <https://grabcad.com/library/castle-tv-series-logo> [dostęp: 06.07.-2015].

<sup>6</sup> [http://www.hdwpapers.com/revolution\\_tv\\_show\\_logo\\_wallpaper-wallpapers.html](http://www.hdwpapers.com/revolution_tv_show_logo_wallpaper-wallpapers.html) [dostęp: 06.07.2015].

- b) informacyjną – odnosi się do cech i zawartości przekazu, stanowi rodzaj słowa kluczowego, określającego wprost lub pośrednio dominantę semantyczną, np. wskazując głównego bohatera (indywidualnego lub zbiorowego) równocześnie sugeruje charakter produkcji: *Agent przyszłości* ← *Jake 2.0* to serial science fiction, *Czarodzieje kontra Obcy* ← *Wizards vs Aliens* to połączenie fantasy i science fiction itd.;
- c) impresywną – ma zachęcić do oglądania serialu, np. wprost określając jego przynależność gatunkową: *American Horror Story: Freak Show* czy *Crime Story*;
- d) estetyczną – niektóre nazwy zwracają uwagę na same siebie, np. poprzez rym (*Hoży doktorzy* ← *Scrubs*), wykorzystanie związku frazeologicznego (*Diabli nadali*<sup>7</sup> ← *The King of Queens*) czy jego modyfikację (*Duch w dom* ← *Gość w dom*), onomatopeje (*Cuckoo*);
- e) aluzyjną (por. Skowronek, Rutkowski 2004: 44) – nawiązując do innych produktów kultury: książek (*Cienka niebieska linia* ← *The Thin Blue Line* odnosi się do powieści Jamesa Jonesa *Cienka czerwona linia* ← *The Thin Red Line*), filmów (*12 małp* ← *12 Monkeys*) czy innych seriali (*Jeden gniewny Charlie* ← *Anger Managment* nawiązuje do serialu *Dwóch i pół* ← *Two and a Half Men*, w którym również grał Charlie Sheen).

### 3. Budowa językowa nazw

Analizowane nazwy można podzielić pod względem ich budowy językowej i przynależności do określonych części mowy. Dominują konstrukcje nominalne: pojedyncze rzeczowniki (I), ich pary (II) oraz połączenia z przymiotnikami (III) lub wyrażeniami przyimkowymi (IV), np.

I. P<sup>8</sup>: *Instynkt, Oficer, Paradoks*,

---

<sup>7</sup> Tłumaczenie można interpretować dwojako: jako odniesienie do seniora rodu, obdarzonego trudnym charakterem lub nawiązanie do pracy kilku bohaterów serialu w firmie kurierskiej. Ciekawy językowo jest także oryginalny tytuł, nawiązujący zarówno do relacji małżeńskich pary, jak i nazwy dzielnicy Nowego Jorku, w której dzieje się akcja serialu.

<sup>8</sup> Przy przytaczaniu większej liczby przykładów formy polskie oznacza się skrótem P, anglojęzyczne określa się jako A.

A: *Alice* → *Alicja, Gravity, Poldark*,

II. P: *Linia życia, Marszałek Piłsudski, Tajemnica Sagali*,

A: *The Dresden Files* → *Akta Dresdena, Battlestar Galactica, Harper's Island* → *Wyspa Harpera*,

III. P: *Czarne chmury, Głęboka woda, Polskie drogi*,

A: *Golden Boy* → *Złoty chłopak, The Good Wife* → *Żona idealna, Private Practice* → *Prywatna praktyka*,

IV. P: *Apetyt na życie, Pogranicze w ogniu, Kapitan Sowa na tropie*,

A: *Angels in America* → *Anioły w Ameryce, John from Cincinnati* → *John z Cincinnati, Life on Mars*.

Zauważalne jest, że zarówno w materiale polsko-, jak i anglojęzycznym (w nim występuje to częściej) popularne w roli tytułów są budowane na zasadzie współrzędności formy dualne, wymieniające bohaterów lub określenia ich konstytutywnych cech, np.

P: *Dziewczyna i chłopak, Kasia i Tomek, Grzeszni i bogaci* (parodystyczne nawiązanie do *The Bold and The Beautiful* → *Moda na sukces*)

A: *Ben and Kate* → *Ben i Kate, Garfunkel & Oates, Jake & Fatman* → *Gliniarz i prokurator, Brothers & Sisters* → *Bracia i siostry, Freaks and Geeks* → *Luzaki i kujony*.

Wyróżniającą się grupę zagranicznych tytułów seriali stanowią akronimy, używane samodzielnie lub z elementami je doprecyzowującymi, np. co do miejsca działania czy specyfiki danej jednostki specjalnej. Wyekscerpowano łącznie 20 onimów tego typu, *NCIS* → *Agenci NCIS, Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* → *Agenci T.A.R.C.Z.Y, Acapulco H.E.A.T* → *Brygada Acapulco, CSI: LV* → *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*. Tę modę sparodiował tytuł (i serial) *NTSF: SD: SUV*, czyli 'National Terrorism Strike Force: San Diego: Sport Utility Vehicle'<sup>9</sup>.

Odnotowano także, nieobecne w materiale polskim, tytuły składające się z liczb: wspomniane już *24* → *24 godziny, The 4400* (na ziemię powraca 4400 osób porwanych przez kosmitów), *90210* → *Beverly Hills 90210* (element adresu), *19-2* (numer policyjnego wozu patrolowego).

---

<sup>9</sup> <http://www.imdb.com/title/tt1783495/> [dostęp: 09.07.2015].



## Analiza językowa tytułów seriali

Niewiele jest tytułów-zdań. Wśród nich dominują asercje i akty ekspresywne (*Tak miało być, Ja to mam szczęście*) oraz dyrektywne bezpośrednie zwroty do widza (*O mnie się nie martw*). Dialogowości towarzyszy familiarność – formy 2. osoby liczby pojedynczej sugerują zażyłość, która może przełożyć się na przywiązanie widza do danej produkcji. W polskich tytułach przeważają zdania rozkazujące, np. *07 zgłoś się, Nie rób scen, Powiedz tak*. Występują też konstrukcje z bezokolicznikami, np. *Jak szaleć to szaleć, Zostać miss*. Obcojęzyczne onimy (jeśli bazują na czasowniku, bo, podobnie jak w polskich nazwach, przeważają w nich formy imienne) najczęściej mają postać zdań pytających, np. *Are You Afraid of the Dark?* → *Czy boisz się ciemności?*, *Are We There Yet?* → *Daleko jeszcze?*, *You Rang, M'Lord?* → *Pan wzywał, Milordzie?* Ciekawą grupę stanowią tytuły „poradnikowe”, np. *How to Be a Gentleman, How Not to Live Your Life* → *Jak nie być sobą, How to Get Away with Murder* → *Sposób na morderstwo*.

Dominują formy krótkie: jedno- i dwuelementowe. Rozbudowane onimy są bardzo rzadkie. Najdłuższe tytuły, wchodzące w skład analizowanego korpusu, to: *The Elegant Gentleman's Guide to Knife Fighting, Nightmares & Dreamscapes: From the Stories of Stephen King* → *Marzenia i koszmary Stephena Kinga, How to Live with Your Parents (for the Rest of Your Life)*. Na podstawie ich niewielkiej liczby można wnioskować, że rozbudowane formy są trudno zapamiętywalne i mają nikły potencjał marketingowy. Zestawienie liczbowe i procentowe analizowanych tytułów przedstawia się następująco:

polskie		angielskie	
liczba elementów	liczba seriali	liczba elementów	liczba seriali
1	56 (32%)	1	330 (30%)
2	49 (28%)	2	420 (39%)
3	48 (28%)	3	217 (20%)
4	17 (10%)	4	65 (6%)
5	4 (2%)	5	32 (3%)
> 5	0	> 5	4 (2%)

Źródło: opracowanie własne

#### 4. Najpopularniejsze pola semantyczne

Tytuły seriali to wytwory (pop)kultury, a jednocześnie przekazniki treści kulturowych. Są heterogeniczne i odzwierciedlają „uniwersum ludzkich zainteresowań” (Skowronek, Rutkowski 2004: 45). Choć analizowany materiał jest bardzo zróżnicowany i rozległy, to można jednak wyróżnić najczęściej pojawiające się tematy oraz na ich podstawie określić podstawowe pola semantyczne/domeny poznawcze. W niniejszej pracy wyodrębniono następujące determinanty znaczeniowe:

I. Człowiek/istota,

II. Przestrzeń,

III. Czas,

IV. Rzecz,

V. Pojęcia abstrakcyjne,

VI. Nazwa innego produktu kultury (intermedialność).

Podział ten nie ma charakteru kategoriowego. Stanowi tylko wstępną propozycję typologii.

W tabeli poniżej przedstawiono najpopularniejsze kręgi tematyczne, wydzielone według kryterium semantycznego:

polskie		anglojęzyczne	
krąg tematyczny	liczba tytułów	krąg tematyczny	liczba tytułów
człowiek	65 (37%)	człowiek	436 (40%)
intermedialność	39 (22%)	przestrzeń	204 (18%)
przestrzeń	28 (16%)	rzecz	123 (11%)

Źródło: opracowanie własne

**4.1.** Najwięcej nazw wpisuje się w domenę poznawczą „człowiek”. Wiąże się to z antropocentryzmem, typowym dla potoczności, będącej jedną z konstytutywnych cech kultury popularnej. W tytułach pojawiają się odniesienia do głównych bohaterów serialu, indywidualnych i grupowych. Wykorzystuje się na zasadzie przeniesienia antroponimy (imiona, imiona i nazwiska, nazwiska, przezwiska i pseudonimy, fikcyjne oraz personalia prawdziwych postaci, np. *Królowa Bona*, *The Tudors* → *Dynastia Tudorów*). W tytułach występują również określenia powiązań rodzinnych i towarzyskich oraz grup zawodowych. Najpopularniejsi są policjanci, lekarze, prawnicy i agenci specjalni. Choć

pojawiają się też np. *Tancerze* czy *Bad Teacher*. Wspólny mianownik stanowią także określone cechy.

#### 4.1.1. Podkategorie nazw z przykładami

I. Jednostki:

a) personalia:

P: *Aida, Janosik, Jan Serce, Julia, Magda M., Majka,*

A: *Ally McBeal, Bosch, Charlie Jade, Backstorm,*

b) cechy:

P: *39 i pół (wiek), 2 XL (rozmiar), Blondynka, Naznaczony, Nowa,*

A: *The Philanthropist → Filantrop, Family Guy → Głowa rodziny, Awkward → Inna,*

c) zawód:

P: *Niania, Glina, Doręczyciel,*

A: *True Detective → Detektyw, Good Cop, Madam Secretary,*

II. Grupy:

a) rodzina i relacje towarzyskie:

P: *Klan, Rodzinka.pl, Przyjaciółki, Ludzie Chudego,*

A: *Best Friends Forever, Skins → Kumple, Friends → Przyjaciele,*

b) wspólna cecha

P: *Londyńczycy (miejsce pobytu), Odwrócenie (ukryta współpraca z policją), Skorumpowani, Uwikłani,*

A: *The Exes → Byli, Chosen, 2 Broke Girls → Dwie splekane dziewczyny, Desperate Housewives → Gotowe na wszystko,*

c) zawód

P: *Ratownicy, Lekarze, Kryminalni, Strażacy,*

A: *City Homicide, CSI: Cyber, Ultimate Force → Komandosi.*

4.1.2 Pokrewny typ tytułów wykorzystuje nazwy istot. Usytuowano tutaj określenia postaci pochodzące z religii i mitologii różnych kultur, literatury i komiksów. Bohaterowie, oprócz właściwości nadprzyrodzonych, mają także wiele cech ludzkich, w związku z tym za zasadne uznano umieszczenie w tej kategorii odnoszących się do nich onimów. Odnotowano tylko jedną polską nazwę: *Wiedźmin*. Dużo więcej było nazw anglojęzycznych, np. *Angel → Anioł ciemności, Arrow, Bionic Woman → Bionic Woman: agentka przyszłości, Charmed → Czarodziejki, Demons → Demony, Dracula, The Thundermans → Grzmotomocni* (sic!, przypuszczalnie nawiązanie do tytułu filmu *Iniemamocni* ← *The Incredibles*), *Sirens, The Flash, Wolfblood*.

**4.2.** Liczną grupę stanowią nazwy rzeczywistego lub symbolicznego miejsca akcji. Tytuły polskich seriali najczęściej odnoszą się do domu (nomen omen *Dom, Rezydencja, Siedlisko, Dom nad rozlewiskiem*). W produkcjach anglojęzycznych w roli tytułów występuje wiele realnych i fikcyjnych nazw miejscowości (*Twin Peaks* → *Miasteczko Twin Peaks, Vegas, Battle Creek*) lub adresów (*32 Brinkburn Street* → *Życie na Brinkburn Street, 21 Jump Street, 666 Park Avenue*).

**4.2.1.** Pozostałe podkategorie nazw z przykładami

a) miejsca pracy:

P: *13 posterunek, Plebania, Galeria, Hotel 52,*

A: *Animal Practice, Childrens Hospital, Hotel Babylon* → *Hotel Babilon,*

b) nazwy znaczące:

P: *Codzienna 2 m. 3, Na Wspólnej, Alternatywy 4,*

A: *Banshee* (nazwa miejscowości oznacza również zjawę zapowiadającą śmierć), *Deadwood, Psychoville, Heartland* → *Zaklincze koni, Cougar Town* → *Miasto kocic, Bedlam,*

c) nazwy symboliczne/metaforyczne:

P: *Polskie drogi, W labiryncie, Daleko od szosy, Droga, Ranczo,*

A: *Magic City, 7th Heaven* → *Siódme niebo, The Twilight Zone* → *Strefa mroku, The World Without End* → *Świat bez końca.*

**4.3.** Wśród nazw pozostających w kręgu semantycznym „czas” w tytułach najczęściej ujmowano czas „prywatny”, odnoszący się do ważnych wydarzeń lub istotnych okresów w życiu bohaterów, np.

P: *Miodowe lata, Czas honoru, Wakacje z duchami,*

A: *Twentysomething, The Wonder Years* → *Cudowne lata, Life as We Know It, Great Night Out, Big Time Rush, The Worst Week of My Life* → *Najgorszy tydzień mojego życia.*

**4.4.** Kolejny typ nazw powstał na kanwie określeń przedmiotów. Odnoszą się one dosłownie do motywu przewodniego (*Selfie, The Client List* → *Lista klientów, Helix*), ważnego elementu fabuły (*Firefly* [statek kosmiczny], *Airwolf* [helikopter], *True Blood* → *Czysta krew*) lub mają charakter metaforyczny, np. *Szpilki na Giewoncie, Black Mirror* → *Czarne lustro, The Passing Bells* → *Dzwony wojny.*

**4.5.** Wyróżnić można także tytuły motywowane przez pojęcia abstrakcyjne, niekiedy ujmowane przenośnie. Dominuje nace-

chowanie pozytywnie, np. *Sama słodycz*, *Luck*, *Power*, *Tru Calling* → *Prawdziwe powołanie*, *Law & Order* → *Prawo i porządek*. Wartościowanie negatywne jest rzadsze, co nie znaczy, że nieobecne, np. *Czarne chmury*, *Gorzka miłość*, *The Fear*, *Trauma*, *Wire in the Blood* → *Żądza krwi*.

**4.5.1.** W zebranym zbiorze nazw można również wyodrębnić „pary przylegające”:

a) miłość – nienawiść

*M jak miłość*, *True Love*, *Manhattan Love Story* → *Miłość na Manhattanie*, *10 Things I Hate About You* → *Zakochana złoźnica*, *Love/Hate*,

b) początek – koniec

*Nowa*, *Wszystko przed nami*, *Primeval: New World*, *Parade's End* → *Koniec defilady*, *Happy Endings*, *Endgame* → *Szach-mat*,

c) życie – śmierć

*Samo życie*, *Life Goes On* → *Dzień za dniem*, *Life* → *Powrót do życia*, *Cisza nad rozlewiskiem*, *Death in Paradise*, *Deadbeat*.

**5.6.** Ostatnią wyróżnioną kategorię stanowią formy intermedialne. Powstały przez przeniesienie (transonimizację) istniejących wcześniej tytułów innych produktów kultury: książek, filmów i komiksów. Użycie znanej nazwy pozwala na wykorzystanie potencjału marki i zwiększa szansę odniesienia sukcesu frekwencyjnego (nowym produktem prawdopodobnie będą zainteresowani fani pierwowzoru). W analizowanym korpusie znalazły się m.in. takie tytuły:

P: *Awantura o Basię* (← książka), *Służby specjalne* (← film), *Podróż za jeden uśmiech* (← książka),

A: *Blade: The Series* (← film), *Filary Ziemi* (← *Pillars of the Earth* (← książka), *Daredevil* (← komiks).

W badanym zbiorze wystąpiła także grupa tytułów intertekstualnych, nawiązujących do innych seriali. Utworzono je przez wykorzystanie części nazwy oryginalnego produktu (na tyle ważnej, że pozwala na bezproblemowe rozpoznanie do jakiej produkcji się odwołuje) i zachowanie jej budowy składniowej, np. *Daleko od szosy* → *Daleko od noszy*, *Licencja na wychowanie* ← *Licencja na zabijanie*. Nie dotyczy to tylko spin-offów, ale i seriali, które mają nawiązywać do klimatu oryginalnej produkcji, np. *Sex and the City* → *Seks w wielkim mieście: Lipstick Jungle* → *Szminka w wielkim mieście*, *Love Bites* → *Miłość w wiel-*

*kim mieście*. Ciekawostkę stanowią swoiste ciągi: *Dom nad rozlewiskiem*, *Miłość nad rozlewiskiem*, *Życie nad rozlewiskiem*, *Nad rozlewiskiem*, *Cisza nad rozlewiskiem*; *Spartacus: Gods of the Arena* → *Spartakus: bogowie areny*, *Spartacus: Blood and Sand* → *Spartakus: krew i piach*, *Spartacus: War of the Damned* → *Spartakus: wojna potępionych*.

## 5. Tłumaczenia

W wypadku produkcji obcojęzycznych ważny jest przekład onimu. Wbrew stereotypowemu przekonaniu o unifikacji dóbr kultury i rosnącej w obiegu kulturowym frekwencji nazw anglojęzycznych, większość tytułów seriali emitowanych w Polsce jest tłumaczona. Wynika to m.in. z obaw dystrybutorów, że część widzów nie zrozumie oryginalnego tytułu (Sadowski 2013), co może przełożyć się na brak zainteresowania daną produkcją filmową. Przeważnie przekłady nie budzą zastrzeżeń, ale zdarzają się wśród nich przykłady zbyt daleko posuniętej kreatywności<sup>10</sup>: *Hex* → *Klątwa upadłych aniołów*, *Work It* → *Facet też kobieta* czy *Sue Thomas: F.B.Eye* → *Sue Thomas: słyszące oczy FBI*.

## 6. Podsumowanie

W analizowanym zbiorze tytułów seriali przeważają nazwy deskryptywne, charakteryzujące, które bezpośrednio odsyłają do głównego podmiotu/przedmiotu serialu. Standardowo tytuł werbalizuje to, co przedstawia narracja. Dosłowność dominuje nad asocjacyjnością. Cechy denotatu są wyrażone eksplicytnie. Tym samym onimy pokazują pośrednio obraz aktualnej rzeczywistości, np. kiedy w paśmie popołudniowym telewizji publicznej *Plebanię* zastąpiła *Galeria*. W myśl założeń lingwistyki kulturowej „w języku zakodowany został (...) m.in. system wartości i doświadczeń danego społeczeństwa, np. postrzegania przestrzeni, czasu, ilości i jakości, słowem: wizja świata danej wspólnoty komunikacyjnej” (Rzetelska-Feleszko 2007: 58).

Słabe jest nacechowanie ekspresyjne analizowanej kategorii nazw. Brakuje tytułów zachęcających wprost do obejrzenia, albo jawnie wartościujących serial, np. *Najlepsza historia wszech*

---

<sup>10</sup> Temat został tu zaledwie zarysowany, bo przygotowuję odrębny artykuł poświęcony tej problematyce.

*czasów!* itp. Przeważają przekazy pozytywne i neutralne. Stanowią raczej etykietkę produktu (oddające jego „esencję”), a nie nową jakość. Rzadko pojawiają się gry językowe (np. graficzne *BrzydUla*, *Numb3rs* → *Wzór*). Ma to uzasadnienie marketingowe. Proste nazwy zapamiętuje się łatwiej. Ponadto zbyt wyrafinowana forma tytułu mogłaby zniechęcić część odbiorców. Dobra nazwa powinna oddawać intencje twórców serialu, ale i pomóc w sprzedaży danej produkcji.

### **Bibliografia:**

- Furdal Antoni, 2007, *Semiotyczne nawiązania onomastyki*, w: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*, red. Aleksandra Cieślíkowa, Barbara Czopek-Kopciuch, Katarzyna Skowronek, Kraków, s. 43-50.
- Hendrykowski Marek, 1979, *O tytule filmowym*, „Kino” nr 12, s. 32-33, [http://www.archiwum.kino.org.pl/pdf/1979/kino\\_1979\\_12\\_034.pdf](http://www.archiwum.kino.org.pl/pdf/1979/kino_1979_12_034.pdf) [dostęp: 23.04.2015].
- Okoniowa Joanna, 2007, *Ideonim – pomiędzy nazwą własną a metatekstem*. W: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*, red. Aleksandra Cieślíkowa, Barbara Czopek-Kopciuch, Katarzyna Skowronek, Kraków, s. 73-79.
- Panasko Magdalena, Decyk-Zięba Wanda, 2013, *Tytuły polskich seriali telewizyjnych: Analiza strukturalno-semantyczna*, [Українська полоністика](#), nr 10, s. 22-27.
- Piotrowski Piotr K., 2011, *Kultowe seriale*, Warszawa
- Piątkowski Wiktor, 2011, *Marketing telewizji, czyli dlaczego tylko niektóre seriale odnoszą sukces*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 208-223.
- Rzetelska-Feleszko Ewa, 2007, *Onomastyka kulturowa*, w: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*, red. Aleksandra Cieślíkowa, Barbara Czopek-Kopciuch, Katarzyna Skowronek, Kraków, s. 57-62.
- Sadowski Marek, 2013, *Rola tytułu filmowego w strategii promocji*, <http://www.audiowizualni.pl/index.php/promocja-filmu/-strategia-promocji/7471-rola-tytułu-filmowego-w-strategii-promocji> [dostęp: 21.07.2015].
- Skowronek Katarzyna, Rutkowski Mariusz, 2004, *Media i nazwy*, Kraków.





**Jacek Sobota**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Bohater rozdarły – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych**

### **Abstrakt:**

Artykuł ten próbuje odpowiedzieć na pytanie: czy rzeczywiście współczesne seriale można potraktować w kategoriach obszarów symulacji sytuacji moralnie krańcowych? Czy widzowie współczesnych seriali utożsamiają się z ich postaciami i owych postaci wyborami? Odpowiedzi nie są jednoznaczne. Na osobne traktowanie zasługują seriale o podtekście politycznym (*Boss*, *House of Cards*), gdzie moralne dylematy uzyskują dodatkowe wzmocnienia.

### **Słowa kluczowe:**

serial, dylemat moralny, konflikt moralny, symulacja

### **1. Wprowadzenie**

Rysuje się pytanie – czy sztuka masowa (w tej liczbie i seriale, które interesują nas tu najbardziej) może dźwigać tematykę poważną (np. moralną)? Richard Rorty udziela na to pytanie odpowiedzi twierdzącej; w jego opinii „opisywanie obcych nam ludzi to nie jest zadanie dla teorii, lecz dla takich gatunków literackich jak opis etnograficzny, reportaż, komiks” (Rorty 2009: 17-18). Rorty (2009: 18) uważa, że w procesie społecznego rozwoju powieść czy też program telewizyjny zastępowały stopniowo, lecz z podziwu godną konsekwencją „kazanie i traktat w roli głównych nośników moralnej przemiany i postępu”. Innymi słowy, sztuka masowa (a jej najdobitniej oddziałującą społecznie emanacją w dzisiejszych czasach wydają się być właśnie seriale) przejęła funkcję tłumaczenia i interpretowania coraz bardziej zróżnicowanej i skomplikowanej rzeczywistości społecznej, zarezerwowaną dotąd dla „poważniejszych” mediów.

Współczesne seriale telewizyjne wzbudzają zdumienie rozpiętością podejmowanej tematyki i różnorodnością form jej prezentowania. Niewątpliwie również tematyka moralna wystę-

puje w nich obficie. W tym tekście chciałbym zastanowić się nad dylematami moralnymi, przed jakimi stawiani są bohaterowie takich seriali jak *House of Cards*, *Boss* czy *Breaking Bad* i wielu innych. Czy można potraktować seriale jako obszar badań nad sytuacjami krańcowymi i implikacjami moralnymi z nich wynikającymi? Spróbuję udzielić odpowiedzi na te pytania w poniższym artykule.

## **2. Dwoiste znaczenie określenia „symulacja”**

Trzeba pamiętać, że określenie „symulacja” można rozumieć niejednorodnie. Z jednej strony oznacza – oczywiście – pewien eksperyment intelektualny: przedstawienie, wyobrażenie sobie sytuacji, które mogą, choć nie muszą, mieć miejsce w strumieniu zdarzeń realnych. Daje to nam możliwość wyobrażenia sobie naszej postawy w danej sytuacji (zwykle jest to moment życiowy o charakterze skrajnym). Nasza wyobraźnia byłaby wówczas rodzajem laboratorium badawczego, gdzie symuluje się dylematy i „dociski”, a następnie obserwuje postawy życiowe i wybory z tego wynikające. Współczesne seriale generujące niemal masowo postacie, z którymi się utożsamiamy, stanowią taką „maszynkę” do produkowania sytuacji skrajnych – stosunkowo często zatem budzi się w widzach refleksja: co ja bym zrobił(-a) na miejscu chorego na raka nauczyciela chemii, którego sytuacja finansowa nie jest stabilna (*Breaking Bad*)? Albo: a gdyby to mnie – tajemnym sposobem – „złota rybka” (w postaci zimnokrwistego mordercy) zaproponowała zniknięcie akcentów niepożądanych w rzeczywistości mnie otaczającej (*Fargo*)? I tak dalej, i tak dalej.

Ale symulację można też pojmować w znaczeniu raczej pejoratywnym: jako „symulowanie”, czyli udawanie, mimikrę, blagę. W serialach nas interesujących postaci negatywnych, które właśnie „symulują” pewne pozytywne zachowania i intencje, jest legion (szczególnie filmy, których akcja rozgrywa się w sferze polityki – jak *House of Cards* czy *Boss* – ukazują bohaterów odległych w swych postępkach od kodeksów moralnych, choć zarazem deklarujących bardzo silne systemy wartości). W szerszym jeszcze rozumieniu owo „symulowanie” odnosić się może do pewnych defektów konstrukcyjnych (może nawet ontologicznych?) światów kreowanych w serialowych odcinkach. Bo czyż

nie jest tak, że symuluje się w serialach powagę wyboru, używa się sytuacji ekstremalnych w celach instrumentalnych (wzrosty publiczności etc.)? Kolejne pytanie – czy fabuły serialowe mają (a jeśli tak, to jaki – pozytywny czy negatywny) realny wpływ na wybory moralne widzów?

### 3. Inne wątpliwości

Noël Carroll w swej *Filozofii sztuki masowej* (2001) klasyfikuje różnego autoramentu zarzuty pod adresem rzeczony sztuki (a zatem i seriali), w tym celu, by mniej lub bardziej przekonująco dać im odpór. W dużym skrócie: po pierwsze, by zaspokajając jak najszersze rzesze odbiorców, twórcy muszą trafiać do najszerszego wspólnego mianownika smaku, wrażliwości oraz inteligencji; ten zaś zazwyczaj jest niski (zarzut wydaje się w części tylko zasadny w odniesieniu do współczesnych seriali, albowiem nawet te wyglądające na elitarne, wymagające intelektualnie, odnajdują całkiem spore grono odbiorców – *casus Breaking Bad* np.). Drugi zarzut – w zgodzie z „prawem Greshama” stosowanym do sztuki, pojawienie się sztuki masowej skłania producentów (i twórców) tzw. „sztuki wysokiej” do rywalizacji w sposób obniżający poziom tejże, a to w celu pozyskania publiki (Carroll 2001: 33). Carroll i ten ostatni zarzut deprecjonuje, ja jednak tylko nieco osłabiłbym jego wymowę, bo jednak do pewnego stopnia wydaje się zasadny. Wielu współczesnych myślicieli (m.in. Vargas Llosa w swym zbiorze esejów zatytułowanym *Cywilizacja spektaklu*) dostrzega efekt zaniku kultury elitarniej, na rzecz wzrostów tzw. „kultury popularnej” w różnych jej postaciach. „Dawna kultura umarła” – pisze Vargas Llosa z niejakim żalem, mając oczywiście na myśli kulturę wysoką – „nawet jeśli wegetuje w wąskich kręgach społecznych, pozbawiona wpływu na *mainstream*” (2015: 23). Być może działa tu swoiście pojmowana „zasada naczyń połączonych”, powodująca ujednoczenie poziomu kultury – elitarne wyżej są niwelowane, niż natomiast uwznioślane. Obserwujemy przepływ utalentowanych twórców ze sfery kina głównego nurtu właśnie w rejony twórczości serialowej. Czy gdyby Bergman, Fellini, Kurosawa, Welles, Pasolini tworzyli dziś – robiliby seriale? To oczywiście podwyższa i nobilituje ten segment sztuki masowej, ale czy nie jest zarazem – paradoksalnie – syndromem powolnego upadku kultury?

Należy również chyba częściowo choć zwątpić w możliwość zupełnych utożsamień widza z dylematami bohaterów seriali. Oddajmy głos Carrollowi:

Aby odbiorcy zostali poruszeni fikcyjnymi dziełami sztuki masowej, muszą przede wszystkim umieć rozpoznawać stany emocjonalne bohaterów. To, czy litujemy się nad bohaterką rozdzieloną z mężem, zależy w dużym stopniu od tego, czy widzimy jej smutek. Jeśli bowiem się cieszy, że się go w końcu pozbyła, to nie mamy specjalnego powodu, aby się nad nią litować. Musimy więc zdawać sobie sprawę, że jest ona nieszczęśliwa, i że to nieszczęście jest częścią pecha, jaki ją prześladowa. Nie znaczy to, że nasz smutek jest identyczny z jej smutkiem. Nie jesteśmy smutni, ponieważ straciliśmy współmałżonka. Obiektem jej smutku jest jej mąż, naszego zaś – jej smutek. Jej smutek i ból przyczynia się do naszego, ale nie jest z nim tożsame. Czujemy bowiem smutek z powodu tego, co ona czuje (Carroll 2011: 277).

Cytat ów dobrze oddaje niewspółmierność – jednak – współodczuwania widza i bohatera serialu – kompatybilność nie jest tu zupełna i taką być nie może, co poddaje w wątpliwość symulacyjne możliwości seansów filmowych. Ból widza jest bowiem rodzajem metabolu; bólem z powodu bólu bohatera; posiada również właściwość tymczasowości – jest bowiem wynikiem niepisanej umowy, która nosi nazwę „zawieszenia niewiary”. Widz utożsamia się częściowo i chwilowo z wydarzeniami ekranowymi, by głębiej i mocniej odczuwać zdarzenia ekranowe. Wraz z końcem seansu „umowa” jednak przestaje obowiązywać.

Do niedawna kreatorzy serialowi opierali się w swych strategiach twórczych na manipulowaniu oczywistościami, banałami, czyli tym, co Arystoteles nazywał maksymami. W skrócie – według greckiego filozofa mówca może wykorzystywać w swej przemowie to, co wspólne lub znane, aby zdobyć aprobatę publiczności. Wykorzystuje więc to, w co publiczność wierzy (lub co jest jej poznawczo dostępne), aby wytworzyć w niej pewne – pożądane – reakcje, nastawienie.

Twórcy serialowi postępowali (niektórzy, rzecz jasna, nadal to czynią) analogicznie – operując truizmami, banałami i schematami fabularnymi, spełniając obopólne (czyli publiczności i samych twórców) oczekiwania; otrzymywano w rezultacie pro-

dukt „aksjologicznie bezpieczny” i przewidywalny (np. na temat prześladowań nieszczęsnej niewolnicy Isaury, co Leoncia nie chciała), w zamian zaś reżyserzy i producenci seriali zyskiwali aplauz i widownię.

Co uległo zmianie w sposób widoczny? Filozof brytyjski, utylitarysta John Stuart Mill, dostrzegając niewydolność większości systemów normatywnych, które co i rusz ulegały odkształceniom pod naciskiem komplikacji moralnej spraw ludzkich, zaproponował ongiś „regułę wyjątków”, co brzmi dość paradoksalnie i jest właściwie oksymoronem. (Mill 1959: 103). Każda zasada dopuszczać musi wyjątki (w nadzwyczajnych okolicznościach dopuszcza się kłamstwo, mimo jego karygodności itp.). Otóż odnoszę silne wrażenie, że pokażna część współczesnych seriali oparta jest wręcz na owej regule wyjątkowości. Jakby zwichnięta (albo choć poważnie nadwyrężona) w nich została ontologia świata przedstawionego – przypadki nadzwyczajne stają się tu regułą; cudowność i przypadkowość zaś – codziennością niemal. Innymi słowy – o paradoksie – seriale „urealniają się” okrutnie (przedstawiając z coraz większą wiernością i dosłownością wszelakie okrucieństwa i akty przemocy, a także aberracje psychiczne itp.), „odrealniają się” tym samym niemal zupełnie, co – kolejny paradoks – jest chyba zbieżne z oczekiwaniami współczesnej publiczności. Przykładem tendencji może być typowe „imadło emocjonalne”, działające do tej pory niezawodnie na widownię: czyli dzieci i ich zazwyczaj straszliwy los. Jest to topos serialowy na różne sposoby stosowany, by przykuć i unieruchomić uwagę widza, który to topos zostaje zupełnie odwrócony i zdruzgotany np. w serialu *Boss*, gdzie córka burmistrza Chicago okazuje się postacią dwuznaczną, narkomanką, nimfomanką, egoistką. Przy czym jej niekorzystne cechy osobowościowe ujawniają się stopniowo – początkowo obrazowana jest jako pozytywny moralnie kontrpunkt dla niejednoznacznej postaci jej ojca, by ewoluować w rejony etycznie wątpliwe. Jest to chyba istotna cecha współczesnej twórczości serialowej (choć nie chciałbym nadmiernie generalizować) – druzgotanie rozwiązań schematycznych, niszczenie, wydawało się, trwałych oznakowań traktów filmowych fabuł.

#### 4. Serialowe dylematy

Po zasianiu szeregu wątpliwości, co do zasadności poważnego traktowania seriali jako rzeczywistych obszarów symulowania utożsamień widza z postaciami fikcyjnymi, zajmijmy się dylematami moralnymi wstrząsającymi bohaterami filmów. Dylemat, z definicji, odnosi się zawsze do wybrania jednej z dwóch opcji, w odróżnieniu do konfliktu wewnętrznego, który może dotyczyć większej puli wykluczających się możliwości. Nadto konflikt wskazuje wprawdzie na pewien trudny wybór, ale nie towarzyszy mu charakterystyczne dla dylematu poczucie dyskomfortu i bezsilności. Tak zwana „definicja standardowa” dylematu (która wydaje się dla moich rozważań wystarczająca) obejmuje następujące cechy charakterystyczne owej dyskomfortowej sytuacji: 1) kolizję opcji (powinności); 2) doświadczenie bezsilności i niezdecydowanie działającego; 3) poczucie winy już po dokonaniu wyboru jednej z opcji (Chyrowicz 2008: 44). Dodać do tego należy jeszcze narzucającą się konieczność dokonania wyboru, bo jego brak oznacza zawsze (trzecią?) opcję najgorszą.

Sytuacje konfliktów wewnętrznych i dylematów moralnych wiążą się zwykle z rodzajem ważenia wartości, czynów, powinności na swoistej „aksjologicznej wadze”. Często jest to dramatyczny wybór „mniejszego zła” w imię „dobra wyższego”. Istnieje w literaturze przedmiotu pojęcie „dylematu moralnego zła”, którym posługuje się etyk Walter Sinnott-Armstrong, opisując sytuację, kiedy to podmiot nie może uniknąć działania moralnie złego (Sinnott-Armstrong 1996: 53).

Czy taką właśnie sytuację opisują twórcy serialu *Dexter*? Tytułowy bohater jest psychopatą o skłonnościach morderczych, ale potrafi je „przekierować” w taki sposób, że morduje podobnych sobie łotrów. Imperatyw zabijania zmusza go do czynów ohydnych; jednak ich skutek (podkreślany przez twórców serialu zwyrodnieniem pozostałych zbrodniarzy) jawi się moralnie dodatnim. Z punktu widzenia etyki utilitarystycznej podobne stanowisko – być może – dałoby się obronić; jednak z punktu widzenia etyki powinności, opartej na niewzruszalności zasad – już nie. Dla przedstawiciela etyki powinności bowiem, jak słusznie zauważa to cytowana już tu Barbara Chyrowicz w książce *O sytuacjach bez wyjścia w etyce*: „ważny jest nie tylko końcowy efekt

działania, ale również sposób, w jaki został on osiągnięty” (Chyrowicz 2008: 334). Owa arbitralność wyboru (i ocen) „ofiar do odstrzału” dokonanych przez naszego Dextera – choć często budzi naszą niepokojącą aprobatę – oznacza niebezpieczeństwo efektu „równi pochyłej” kryteriów norm i postępowania. Chwiejność tych kryteriów może prowadzić do coraz bardziej dowolnego stosowania „usprawiedliwionej” przemocy.

Czy zasługuje na miano sytuacji dylematycznej ta opisana w serialu *The Knick*? Oto genialny chirurg z początku XX w. dokonuje szeregu znakomitych wynalazków usprawniających sztukę medyczną. Jednak ciężar oczekiwań, rozmiar porażek mierzonych w walucie ludzkich istnień powodują, że nasz bohater staje się kokainistą, a uzależnienie oczywiście się wzmaga. Mało tego, narkotyki wzmacnia zdolności zawodowe chirurga.

Gdybyśmy mieli badać genealogię bohatera *The Knick*, okazałoby się, że jest „serialowym potomkiem” doktora House’a, któremu to z jednej strony wybaczymy słabości i ekscentryzmy, ponieważ jest to „cena za geniusz”; z drugiej zaś być może tak chętnie przyglądamy się tego typu postaciom, ponieważ w gruncie rzeczy nie chcemy ponosić kosztów uczestnictwa w tych ich wewnętrznych otchłaniach, „jądrach ciemności”. Dzięki bohaterom serialowym jesteśmy uczestnikami wycieczki do piekła z zapewnionymi biletami powrotnymi.

Bohaterowie takich seriali jak właśnie *The Knick*, ale również *Detektyw*, *Luther*, *Breaking Bad* ilustrują w jakimś sensie proces erozji zaufania do profesji – *nomen omen* – społecznego zaufania (lekarz, policjant, nauczyciel – wszyscy ulegają wewnętrznej degradacji, korozji; mroki zawodu, koszty jego wykonywania zupełnie rujną im życie osobiste, wyznawane systemy wartości itp.).

## **5. Osobliwości polityczności**

Rzecz jasna, profesją najbardziej narażoną na wszelkiego typu degenerację jest zawód polityka. W USA powstały przynajmniej dwa wybitne seriale polityczne: *Boss* i *House of Cards*. Mogłoby się wydawać, że będą one kontynuacją pewnego nurtu demaskatorskiego o bogatej w kinie amerykańskim tradycji (*Wszyscy ludzie prezydenta*, *Zasada domina* itp.). Istnieje jednak ważna różnica – we współczesnych serialach nastąpiło bowiem poważne

przewartościowanie: oto widzowie kibicują postaciom, „których nie da się lubić” (57% Amerykanów chętnie widziałoby Franka Underwooda, bohatera serialu *House of Cards*, na fotelu prezydenta!); natomiast ci, którzy mają demaskować polityczne knowania, czyli dziennikarze śledczy, są przedstawiani jako – kolejna destrukcja społecznej misji? – „cementarne hieny” rozszarpujące i kupczące ochłapami informacji (czyli zupełnie odwrotnie niż miało to miejsce choćby we wspomnianych tu już *Wszystkich ludziach prezydenta*). I to pomimo pewnej, nazwijmy to, „komiksowości” i umowności – na co słusznie zwraca uwagę psycholożka społeczna, profesor Krystyna Skarżyńska (2015: 39) – postaci Underwooda. Być może na podstawie *casusu* tego serialu dotykamy tu interesującego (choć niepokojącego) zjawiska społecznego: na tle kompletnej „bezpłciowości” i amorficzności klasy politycznej, jej deklarowanej „politycznej poprawności”, aksjologicznej neutralności i nijakości, Frank Underwood, cynik, który „wie, czego chce”, jawi się jako alternatywa atrakcyjna? Czy wyniki ostatnich wyborów prezydenckich w Polsce nie były pokłosiem politycznego znudzenia wyborców?

Na inną jeszcze funkcję tego typu postaci wskazuje Skarżyńska – kompensacyjną mianowicie. „Może oglądając brutalne zagrania Franka, usprawiedliwiamy swoje drobne grzeszki?” (Skarżyńska 2015: 39). Oczywiście, mamy tu do czynienia z kwestią skali – w im większe zło wmieszani są bohaterowie seriali, tym bardziej nikłe wydają nam się nasze przewiny. Jeśli jednak rzeczywiście by tak było, widz mógłby poszukiwać w sztuce serialowej już tylko wzmocnień potworności, w celu subiektywnego niwelowania własnej grzeszności (choć z niweczeniem w sensie obiektywnym nie ma to, rzecz jasna, nic wspólnego).

Kwestią skali, choć w nieco innym kontekście, jest również problem proporcjonalności użytych przez polityka (przyjmijmy, że podłych) środków w celu uzyskania pozytywnego społecznego celu. Często przywołuje się w takich rozważaniach *casus* Winstona Churchilla, który w czasie II wojny światowej miał zdecydować, że lepszym wyjściem jest dopuszczenie do zbombardowania Coventry niż ujawnienie Niemcom, że aliantom udało się złamać kod szyfrujący tajne informacje. Jest to klasyczny dylemat moralny: przecież po to łamano kody, by zapobiegać ofiarom; zarazem niezapobieżenie jednej katastrofie daje alian-



tom długoterminowe „alibi” i możliwość wstrzymania innych – większych jeszcze zapewne – hekatomb i tragedii.

Przed dylematami o mniejszej jednak skali dramaturgii staje burmistrz Chicago Tom Kane z serialu *Boss*. Wydaje się bohaterem o wiele ciekawszym i bardziej psychologicznie pogłębianym niż Frank Underwood. Jest to postać rzeczywiście rozdarta, „ranny olbrzym” – ukrywający postępującą chorobę mózgu, powodującą upośledzenie zdolności poznawczych i decyzyjnych; widzi postacie zmarłych, które pełnią tu rolę już to „chóru greckiego”, już to niemilkącego wyrzutu sumienia (w czym nieco przypomina Szekspirowskiego Makbeta). Cierpienie Kane’a można tłumaczyć na różne sposoby; Maria Ossowska w swych *Motywach postępowania* (2002: 94-95) dokonuje – nieco ironicznej – klasyfikacji funkcjonalności cierpienia. Otóż może ono pełnić funkcję oczyszczającą, katartyczną (i rzeczywiście, burmistrz Chicago po seansach bólu wewnętrznego i wyczerpujących „dialogach” ze zmarłymi, wydaje się zyskiwać nowe pokłady energii, ale po to tylko, by znów czynić zło). Inna funkcja podana przez wybitną etyczkę – czyli funkcja zaostrażania naszej wrażliwości na krzywdę innych – wydaje się w ogóle nie mieć nic wspólnego z życiem wewnętrznym Toma Kane’a.

Scenarzyści rzeczzonego serialu bardzo często stawiają bohatera w obliczu sytuacji dylematu nie do rozstrzygnięcia, a w każdym razie nie do łatwego, prostego rozstrzygnięcia. Przypomnijmy dla porządku warunki, jakie ma wypełnić sytuacja dylematyczna: musi wystąpić konflikt opcji, wartości, powinności, podmiot doświadcza poczucia bezsilności i niezdecydowania; ma zawsze poczucie winy już po dokonaniu wyboru jednej z opcji. Burmistrz Chicago doświadcza owych sensacji moralnych nader często, usiłuje jednak je przezwyciężyć.

Ma bowiem na sumieniu Tom Kane dużo – śmierć przyjaciół i wrogów, korupcję polityczną, ubezwłasnowolnienie teścia (notabene byłego burmistrza) itd., itp. Jednak wydaje się, że w odróżnieniu od oczywistego cynika Underwooda, Kane próbuje zdobywać i piastować urzędy „po coś”, w jakimś celu, hołdując, rzecz jasna trudnej do zaakceptowania, makiawelicznej zasadzie uświęcającego środki celu. Jakże daleko – westchnie starszy widz – odeszliśmy od Rudiego Jordache’a z *Pogody dla bogaczy*...

Możliwe, że postaci typu Kane'a czy Underwooda są ofiarami – jak dookreśla to Piotr Aszyk (1998: 146) – „rozbieżności (dysonansu) między światem wartości a rzeczywistością ludzką”. Świat tak jest skonstruowany, że nie da się w tym samym czasie realizować różnych wartości – co naraża nas na sytuacje wewnętrznych naprężeń, konfliktów, dylematów. Bo też

sytuacja dylematu wymyka się prostej logice; człowiek postawiony wobec wyboru drogi swego postępowania napotyka na dwa (lub więcej) równoważne wzorce, które z taką samą siłą domagają się wcielenia w życie, podczas gdy fizyczna struktura świata pozwala na spełnienie tylko jednej możliwości (Aszyk 1998: 146).

Bywa też, że świat nie pozwala na realizację żadnego ze świetlistych zamierzeń, jakby jakaś bariera o naturze wręcz ontologicznej nie dopuszczała do spełnień i uszczęśliwień nadmiernych. Sztuka polityki (i chyba w ogóle życia) okazuje się często umiejętnością rezygnacji i zaniechań.

## **6. Zamiast zakończenia**

Na koniec kilka słów o wadze naszych politycznych wyborów:

Przecież znamy przypadki demokratycznego wyboru psychopatów i przestępców na ważne stanowiska państwowe. Psychologiczni makiaweliści i sprytni manipulatorzy zdobywają głosy w demokratycznych wyborach między innymi dlatego, że wydają się bardziej skuteczni, decyzyjni, silni i bezwzględni w walce ze złem. A gdy dostają od nas władzę, to się okazuje, że walczą także z nami, zwykłymi ludźmi, którzy mają inny światopogląd czy wyobrażenie własnego szczęścia niż rządzący (Skarżyńska 2015: 39).

Hipotetyczni wyborcy Underwooda i Kane'a, tzw. „szarzy obywatele”, portretowani są przecież w współczesnych serialach. Być może takim właśnie wyborcą jest Lester z serialu *Fargo* (odwołującego się luźno do fabuły znakomitego filmu braci Coen o tym samym tytule); przedstawiającego przerażające studium procesu, w którym zwyczajny mężczyzna w średnim wieku staje się potworem. Jest to proces niezauważalnych ustępstw i uzależnień, niemal niedostrzegalnych uchybień. Nie są to dramatyczne rozterki bohaterów Dostojewskiego, a jednak ostateczny rezultat bywa nieprzyjemnie podobny.

**Bibliografia:**

- Aszyk Piotr SJ, 1998, *Konflikty moralne a etyka*, Kraków.
- Carroll Noël, 2011, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk.
- Chyrowicz Barbara, 2008, *O sytuacjach bez wyjścia w etyce*, Kraków.
- Mill John Stuart, 1959, *Utylitaryzm*, tłum. Maria Ossowska, Warszawa.
- Ossowska Maria, 2002, *Motywy postępowania. Z zagadnień psychologii moralności*, Warszawa.
- Rorty Richard, 2009, *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. Witold Popowski, Warszawa.
- Sinnott-Armstrong Walter, 1996, *Moral Dilemmas and Rights*, w: *Moral Dilemmas and Moral Theory*, red. Henry E. Mason, New York, Oxford, s. 46-59.
- Skarżyńska Krystyna, 2015, *Polityk nie kłamie. On zmienia parametry obietnicy*, rozmowę przeprowadziła Agnieszka Kublik, „Gazeta Wyborcza”, 25-26 kwietnia, s. 39.
- Vargas Llosa Mario, 2015, *Cywilizacja spektaklu*, tłum. Marta Szafranska-Brandt, Kraków.



**Katarzyna Kokot-Góra**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **(Ze)wnętrze zła – przemiany sytuacyjne bohatera serialu. Przypadek Waltera White’a**

### **Abstrakt:**

Przedmiotem rozważań będzie próba analizy przemiany charakteru postaci Waltera White’a w serialu *Breaking Bad*. Hipoteza problemu badawczego dotyczy „efektu Lucyfera”, terminu wprowadzonego przez Philipa Zimbardo, który określa transformację „zwykłego człowieka” w wyrafinowanego i okrutnego oprawcę przy określonych czynnikach kształtujących kontekst sytuacyjny. Artykuł będzie próbą odpowiedzi na pytanie jak rodzi się zło oraz jak sztuka masowa wpływa na jego odbiór pobudzając do refleksji współczesnego widza. Praca przedstawia również wyniki badania ankietowego ukazujące konceptualizację zwrotu ‘break bad’ wśród użytkowników języka angielskiego i języka polskiego.

### **Słowa kluczowe:**

*Breaking Bad*, efekt Lucyfera, dynamika zła, metafora, konceptualizacja

Nie ma nic łatwiejszego niż potępienie złoczyńcy,  
nie ma nic trudniejszego niż zrozumienie go.  
(Fiodor Dostojewski)

W kontekście serialowych postaci, Walter White z serialu *Breaking Bad* na stałe wpisał się w panteon klasycznych antybohaterów. Postać wykreowana przez Bryana Cranstona niezaprzeczalnie poddaje się ocenie moralnej i angażuje widza do nieustannej refleksji. Noël Carroll, filozof sztuki masowej, uważa, że współczesne serialne telewizyjne „stają się dla społeczności widzów tematem pogawędek (...) dając dyskutantom możliwość lepszego zrozumienia abstrakcyjnych zasad i pojęć moralnych, a także ich stosowania” (Carroll 2011: 324). Przedmiotem analizy nie będzie jednak charakterystyka Waltera White’a jako klasycznego antybohatera (choć jej elementy naturalnie dopełnią całość rozważań), lecz przemiana charakteru „zwykłego człowieka” w wyrafinowanego i okrutnego oprawcę przy określonych czynnikach

kształtujących kontekst sytuacyjny. Podejście to, które Philip Zimbardo określa terminem „efekt Lucyfera” (Zimbardo 2013), stanowi bazę teoretyczną dla niniejszych rozważań. Artykuł będzie natomiast próbą odpowiedzi na pytania: jak rodzi się zło, a w szczególności gdzie jest umiejscowione, oraz jak sztuka masowa wpływa na jego odbiór. Niniejsze badanie uzupełnione będzie o przedstawienie w końcowej części tekstu wyników analizy językoznawczej dotyczącej konceptualizacji i umiejscowienia zła na podstawie zwrotu *break bad*.

### **1. Serial *Breaking Bad***

Serial *Breaking Bad* był produkowany przez amerykańską stację kablową ACM w latach 2008–2013. Jest to dramat kryminalny, nazwany przez autora scenariusza, Vince'a Gilligana, współczesnym westernem. Łącznie nakręcono 5 sezonów (62 odcinki). Serial uhonorowano wieloma nagrodami i wyróżnieniami, w tym nagrodami Emmy, Złotymi Globami oraz Nagrodami Gildii Aktorów Ekranowych<sup>1</sup>. W 2013 został umieszczony na 13 miejscu w rankingu 101 najlepiej napisanych seriali telewizyjnych wszech czasów przez Amerykańską Gildię Scenarzystów. Ostatni sezon miał jedną z największych oglądalności w historii telewizji kablowych<sup>2</sup>.

Akcja serialu toczy się w Albuquerque w stanie Nowy Meksyk w Stanach Zjednoczonych. Głównym bohaterem jest Walter White, grany przez amerykańskiego aktora Bryana Cranstona. Ten niespełniony nauczyciel chemii w lokalnym liceum, w nieco podstarzałym, niemodnym swetrze (przypominającym „tureckie swetry” dla mężczyzn w Polsce w latach 80.), popołudniami pracuje w myjni samochodowej, borykając się z ciągłymi problemami finansowymi. Wraz z żoną Skyler spodziewają się nieplanowanego dziecka oraz wychowują cierpiącego na porażenie mózgowie nastoletniego syna.

---

<sup>1</sup> Internet Movie Data Base, *Breaking Bad*, Awards, <http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards> [dostęp: 10.05.2015].

<sup>2</sup> The Deadline Team, 2013, 101 Best Written TV Series Of All Time, <http://deadline.com/2013/06/wgas-101-best-written-tv-series-of-all-time-complete-list-512061/> [dostęp: 10.05.2015].

### 1.1. Walter White Przeciętny?

Uczeni od lat próbują odpowiedzieć na pytanie, które zadaje również Zimbardo: „Co sprawia, że ludzie schodzą na złą drogę?”. W szczególności przeciętni ludzie, tacy jak bohater *Breaking Bad*. Jak pisze Bernadetta Darska „[b]ardziej nudnego bohatera niż Walter White, trudno byłoby wymyślić” (Darska 2012: 32). A jednak, ta „rozbrajająco ciamajdowata” postać<sup>1</sup>, powoli zabiera nas do jądra ciemności swojej natury. Po zdiagnozowaniu u niego nieoperacyjnego raka płuc Walter postanawia zająć się produkcją metamfetaminy, aby zapewnić bezpieczeństwo finansowe swojej rodzinie. Założenia i zasady, którym kiedyś hołdował, dopasowywane są do rzeczywistości sytuacyjnej, która stopniowo zmienia go w mordercę. Z jednej strony, to właśnie owa dychotomia postaci stworzonej przez Vince’a Gilligana, jego transformacja ze względnie nieskazitelnego White’a w zbrukanego Heisenberga zaktywizowała moje, jako widza, przekonania moralne, a z drugiej – by posłużyć się określeniem Sabiniego i Silver (1982: 123) – „sprowadziła abstrakcyjną moralność na ziemię”.

### 2. Tło metodologiczne

Jak to możliwe, że na pozór przykładowy mąż i ojciec rodziny, *breaks bad*, schodzi na złą drogę i zaczyna produkować metamfetaminę? Co sprawia że, jak ujmuje to Marta Kufel, rozpoczyna on ryzykowną i „skomplikowaną grę z etyką” (Kufel 2014: 131). Gdzie przebiega granica między dobrem i złem? Zimbardo ilustruje ten koncept ukazując i opisując iluzję optyczną, autorstwa holenderskiego artysty Mauritsa Cornelisa Eschera, *Granica kręgu IV*. Koncentrując wzrok na bieli, widzimy świat pełen aniołów, natomiast wpatrując się głębiej, dostrzegamy demony. Według Zimbardo, grafika Eschera ukazuje nam trzy prawdy psychologiczne. Po pierwsze, świat składał, składa i zawsze będzie się składał z dobra i zła. Po drugie, granica pomiędzy dobrem a złem nie jest jasno zarysowana, jest wręcz odwrotnie, jest ona mglista i niewyraźna. Po trzecie, anioły mogą przeistoczyć w diabły i – co może trudniejsze do przyjęcia – także aniołami stać mogą się dia-

---

<sup>1</sup> Dukaj nonszalancko rozwija swoją myśl: „Jest w nim coś rozbrajająco ciamajdowatego, powidok dzieciaka ślęczącego wieczorami nad *Małym chemikiem*” (Dukaj 2012: 32).

bły (Zimbardo 2013: 26). Koncepcja „efektu Lucyfera”, stanowiąca kanwę niniejszego artykułu, jest próbą rozumienia procesów transformacyjnych, jakie współwystępują przy zetknięciu się dobrego, zwyczajnego człowieka z potężnymi siłami sytuacyjnymi (Zimbardo 2013: 27). Niezaprzeczalnie za ogromną woltę sytuacyjną w przypadku losów White’a można uznać wiadomość o nieuleczalnej chorobie – raku płuc – która powoduje wyłom w dyspozycji osobowościowej Amerykanina, ojca rodziny i nauczyciela.

### **2.1. Abu Ghraib i eksperyment stanfordzki**

Jako przykład „efektu Lucyfera” Philip Zimbardo obszernie przywołuje nadużycia w amerykańskim więzieniu Abu Ghraib, podczas wojny w Iraku. W 2004 roku świat obiegła informacja (w szczególności graficzna) o poniżających praktykach amerykańskich żołnierzy (zarówno mężczyzn, jak i kobiet) wobec osadzonych tam więźniów (Zimbardo 2013: 338-371). Podobne sceny, stwierdza Zimbardo, zaobserwował już wcześniej nadzorując stanfordzki eksperyment więzienny<sup>2</sup>. Szczegółowy opis eksperymentu wykracza poza tematykę niniejszego artykułu, więc skoncentruję się na najważniejszych faktach i obserwacjach. Spośród 75 wolontariuszy, którym zrobiono testy na osobowość, wybrano 24 „normalnych, zdrowych, inteligentnych studentów” (Zimbardo 2013:42). Losowo przyznano im role więźniów i strażników. Zimbardo stwierdził, że tożsamość tych, którym przypadła rola odbywających karę, została utracona – identyfikacja z numerem symbolicznie i literalnie złała się z ich ludzkim bytem. Strażnicy upokarzali ich, zmuszali do symulowania stosunku analnego. Załamanie nerwowe w rezultacie skrajnego stresu dotknęło pięciu więźniów. Eksperyment zakończono po sześciu dniach. W obu miejscach (Abu Ghraib oraz piwnicy wydziału psychologii w Stanford) doszło do ogromnych nadużyć, które można nazwać wynaturzeniem natury ludzkiej (Zimbardo 2013: 211-227).

---

<sup>2</sup> *Eksperyment stanfordzki (Stanford Prison Experiment – SPE)* został przeprowadzony przez grupę psychologów Uniwersytetu Stanforda pod przewodnictwem Philipa Zimbardo w 1971 roku. Jego celem miało być zbadanie psychologicznych efektów symulacji życia więziennego. Wybór kandydatów dyktowany był ich dobrą kondycją psychofizyczną oraz brakiem kryminalnej przeszłości (Zimbardo 2013). Krytyczne spojrzenie na eksperyment, jego procedury i wyniki przedstawili Prescott 2005, Grey 2013.



### **3. Triada – Osoba, Sytuacja, System**

Jeśli założyć, że żołnierze z Abu Ghraib, studenci ze Stanfordu, czy tytułowy bohater serialu *Breaking Bad* byli dobrymi ludźmi, to co sprawiło, że trafili oni do metaforycznych lochów własnej natury? Można wstępnie zaobserwować, że kulturowo mamy tendencję do umiejscawiania zła we wnętrzu osoby. Z łatwością za wszelkie wyrządzone zło winimy jednostkę, stygmatyzujemy ją i nazywamy czarną owcą. Jak konstatuje Zimbardo, „osoby pochodzące z kultur zorientowanych indywidualistycznie tradycyjnie szukają odpowiedzi w ludzkim wnętrzu (...)” (Zimbardo 2013: 30).

Przyjmując za punkt wyjścia hipotezą opartą na zjawisku „efektu Lucyfera”, podejmuję próbę zrozumienia dynamiki zachowania Waltera White’a nie tylko poprzez próbę przyjrzenia się dokonywanym przez niego czynom, ale także poprzez refleksję nad zakresem sił sytuacyjnych i systemowych. Alain Badiou, w dziele *Etyka* formułuje następującą tezę:

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

Do owej „etyki procesu” Zimbardo dodaje jeszcze system, uznając, że nieustanne współzależności w obrębie triady: osoba, sytuacja i system rodzą pytanie o to, co do sytuacji wnoszą ludzie? Do czego doprowadza ich sytuacja, w której się znajdują oraz jaki system tworzy i utrzymuje tę sytuację? (Zimbardo 2013: 16).

#### **3.1. Przypadek Waltera White’a**

Osobę definiuje Zimbardo jako „aktor(a) na scenie życia, którego swoboda zachowania jest określona przez jego (lub jej) strukturę – genetyczną, biologiczną i fizyczną i psychiczną” (Zimbardo 2013: 429). Przyjrzyjmy się bliżej strukturze fizyczno-psychicznej Waltera White’a, która w początkowym odbiorze wydaje się może nie tyle słaba, ile przytłumiona szarością jego życia. Niestymulująca intelektualnie praca, problemy finansowe, niemożność zaciągnięcia kredytu umiejscawiają Waltera na peryferiach elit społecznych, co niejako wzmacniane jest przez relacje rodzinne, w których Walt czuje się niedoceniany. Warto wspomnieć o relacji pomiędzy Walterem, a jego szwagrem, Hankiem Schrederem,

agentem DEA. Nierówny rozkład sił pomiędzy sprawnym „macho” a „człowiekiem bez właściwości” (Darska 2012: 34) można zauważyć od samego początku. Walt jest lekceważony, podczas rodzinnych spotkań nierzadko staje się przedmiotem żartów, a jego nieżyciowość i niezaradność utożsamiana jest z jego osobą<sup>3</sup>.

Myślę, że to nie przeciętność, jak pisze Bernadetta Darska, najlepiej opisuje postać Waltera White’a, lecz alienacja i przemoc – stan, w którym egzystuje niedoceniany nauczyciel chemii w szkole średniej, poniżany przez szefa i własnych uczniów „pomywacz” samochodów, mężczyzna, na którego pragnienia nie zwraca uwagi nawet własna żona, która z namiętnością oddaje się grze komputerowej i w tym samym czasie z bezczelnym automatyzmem stymuluje męża.

Jak zauważa Katarzyna Szeremeta, zanim bohater „zasłuży na przedrostek »anty« (...) i przejdzie „na stronę relatywizmu moralnego”, musi nastąpić wolta, szczególny moment, nagła sytuacja, która staje się „katalizatorem owego rytuału przejścia” (Szeremeta 2014: 238). Informacja, jaką bohater otrzymuje od lekarza jest ową woltą, „kontekstem behawioralnym, który (...) ma zdolność nadawania znaczenia i tożsamości rolom i statusowi aktora” (Zimbardo 2013: 429). Walter dowiaduje się, że jest chory na raka płuc. Naszemu bohaterowi zostało zaledwie parę miesięcy życia. Zakładam, że lęk przed śmiercią staje się może nie jedyną, ale istotną determinantą jego poczynań i podejmowanych decyzji. Walter, chcąc zabezpieczyć bezpieczeństwo finansowe swojej żonie i dzieciom, postanawia produkować narkotyk – metamfetaminę. Realizuje on plan, nie zastanawiając się nad konsekwencjami. Już na samym początku swojej kariery w mafijnym świecie produkcji i sprzedaży narkotyków, Walt wyeksponuje cechy, których nikt, kto wcześniej go znał, nie przewidziałby w żadnym ze scenariuszy. Jak twierdzi Darska (2012: 35), „nowy Walt to jakby symboliczne narodziny potwora”. Można by stwierdzić, że zaczynamy dostrzegać jego prawdziwą twarz, długą skrywaną

---

<sup>3</sup> Istotne może być zwrócenie uwagi na zjawisko *mancession*, które wprawdzie nie do końca odnosi się do Waltera White’a, albowiem dotyczy bezrobocia wśród mężczyzn, to jednak nazywane jest „śmiercią macho lub cesją jego” (zob. Williams 2011).

pod maską przeciętnego nudziarza. Istnieje jednak pewne ryzyko powyższego postrzegania – wpadnięcie w pułapkę dyspozycyjnego lokowania zła, oto znaleźliśmy naszą czarną owcę, a jego złożona dynamika zła umyka naszej refleksji. Przyjmuję więc, że na skrzyżowaniu przygnębiającej sytuacji życiowej Waltera i nowej, przygniatającej informacji o terminalnej chorobie, aktywizuje się drzemący w nim potencjał do egocentryzmu i okrucieństwa. Echem odbijają się eksperymenty Zimbardo czy Stanleya Milgrama na „zwykłych ludziach” (Milgram 1963).

Aby dokładnie przyjrzeć się dynamice wykluwania się zła, powinniśmy aktywować ramę semantyczną systemu, do którego przystępuje Walter White – systemu mafijnego, którego bezpardonowe reguły gry „stwarza(ją) sytuacje oraz dyktują rolę i oczekiwania dotyczące aprobowanych zachowań aktorów w jego sferach wpływu” (Zimbardo 2013: 429). Robiąc pierwszy krok i decydując się na produkcję narkotyków White niejako automatycznie staje się częścią okrutnej, rygorystycznej struktury hierarchicznej mafii. Chcąc przetrwać, główny bohater serialu, wplątany zostaje w sieć zależności, w której eksponowanie okrucieństwa i epatowanie nim w celach dyscyplinowania i pokazu siły są na porządku dziennym. Etyczna rekonstrukcja *Breaking Bad* ukazuje się nie w samych działaniach i decyzjach White’a, ale „w przypisanych im wydarzeniach, rzeczach, wreszcie splotach kontekstów, w których są one osadzone (...)” (Kufel 2014: 140).

#### 4. Równia pochyła zła

W przemówieniu zatytułowanym *The psychology of evil*, wygłoszonym na konferencji TED<sup>4</sup> w 2008 roku, Philip Zimbardo wymienił siedem procesów społecznych, które przyspieszają zejście na złą drogę, aktywują proces „breaking bad”, a w terminologii Zimbardo nadają śliskości równi pochyłej zła (ang. *grease the slippery slope of evil*):

---

<sup>4</sup> TED (ang. Technology, Entertainment, Design) jest serią konferencji odbywających się na całym świecie organizowanych przez Fundację Sapling, non-profit, pod szyldem: Idee warte rozprzestrzeniania (ang. *Ideas Worth Spreading*). TED-y początkowo koncentrowały się na technologii i projektowaniu, ale obecnie ich zasięg obejmuje prezentacje na wiele tematów, zob. <https://www.ted.com/about/conferences> [dostęp: 23.04.2015].

- 1) bezmyślne zrobienie pierwszego kroku,
- 2) dehumanizacja innych,
- 3) porzucenie indywidualności, anonimowość,
- 4) rozproszenie własnej odpowiedzialności,
- 5) ślepe posłuszeństwo wobec władzy,
- 6) bezkrytyczna zgoda na normy grupy,
- 7) pasywna zgoda na zło poprzez bierność lub obojętność<sup>5</sup>.

#### 4.1. Pierwszy krok

Przyjrzyjmy się tym procesom w kontekście działań Waltera White'a. Ze względu na ograniczoną objętość artykułu, jak również na większą wagę pewnych procesów względem innych w jego akcie *breaking bad*, postanowiłam skoncentrować się tylko na wybranych działaniach. Jak wspomniano wcześniej, zakładam, że White jest zwykłym, przeciętnym, szarym obywatelem, dbającym o swoją rodzinę i nie krzywdzącym innych *everymanem*. W odniesieniu do bezmyślnego zrobienia pierwszego kroku, niezależnie od tego, które pęknięcie w konstrukcji dobra, w której bytuje Walter White, uznamy za prymarne (wydanie wszystkich oszczędności na zakup osławionej przyczepy laboratorium, pierwsze gotowanie, pierwsze zabójstwo, czy pierwsze rozpuszczenie zwłok), istotnym w procesie przemiany Waltera z przeciętnego obywatela w wyrafinowanego narkotykowego biznesmena staje się dzień, w którym Skyler, żona Walta, rodzi ich drugie dziecko. Walter odbiera telefon i dowiaduje się, że poród się rozpoczął. Jednocześnie ma również świadomość, że jeśli ma zdobyć ugruntowaną pozycję w świecie handlu narkotykami, musi dotrzeć na umówione miejsce ze swoim towarem.

Władza, której zasmakuje, sprawia, że nie ma ochoty wracać na dawną drogę, czy zasklepić szczelinę, przez którą sączy się (a z czasem tryska) zło i swobodnie przekracza kolejne kręgi piekła, uwalniając swój mroczny potencjał. Kluczowym czyn-

---

<sup>5</sup> W oryginale: „1. Mindlessly taking the first small step. 2. Dehumanization of Others. 3. De-individuation of Self (anonymity). 4. Diffusion of Personal Responsibility. 5. Blind Obedience to Authority. 6. Uncritical conformity to group Norms. 7. Passive tolerance of evil through inaction or indifference” (Zimbardo 2008). Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Katarzyny Kokot-Góry – przyp. red.

nikiem jego władzy są środki finansowe, których ogromne ilości z łatwością kumuluje, narkotyki, a może sam akt ich produkcji, sztuka tworzenia. Zdecydowanie władzę White'owi daje produkcja narkotyków, wytwarzanie produktu, swoistego eliksiru, który, jak w opowiadaniu Roberta Louisa Stevensona *Dr Jekyll i pan Hyde*, jest katalizatorem aktywującym przemianę nudnego, niedocennianego nauczyciela chemii w żądnego władzy mafiosanaukowca, który w zaciszu swojego laboratorium posiadał obie moce – konstrukcji i destrukcji. Dochodzi do przekraczania kolejnych granic. Sytuacje graniczne niczego go nie uczą, wręcz przeciwnie, po uporaniu się z problemami, zatacza coraz szersze kręgi na głębokiej wodzie, co wiąże go z kolejnymi prądami i otchłaniami wtajemniczenia i przynależności do karteli narkotykowych.

Kolejnym procesem „na równi pochyłej zła” jest dehumanizacja innych. Mimo że Walter White na pozór nie poniża swoich ofiar według scenariuszy jakie przytacza Zimbardo (2011), proces prowadzący do zaniku jego wartości ogólnoludzkich, odczłowieczania, staje się oczywisty, gdy zaczyna on instrumentalnie traktować własnych pracowników, kradnie, zabija, bezpardonowo używa dzieci do osiągnięcia swojego celu. Jak słusznie zauważa Darska, kiedy Walt i jego partner Jesse Pinkman postanawiają rozszerzyć swoją działalność dystrybucyjną, ten drugi angażuje do roli dilerów swoich najlepszych przyjaciół. Kiedy jeden z nich ginie, Walt nie jest w stanie zidentyfikować, o kogo dokładnie chodzi, co świadczy o tym, że przedmiotowo traktuje tych, którzy w hierarchii plasują się niżej (Darska 2012: 39).

Dodatkowo dostarczanie towaru psychopatycznemu szefowi miejscowego gangu narkotykowego – Tucu Salamance – niesie za sobą szereg trudnych doświadczeń, „z których każde ma wymiar przekroczenia” (Darska 2012: 39). Jak wyszczególnia Zimbardo, jednym z elementów przeistaczania się w jednostkę złą jest pasywna zgoda na zło poprzez bierność lub obojętność. Podczas jednego ze spotkań z Tucu, Walter i Jesse stają się świadkami brutalnego pobicia bez powodu, na które nie reagują. Nie sposób nie wspomnieć o momencie, który dla mnie jako widza był punktem kulminacyjnym na hiperboli zła wyrządzanego przez Waltera i powodującym lawinowy spadek w otchłan popełnianych niegodziwości, a mianowicie sytuacji, podczas której Walter zostawia umierającą we własnych wymiocinach dziewczynę Jesse'ego.

## 4.2. Anonimowość Heisenberga

Zimbardo stawia pytanie: czy zmiana wyglądu wojowników ma znaczenie na polu bitwy? Czy istnieje związek między anonimowością a traktowaniem ofiar? Przytacza on wyniki badań antropologa Johna Watsona, który zbadał 23 kultury celem ustalenia, czy wojownicy, którzy zmieniali swój wygląd w danych kulturach – malowali się lub zakładali maski, pióropusze – traktowali swoje ofiary inaczej. Badania pokazały, że 80% wojowników z tych kultur, które dokonywały zmian zewnętrznych, okazało się bardziej niszczycielskich – zabijało, torturowało, okaleczało swoje ofiary (Watson 1973: 342-345).

Jako potęgujące poczucie anonimowości, Zimbardo podaje przykłady mundurów noszonych przez żołnierzy, czy strażników. Uczestnikom eksperymentu stanfordzkiego powiedziano, żeby oprócz mundurów i pałek nosili także srebrne lustrzane okulary przeciwsłoneczne. W związku z powyższym, chciałabym zogniskować uwagę na kreacji Heisenberga, która niejako naturalnie wpisuje się w obraz procesu nazywanego przez Zimbardo „porzuceniem, rozproszeniem indywidualności”.

Już na początkowym etapie swojego proceduru przestępczego Walter przyjmuje przydomek Heisenberg, który staje się synonimem mistrzostwa w produkowaniu superczystej metamfetaminy. Ta symboliczna zmiana manifestuje się nie tylko pod postacią nowego imienia, ale także przyjęcia nowego wizerunku – Walter goli głowę, wkłada czarny kapelusz i czarne okulary przeciwsłoneczne. Zakładając strój Heisenberga niczym superbohater Zorro czy Batman, któremu kostium pozwalał czynić dobro, White przeobraża się. Istnieje tylko jedna różnica. Na naszym bohaterze ciąży przedrostek „anty”, a Walter przywdziewając szaty Heisenberga zmienia się w okropne indywiduum.

Warto przypomnieć scenę z serialu, w której White wymusza na jednym z wysoko postawionych przestępców wypowiedzenie swojego imienia ostentacyjnymi słowami „Now say my name” (pol. „Teraz powiedz, jak się nazywam”). W kontekście tożsamości scena ta ujawnia nam nowe wcielenie White’a; jak twierdzą niektórzy, „jest symbolicznym przyjęciem przez niego odnowionej tożsamości” (Kufel 2014: 134). Nie jestem pewna, czy „odnowiona tożsamość” jest tutaj odpowiednim terminem, jednak proces „porzucenia (jednej) tożsamości” w ujęciu Zimbar-

do, a tym samym zyskiwania, czy wyłaniania się drugiej (co nie wyklucza posiadania dwóch), jest niezmiernie istotny w przestawianiu się zwykłego człowieka w bezdusznego przestępcę. Ponadto, jak twierdzi Zimbardo, „poczucie braku osobistej rozpoznawalności” (nie jestem Walterem White’em, jestem Heisenbergiem), anonimowości, możliwości działania incognito „mogą wywoływać zachowania antyspołeczne” (2013: 313).

W *Efekcie Lucyfera* Zimbardo zamieszcza podrozdział „Dehumanizacja innych i wyłączenie moralności w laboratorium”, w którym przytacza wyniki badań Alberta Bandury, ilustrujące jak ludzie, „w normalnych okolicznościach dobrzy”, mogą dokonywać czynów złych, „wyłączając” zasady moralne i aplikując wstrząsy o ogromnym natężeniu, czy – jak Walter White – produkując narkotyk śmierci, rąbiąc ciała i rozpuszczając je w kwasie (Zimbardo 2013: 39-40; Bandura i in. 1975: 253-269).

Zastanawiający jest fakt, że Walterowi od samego początku przyświecał profesjonalny pietyzm, objawiający się w zgromadzeniu specjalistycznej aparatury do eksperymentów chemicznych i sporządzania metamfetaminy, a także odpowiedniej odzieży ochronnej; specjalistyczne kombinezony i okulary ewidentnie nasilały bezosobowość, czy też rozrzedzały tożsamość Waltera White’a, podsycając i stymulując przekraczanie granic. W swoim laboratorium White wyłącza moralność, a włącza bezwzględność. Ponadto Walter White, którego nazwisko automatycznie konotuje czystość fizyczną i moralną, a także zamiłowanie do nieskazitelności i porządku, jest tak brudny, że usilnie próbuje się wybielić i pozbyć brudu – „tego dosłownego i metaforycznego”. W jego laboratorium muszą panować do przesady sterylne warunki. Jak zauważa Darska, „jeśli ma kontakt z tym, co jest nieczyste, szybko się z tego otrząsa i zapomina o traumatycznym doświadczeniu” (2012: 48). Podsumowując refleksję dotyczącą funkcji, jaką odgrywa zewnętrzna powłoka w transformacji tożsamości, warto zadumać się nad słowami Williama Szekspira z *Opowieści zimowej*: „Z pewnością, moja szata zmienia moje usposobienie”<sup>6</sup> (za: Zimbardo 2013: 313).

---

<sup>6</sup> W oryginale „sure this robe of mine does change my disposition” za: <http://www.opensourceshakespeare.org> [dostęp: 10.11.2015].

## 5. Konceptualizacja zwrotu *break bad* – wyniki ankiety

Słynne zdanie wypowiedziane przez Jesse'ego Pinkmana w pierwszym odcinku analizowanego serialu zwiastuje akt, czy raczej proces *breaking bad* Waltera White'a: „Some straight like you. Giant stick up his ass, all of a sudden, at age, what 60, he's just gonna break bad”. W polskiej wersji językowej brzmi tak: „Taki sztywniak jak ty..., nagle, w wieku 60 lat, zejdzie na złą drogę”. Tłumaczenie to nie oddaje potencjału w nim zakodowanego. W tej części artykułu chciałabym skupić się na analizie konceptualizacji zwrotu *break bad* w świetle lingwistyki kognitywnej z wykorzystaniem teorii metafory konceptualnej George'a Lakoffa i Marka Turnera (1980). Orędownicy tej teorii wyróżniają trzy typy interesujących ich metafor: strukturalne, orientacyjne i ontologiczne. Zaproponowane przez kognitywistów postrzeganie języka jako zjawiska psychologicznego pozwala przyjrzeć się sieci zależności pomiędzy językiem i umysłem (Lakoff, Johnson 1980; Evans, Bergen, Zinken 2004) oraz sposobom kodowania rzeczywistości w języku. W świetle tej teorii zakładamy np., że wypowiadając zdanie „zejść na złą drogę” konceptualizujemy życie ludzkie jako drogę. Jest to jedna z najpowszechniejszych metafor: ŻYCIE TO PODRÓŻ. W przypadku „zejścia na złą drogę” można założyć, że jednostka ludzka idzie przez życie „prostą i dobrą drogą”. Z owej trasy można zboczyć i zejść na „złą drogę” – rozpocząć życie przestępcze. W przypadku zwrotu *break bad* sytuacja nie jest tak prosta i jednoznaczna.

*Urban Dictionary* definiuje frazeologizm *to break bad* jako „podważać, kwestionować konwenanse, przeciwstawiać się autorytetom oraz funkcjonować na krawędzi prawa”<sup>7</sup>. Ten amerykański regionalizm z Południa oprócz pierwiastka zła konotuje jeszcze inne zjawisko – pęknięcia, rozłamu czy nawet wybuchu. Próbując zbadać konceptualizację zwrotu *break bad* założyłam, że człowiek jest pojemnikiem, w którego konstrukcji (zarówno wewnętrznej i zewnętrznej) nastąpiło pęknięcie, szczelina, czy nawet rozdarcie bądź wyłom. W wyniku owego rozłamu pojawiło się miejsce, przez które „zło” jest w stanie przenikać, wypły-

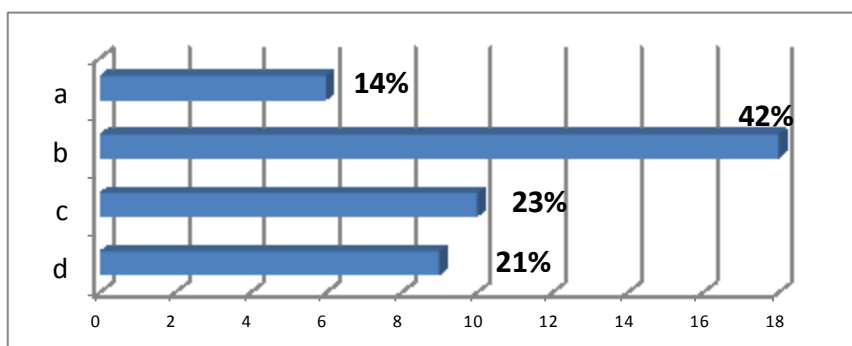
---

<sup>7</sup> W oryginale „to challenge conventions, to defy authority and to skirt the edges of the law”, zob. [www.urbandictionary.com](http://www.urbandictionary.com) [dostęp: 10.05.2014].



wać na zewnątrz (lokalizując je we wnętrzu) lub wpływać z zewnątrz do środka. W ankiecie, do której dołączona została definicja zwrotu *break bad*, zapytano użytkowników języka angielskiego i polskiego (znających język angielski) czy oznacza to, że:

- a) zło jest „na zewnątrz” jednostki, która otwiera się, pęka i poprzez tę szczelinę zło jest absorbowane,
- b) zło jest skumulowane wewnątrz jednostki, która otwiera się, pęka i poprzez tę szczelinę zło wycieka na zewnątrz,
- c) a i b,
- d) żadne z powyższych.



Wykres 1. Konceptualizacja zwrotu *break bad*

Źródło: opracowanie własne

Wyniki ankiety jednoznacznie potwierdzają hipotezę Zimbardo, że ludzie pochodzący z kultur zorientowanych indywidualistycznie (ankietowani pochodzili z Europy i Ameryki Północnej) tradycyjnie szukają odpowiedzi w ludzkim wnętrzu. Na 43 osoby ankietowane, 18 (42%) umiejscowiło zło we wnętrzu jednostki, 6 (14%) zlokalizowało je na zewnątrz, 10 (23%) wewnątrz i na zewnątrz, a 9 (21%) zaznaczyło opcję (d) – żadne z powyższych. Nie zaobserwowano różnic w konceptualizacji pomiędzy rodzimymi użytkownikami języka angielskiego a osobami posługującymi się nim. 6 spośród 14 *native speakerów* wskazuje człowieka jako ośrodek zła. Można przypuszczać, że kreowanie rzeczywistości na dychotomii dobro–zło w pewnym sensie pozwala zdjąć odpowiedzialność z „dobrych” ludzi. Sytuacja czy funkcjonujący system niejako pozostają wtedy na peryferiach ludzkich rozważań na temat fenomenu zła.

## 6. Podsumowanie

Konstrukcja postaci, która z szarego, przeciętnego nauczyciela chemii przeistacza się w pozbawionego skrupułów mafijnego bossa narkotykowego, niezaprzeczalnie ukazuje kontrowersyjną osobowość, budzącą mieszane uczucia, ale też zmuszającą widza do ciągłej re-ewaluacji swojego stanowiska i odczuć na jej temat. Według Carrolla (2011) udana opowieść, niezależnie od tego czy na ekranie, czy w powieści, to taka, która pobudza przekonania moralne odbiorcy i je aktywuje.

W moim odczuciu *Breaking Bad* nas nie resocjalizuje i nie takie ma zadanie. „Efekt Lucyfera” w żadnej mierze nie usprawiedliwia zbrodniarzy. Czyny popełniane przez oprawców zawsze pozostaną złe. Teoria Zimbardo i serial Vince’a Gilligana zachęcają odbiorcę do stawiania pytań, do radzenia sobie z ambiwalencją rzeczywistości, do podejmowania prób natury moralnej. Tak przedstawiona koncepcja zła to między innymi apoteoza ludzkiego umysłu, nieprzebranego potencjału dobroci i okrucieństwa, troski i obojętności, tworzenia i zagłady.

Wprawdzie słowa Waltera White’a wypowiedziane w ostatnim odcinku finałowego sezonu „musisz zrozumieć, że wszystko, co zrobiłem... zrobiłem dla siebie. Lubiłem to i byłem w tym dobry. I czułem, że... naprawdę żyję”<sup>8</sup> mogą wprowadzać spory zamęt do naszych obserwacji, to nie podpiszę się pod wynikami większości ankiet, świadczących o lokowaniu zła jedynie w ludzkim wnętrzu. Jak zauważa Jacek Sobota, „bohater serialu okazuje się (...) kimś na wzór postaci z tragedii greckiej, podległym wewnętrznym i zewnętrznym determinacjom (2014: 229). Mimo iż w słowach Piotra Mirskiego, który opisuje Waltera jako „przykład stłamszonego sukinsyna, dla którego wiadomość o nowotworze stanowiła iskrę pod beczkę prochu, na której siedział od lat” (Mirski 2012), kryje się jakaś prawda – to jednak powyższe wnioski wskazują na to, że dynamika zła jest swoistym amalgamatem, w którym stapiają się czynniki osobowe, sytuacyjne i systemowe. Konkludując, pragnę zakończyć słowami Wisławy Szymborskiej: „tyle wiemy o sobie, ile nas sprawdzono” (1997: 6).

---

<sup>8</sup> W oryginale „All the things that I did, you need to understand – I did it for me. I liked it. I was good at it. And I was really... I was alive”.

## Bibliografia:

- Badiou Alain, 2009, *Etyka*, tłum. Paweł Mościcki, Warszawa.
- Bandura Albert, Underwood Bill, Fromson Michael E., 1975, *Disinhibition of Aggression through Diffusion of Responsibility and Dehumanization of Victims*, „Journal of Research in Personality”, nr 9, s. 253-269.
- Carroll Noël, 2011, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Maciej Filipiak, Gdańsk.
- Darska Bernadetta, 2012, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Dukaj Jacek, 2012, *Pan Biały spada w ciemność*, „Filmowy. Magazyn do Czytania”, nr 1, s. 32-36.
- Evans Virginia, Bergen Benjamin K., Zinken Jorg, 2007, *The Cognitive Linguistic Enterprise: An Overview*, w: *Cognitive Linguistics Reader*, red. Virginia Evans, Benjamin K. Bergen, Jorg Zinken, s. 2-37.
- Grey Peter, 2013, *Why Zimbardo's Prison Experiment Isn't in My Textbook*, „Freedom to Learn”, <https://www.psychologytoday.com/blog/freedom-learn/201310/why-zimbardo-s-prison-experiment-isn-t-in-my-textbook> [dostęp: 10.06.2015].
- Internet Movie Data Base, *Breaking Bad, Awards*, <http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards> [dostęp: 10.05.2015].
- 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.
- Lakoff George, Johnson Mark, 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago.
- Milgram Stanley, 1963, *Behavioral study of obedience*. „Journal of Abnormal and Social Psychology”, tom 67, s. 371-378.
- Mirski Piotr, 2012, *Obywatel Jądra Ciemności*, „dwutygodnik.com”, nr 82, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3514-obywatel-jadra-ciemnosci.html> [dostęp: 10.04.2015].
- Prescott Carlo 2005, *The lie of the Stanford Prison Experiment*, „Stanford Daily”, tom 227, zeszyt 50, s. 4.
- Sabini John, Silver Maury, 1982, *Moralities of Everyday Life*, Oxford.
- Sobota Jacek, 2014, *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 234-247.

- Szekspir William, w: P. Zimbardo, 2013, *Efekt Lucyfera: dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, tłum. Anna Cybulko, Joanna Kowalczevska, Józef Radzicki, Marcin Zieliński, Warszawa.
- Szeremeta Katarzyna, 2014, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: „Trawka”, „Breaking Bad”, „Penozza”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 223-233.
- Szyborska Wisława, 1997, *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, „Filia: miesięcznik społeczno-kulturalny”, nr 35, s. 6-7.
- TED, <https://www.ted.com/about/conferences> [dostęp: 23.04.2015].
- The Deadline Team, 2013, *101 Best Written TV Series Of All Time*, <http://deadline.com/2013/06/wgas-101-best-written-tv-series-of-all-time-complete-list-512061/> [dostęp: 10.05.2015]
- Urban Dictionary, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break+Bad> [dostęp: 23.04.2015].
- Watson John, 1973, *Investigation into deindividuation using a cross-cultural survey technique*, „Journal of Personality and Social Psychology”, tom 25, s. 342-342.
- Williams Joan C., Tait Allison C., 2011, *Manceession or “Momcession”?: Good Providers, a Bad Economy, and Gender Discrimination* s. 857-893, [http://repository.uchastings.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1834&context=faculty\\_scholarship](http://repository.uchastings.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1834&context=faculty_scholarship) [dostęp: 10.06.2015].
- Zimbardo Philip, 2013, *Efekt Lucyfera: dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, tłum. Anna Cybulko, Joanna Kowalczevska, Józef Radzicki, Marcin Zieliński, Warszawa.
- Zimbardo Philip, 2008, *The psychology of evil*, TED talk, [http://www.ted.com/talks/philip\\_zimbardo\\_on\\_the\\_psychology\\_of\\_evil?language=pl](http://www.ted.com/talks/philip_zimbardo_on_the_psychology_of_evil?language=pl) [dostęp: 10.04.2015].

**Nelly Strehlau**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## **Nieidealna Ally – nieświęta Alicia – niepokorna Annalise: „lubialność” a konstrukcja postaci bohaterek wybranych amerykańskich seriali prawniczych**

### **Abstrakt:**

Artykuł porównuje reprezentacje postaci kobiecych w popularnych postfeministycznych amerykańskich serialach prawniczych. Analizie poddana zostaje w szczególności kwestia zmian dotyczących przymusu „lubialności” tytułowych postaci w *Ally McBeal* i *Żonie idealnej* a także ich statusu jako bohaterek lub antybohatek, oraz to, na ile ten problem staje się (w szczególności w *Żonie idealnej*) tematem swoistej metarefleksji. Zakończenie rozważa możliwe dalsze kierunki zmian w odniesieniu do głównej postaci *Sposobu na morderstwo*, najnowszej z omawianych produkcji.

### **Słowa kluczowe:**

serial, seriale prawnicze, postaci kobiece, feminizm, lubialność, *Ally McBeal*, *Żona idealna*, *Sposób na morderstwo*

Okres rozpoczynający się w drugiej połowie lat 90. i trwający do dziś bywa określany jako trzecia złota era telewizji<sup>1</sup> i telewizyjna rewolucja (Sepinwall 2012: 2, 35; Martin 2013). Ten przełom zwykle wiąże się w dużym stopniu z prestiżowymi serialami produkowanymi przez amerykańskie telewizje kablowe, których bohaterami stali się antypatyczni i amoralni mężczyźni w średnim wieku: *Oz*, *Rodziną Soprano* czy *Prawem ulicy*. Brett Martin, w pracy zatytułowanej *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution* – twierdzi wręcz, że przed Tonym Soprano, z nielicznymi wyjątkami, amoralni i antypatyczni antybohaterowie (obok mężczyzn-twórców seriali jedni z tytułowych trudnych

---

<sup>1</sup> Pierwsza złota era miała miejsce na przełomie lat 40. i 50., a druga w latach 80.

mężczyzn) mogli królować na ekranach kin, ale podobna ambiwalencja stanowiła rzadkość na małym ekranie, zwłaszcza poza komedią (Martin 2013: *Prologue*)<sup>2</sup>. Po Tonym Soprano stali się oni natomiast integralną czy wręcz zasadniczą częścią telewizyjnego pejzażu.

Niemniej jednak, poprzez wyróżnienie tej konkretnej stylistyki „trudnych mężczyzn”, jak sam autor do pewnego stopnia zaznacza, pominięty został w dyskusji o telewizyjnej rewolucji szereg seriali poświęconych bardziej i mniej „trudnym” kobietom, których istnieniu Martin zdaje się wręcz zaprzeczać, ograniczając się do wspomnienia o półgodzinnych komediach i *Układach* jako wyłącznych przykładach na istnienie telewizyjnej przestrzeni dla antybohaterek (2013: *Prologue*). Także inne, poświęcone niejednoznaczny kobietom, kręcone w tym samym okresie i wcześniej, seriale odcisnęły się jednak na amerykańskiej telewizji piętnem i stanowią kamienie milowe w jej rozwoju – wystarczy tu wspomnieć chociażby *Murphy Brown* czy *Seks w wielkim mieście* (por. Lotz 2006).

Jak zauważa Emily Nussbaum, polemizując z Martinem, ten ostatni serial „także stanowił jeden ze sztandarowych seriali HBO. Był równorzędny z *Rodziną Soprano*, choć cechował się innym tonem i innym umiejscowieniem, dekonstruował inny gatunek”<sup>3</sup>. Nussbaum zwraca uwagę, że seriale o mafii czy policjantach niejako automatycznie traktowane są jako poważniejsze niż serial czerpiący z komedii romantycznej. Ta automatyczność zaś, niezależnie od zalet i wad indywidualnych tekstów, wynika z kulturowego seksizmu; seriale o kobietach są mniej poważane, a w przypadku bardziej prestiżowych gatunków – rzadsze, co, jak utrzymuje sam Martin, przynajmniej w części wynika z faktu, że seriale tworzone przez kobiety to raczej wyjątek niż reguła (2013: *Prologue*).

---

<sup>2</sup> Z uwagi na brak numerów stron w używanym wydaniu elektronicznym tekstu, przypisy do publikacji Martina (a także kolejnych książek używanych w wydaniu elektronicznym) zawierają będą informację o rozdziale.

<sup>3</sup> „But *Sex and the City*, too, was once one of HBO’s flagship shows. It was the peer of *The Sopranos*, albeit in a different tone and in a different milieu, deconstructing a different genre” (Nussbaum 2013). Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Nelly Strehlau – przyp. red.

W odniesieniu do bohaterek telewizyjnych, podobnie jak w przypadku kobiet w ogóle, często mówi się o istnieniu podwójnych standardów. Dotyczą one szeregu kwestii – seksualności, postrzegania postaci fikcyjnych przez pejoratywnie ujmowany pryzmat autobiograficzny twórczyń, wreszcie, kwestii „lubialności”<sup>4</sup> – i tej ostatniej poświęcić chcę swój artykuł. Jak utrzymuje wielu twórców, (te debaty odbyły się zwłaszcza w związku z niedawnymi filmami, takimi jak *Kobieta na skraju dojrzałości* i *Zaginiona dziewczyna*, ale też w odniesieniu do serialu *Dziewczyny*; por. Keeler 2014, Paskin 2014), od postaci kobiecych w znacznie większym stopniu oczekuje się, że widzownia je polubi, a z drugiej strony – widzownia, przynajmniej uśredniając, wydaje się skłonna wybaczyć im dużo mniej niż męskim bohaterom, których nielubialność czyni „nieprzeniknienie interesujący[mi], mroczny[mi] lub cierpiący[mi] lecz ostatecznie [nieodparcie pociągającymi]” (Gay 2014: *Not Here to Make Friends*)<sup>5</sup>.

Stąd też być może przynajmniej do pewnego momentu oferta telewizji o kobietach nie obfitowała w tyle przykładów telewizyjnych antybohatek, protagonistek, które byłyby „niemiłe”. Nussbaum we wspomnianym wyżej artykule podkreśla, że Carrie Bradshaw można w zasadzie uznać za prekursorkę trendu pokazywania na małym ekranie głównych bohaterek, które są złożone do tego stopnia, że mogą się wręcz wydawać antypatyczne. W ostatnich latach to zjawisko nie jest już bynajmniej rzadkie – telewizyjne protagonistki bywają alkoholiczkami (*Ocalić Grace*), cierpią na depresję, wybierają samotność bądź decydują się na aborcję (*Chirurdzy*), handlują narkotykami (*Trawka*) lub są od nich uzależnione (*Siostra Jackie*), idą do celu po trupach (*Układy*) i cechują się skrajnym egocentryzmem (*Dziewczyny*).

W swoim artykule chciałabym się zastanowić nad tym, na czym polega „lubialność” postaci kobiecych i na ile wybrane przeze mnie postfeministyczne bohaterki spełniają jej założenia, przy okazji przyglądając się szerzej postfeministycznym wzorcom kobiecości prezentowanym przez te postaci. Na potrzeby artykułu

---

<sup>4</sup> Tłumaczę tak angielskie określenie *likeability/likability*, by zachować rdzeń pozwalający na odniesienie do internetowych „like’ów”/polubień.

<sup>5</sup> „An unlikable man is inscrutably interesting, dark, or tormented, but ultimately compelling, even when he might behave in distasteful ways”.

postfeminizm w uproszczeniu rozumiany będzie przede wszystkim jako fakt dostrzegalnego dialogu między tematyką serialu a motywami feministycznymi (często traktowanymi krytycznie), jak również jako „podwójne uwikłanie” (*double entanglement*) w rozumieniu Angeli McRobbie (2009). Zgodnie z opisem McRobbie, postfeminizm kultury związany jest ściśle z jej neoliberalnością; w neoliberalnym dyskursie upodmiotowienie kobiet staje się swoistym dobrem konsumpcyjnym, stanowiącym jeden z możliwych wyborów dobrego życia dla kobiecego, zindywidualizowanego podmiotu (2009: 18-19; 34-35), zaś podwójne uwikłanie oznacza fakt, że w postfeminizmie pewne postulaty feminizmu zostają zawłaszczane i zaprezentowane jako oczywiste i zdroworozsądkowe, natomiast sam feminizm zostaje odrzucony i potraktowany jako coś przestarzałego i zagrażającego inteligibilnej kobiecej tożsamości (2009: 12)<sup>6</sup>.

Wspomniane powyżej dyskusje o „lubialnych” bohaterkach nie podawały jednej definicji tego terminu. Najbliżej są być może już wspomniane Roxane Gay, która określa lubialność jako zdolność do wywołania u widowni (lub czytelników i czytelniczek) dwóch różnych afektów – „moralnej aprobaty i przywiązania” (Gay 2014: *Not Here to Make Friends*), oraz Emily Nussbaum, która w opublikowanym przez „New Yorker” esejuje pisze o zjawisku „złych fanek”, odrzucających postaci kobiece niezgodne z pewnym zestawem oczekiwań. Choć Nussbaum nie używa omawianego tu terminu, jej analiza zasadniczo do tej samej kwestii się sprowadza. Według niej zatem ta skrytykowana część widowni oczekuje, że bohaterka będzie „dzielna” (*spunky*) i „wzorcową” lub, pomimo swoich wad, stanowić będzie „głos rozsądku” oraz zapewni łatwość pozytywnej identyfikacji (Nussbaum 2014). Wreszcie, jako jedną z zasadniczych przyjemności oglądania seriali o pozytywnie przedstawianych kobietach Nussbaum wymienia uczucie *empowerment* – ‘upodmiotowienia/uprawnomożenia’, którego mają one być nośnikiem. Przyjemna jest zatem identyfikacja z bohaterką postrzeganą jako stawiająca czoła rozpoznawalnym przeciwnościom losu (często sprzeciwiającą się niesprawiedliwości i krzywdzie) lub awansująca społecznie.

---

<sup>6</sup>Ten temat omawiam szczegółowo w swojej pracy doktorskiej.



Podobne refleksje znaleźć można także we wcześniejszych tekstach poświęconych kobietom w kulturze popularnej. Brytyjska badaczka popkultury Imelda Whelehan, pisząc o bohaterkach *chick-litu*, a w szczególności Bridget Jones, dochodzi do podobnych wniosków. Według Whelehan, „[k]luczowy sukces powieści stanowiło czytelnicze poczucie rozpoznania [utożsamienia] z codziennymi wpadkami Bridget” (2005: 174); czytelniczą sympatię budzi „dostęp do słabych punktów (... i) lęków” bohaterki (2005: 174)<sup>7</sup>. Wreszcie, Susan Douglas, odnosząc się do przyjemności identyfikacji z kobiecymi bohaterkami, dodaje, że cechą lubianych kobiecych bohaterek może być „zadzierzystość” (*perkiness*), którą definiuje ona jako „asertywność udając[ą] uroczość” („*assertiveness masquerading as cuteness*”) (1995: 108).

Ta „uroczość” przywołuje kwestie kobiecości lub dziewczęcości jako cechy, która również może być przypisana do lubialności postaci i ich potencjału jako punktu identyfikacji – lubialna bohaterka przynajmniej do pewnego stopnia musi odznaczać się hegemonicznie rozumianą kobiecością i, parafrazując za Fiske’em, dokonywać transgresji tego wzorca jedynie w społeczeństwie sankcjonowany sposób, poprzez takie formy buntu, które będą dla widzów przyjemne (por. Fiske 1999 [1987]: 19) i nie zagrażą identyfikacji. Za tabu poważnie zagrażające pozytywnemu wizerunkowi bohaterki kultury popularnej, zwłaszcza amerykańskiej, w uproszczeniu uznać można transgresje dotyczące braku uczuć macierzyńskich lub bycia stereotypową złą matką, a także do pewnego stopnia małżeńską zdradę, brak patriotyzmu lub zdeklarowany ateizm.

Tytułowa bohaterka nadawanego w latach 1997–2002 serialu *Ally McBeal*, stworzona przez Davida E. Kelleya, jest pod wieloma względami ikoną postfeministyczną, często porównywaną z Bridget Jones (np. McRobbie 2004, Whelehan 2005: 174), najsłynniejszą chyba sympatyczną singielką lat 90. Obie stanowią wręcz symbole postfeministycznej kobiecości, a twarz Ally w 1998 roku znalazła się na okładce numeru „Time” wieszczące-

---

<sup>7</sup> „The key success of the novel was the reader’s sense of recognition with Bridget’s daily mishaps”; „access to the vulnerabilities (... and) anxiety”.

go koniec ruchu kobiecego<sup>8</sup>. Podobieństw między tymi postaciami jest więcej: obie są zbliżonymi wiekiem (przed i po trzydziestce) białymi heteroseksualnymi singielkami, atrakcyjnymi dla otoczenia, lecz niepewnymi siebie, a ich niedoskonałości przedstawiane są jako źródło uroku. Ally McBeal ma także atrakcyjną pracę i jest ukazywana jako osoba asertywna i – przynajmniej do pewnego stopnia – odnosząca sukcesy w życiu zawodowym, a zarazem posiadająca romantyczne aspiracje i marząca o ustatkowaniu się i założeniu rodziny.

Postać Ally łączy elementy tradycyjnej, hegemonicznej kobiecości – czy raczej dziewczęcości – z cechami „Nowej Kobiety” późnych lat 90. (Genz 2010), a więc tym, co określam tutaj jako postfeministyczną kobiecość, czyli tożsamość, która wiąże ekonomiczną niezależność i ambicje zawodowe z cechami hegemonicznej kobiecości jako źródłem przyjemności, upodmiotowienia i atrybutem ironicznego dystansu (por. McRobbie 2009, Genz 2010: 106). Ally nosi zatem minispódniczki i wykorzystuje swój seksapil w życiu zawodowym, żartuje z politycznej poprawności i martwi się swoim wyglądem i starzeniem. Można zatem uznać, że stanowi ona fikcyjną realizację postulatów *power feminizmu* – czyli neoliberalnego odłamu feminizmu/postfeminizmu propagowanego przez takie autorki jak Naomi Wolf (1993), ale też bardziej jednoznacznie postfeministyczne Rene Denfeld (1995) i Katie Roiphe (1994).

Z drugiej strony, choć lubialność Ally jest w znacznym stopniu oparta na tym, że zaprojektowana jest ona jako łatwy i przyjemny punkt identyfikacji, nie jest to postać do końca jednoznaczna. Wspominane np. przez Genz feministyczne krytyczki widzą w tym typie „postfeministycznej singielki” (*postfeminist singleton*) raczej „egocentryczny zbiór frywolnych nerwic i przedfeministyczną osobowość nostalgiczną z obsesją na punkcie męskiej aprobaty”<sup>9</sup> (Genz 2010: 102) niż postać utożsamianą z uczuciem *empowerment*. Choć wady Ally McBeal – takie jak wyżej

---

<sup>8</sup> *The Best TIME Covers: Is Feminism Dead?* 1998, „TIME”, [http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1704183\\_1704257\\_1704514,00.html](http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1704183_1704257_1704514,00.html) [dostęp: 10.04.2015].

<sup>9</sup> W oryginale: „...an egocentric composite of frivolous neuroses and a prefeminist nostalgist obsessed with male approval”.

wspomniany neurotyczny, narcystyczny egocentryzm – mają ją pokazać jako kobietę niedoskonałą i stąd „podobną do widzek,” mogą też one być źródłem zniecierpliwienia, gdy Ally nie spełnia pokładanych w niej oczekiwań i, na przykład, jest nie dość dobrym wzorcem, co wiązać się może chociażby z licznymi sytuacjami, w których bohaterka nie radzi sobie z negatywnymi emocjami.

W porównaniu z dziewczęcą Ally, bohaterka nadawanego od 2009 roku w stacji CBS serialu *Żona idealna (The Good Wife)* stanowi przedstawicielkę kolejnego pokolenia serialowych bohatererek. Postać Alicii Florrick została stworzona przez małżeństwo Michelle i Roberta Kingów, zainspirowanych medialnymi historiami o żonach polityków wspierających mężów uwikłanych w seksualne skandale. Alicia Florrick na początku serialu może wydawać się niemalże typową „lubianą” bohaterką, podobną do wzorcowych „nowych kobiet” z przełomu tysiącleci. Spełnia ona funkcję aspiracyjną – wraca do pracy po kilkunastoletniej przerwie poświęconej opiece nad dziećmi, zmuszona do tego pogorszona sytuacją finansową po tym, jak jej mąż trafia do więzienia oskarżony o malwersacje. Co więcej, tytułowa „dobra żona” ma „złego męża” – i we wczesnych sezonach stopniowo dowiadujemy się, jak bardzo złego, co jeszcze pomnaża kapitał sympatii bohaterki. Alicia jest zatem pokrzywdzoną stroną w konflikcie z mężem, kobietą próbującą pogodzić opiekę nad dziećmi z karierą zawodową, a zatem mającą uzasadnienie dla poświęcania się pracy. Co więcej, sympatię buduje też to, że wielokrotnie przedstawiana jest ona we wczesnych odcinkach jako osoba obdarzona lepszym kompasem moralnym niż otaczający ją cyniczni prawnicy, zarówno jej przełożeni, jak i współpracownicy. Alicia początkowo twierdzi na przykład, że nie chce używać wpływu męża, by zdobyć awans, bo pragnie być w porządku wobec kolegi z pracy, który walczy o tę samą posadę, co ona, a gdy ostatecznie decyduje się na skorzystanie ze znajomości, odczuwa z tego powodu wyrzuty sumienia.

Zasadniczą różnicą między Ally i Alicią jest ich wiek i sytuacja społeczno-rodzinna. Podczas gdy Ally była singielką chcącą znaleźć męża i mieć dzieci (i na koniec serialu odnajduje przypadkiem swoją biologiczną córkę, której istnienia nie była świadoma), Alicia przez większą część epizodów jest mężatką w (pota-

jemnej) separacji, odpowiedzialną za dwójkę nastoletnich dzieci, a serial przedstawia ją najpierw jako ponownie początkującą prawniczkę w nowym miejscu pracy, potem jako założycielkę własnej kancelarii, by wreszcie skupić się na karierze politycznej, gdy kandyduje w wyborach na prokuratorskie stanowisko wcześniej pełnione przez jej męża. Powrót Alicii na rynek pracy i konieczność trudnego balansowania życia rodzinnego i zawodowego wiązać można również z motywami typowymi dla feministycznych i postfeministycznych rozważań, takimi jak obecnie szeroko omawiane kwestie dobrej równowagi praca–życie (*work–life balance*; por. Rosin 2012; Rottenberg 2013; Sandberg 2013) czy *retreatism* i *mommy track* – wycofywanie się z rynku pracy przez młode matki lub ograniczanie ich możliwości zawodowych przez umieszczanie ich na „mamusinej ścieżce” (Negra 2009: 15-46). Jeśli Ally martwiła się, że praca pozbawia ją możliwości znalezienia szczęścia w życiu prywatnym, Alicia martwi się, że zbyt długie skupienie na domu sprawiło, że trudno jej na nowo odnaleźć się w pracy, która okazuje się dla niej ważnym źródłem szczęścia, samorozwoju i poczucia własnej wartości. Warto zauważyć, że ta różnica w dalszym ciągu umiejscawia Alicię wewnątrz pewnego dominującego neoliberalnego, późnokapitalistycznego modelu kobiecości cechującej się wysokim poziomem profesjonalizmu – i jest to przede wszystkim atrybut członkiń wyższej klasy średniej, które kosztem wielkiego wysiłku i dużego nakładu finansowego mogą godzić ze sobą różne sfery życia.

*Żona idealna* stanowi jednak produkt bardziej skomplikowany, niż wskazywać mogłoby na to dosłowne odczytanie tytułu i powyższa uproszczona analiza. Późniejsze sezony odślaniają bowiem fakt, że moralność przypisywana z początku Alicii stanowi zarówno luksus klasowy, jak i swoistą maskę, grę pozorów uprawianą przez bohaterkę czasami bardziej, czasami mniej świadomie. Na poziomie prywatnym jest to zasygnalizowane, gdy mąż oskarża ją o to, że nie jest na niego zła dlatego, że ją zdradzał, ale z powodu upokorzenia, gdy jego zdrada wyszła na jaw. Pozory małżeńskiego szczęścia są dla Alicii ważniejsze niż rzeczywisty związek, a tytuł okazuje się być ironiczny, gdy sama rozpoczyna pozamałżeński romans z przełożonym. Co więcej, postawiona przed koniecznością wyboru między partnerem a rozwojem zawodowym, bohaterka kilkakrotnie wybiera karierę. Alicia prze-

chodzi transformację z osoby powszechnie postrzeganej jako moralny wzór zdolności godzenia życia prywatnego z karierą (Nussbaum 2014) w postać operującą odcieniami szarości. Co więcej, serial, a zatem forma kultury, której popularność przynajmniej do pewnego stopnia zależy od pokazania bohaterki jako lubialnej, czyni z jej lubialności lub nielubialności jawny motyw i otwarcie dekonstruuje ją w późniejszych sezonach.

Podobnie jak twórcy, dbający o oglądalność poprzez tworzenie postaci, która ma budzić sympatię widzów, wewnątrz przedstawionego świata, Alicia celowo i nieraz cynicznie kreuje swój wizerunek tak, by budzić sympatię mediów, klientów czy innych prawników, zdobyć przychyłność sędziów i zbudować polityczny kapitał, korzystając przy tym ze statusu „dobrej żony” i z przywileju klasowego. Jej wizerunek „świętej Alicii” – jak to określa PR-owiec jej męża – to marka, produkt o określonej wartości. Zarówno widownia jak i sama Alicia są jednak stopniowo pozbawiani złudzeń co do „świętości” bohaterki, gdy dokonuje ona kolejnych samolubnych wyborów (na przykład w odniesieniu do brata), wykorzystuje możliwości związane z pozycją męża i własną, czy kłamie o wspomnianym romansie lub ukrywa swój ateizm, gdy okazuje się on politycznie niewygodny.

Dwa momenty, które ukazują to szczególnie dosadnie mają miejsce w 6. sezonie serialu – pierwszy z nich to konfrontacja z synem, który w tajemnicy przed Alicią nie tylko rozpoczął życie seksualne, ale też pomógł swojej dziewczynie w aborcji. Oburzenie Alicii podyktowane jest po części faktem, że syn ją okłamywał, ale i tym, że ta sytuacja może zaszkodzić jej karierze politycznej. Rozgniewana Alicia informuje syna, jaką wersję ma przedstawić mediom, gdyby zdarzenie to wyszło na jaw oraz deklaruje, że przestanie wspierać go finansowo – łamie tym samym jedno z wymienionych przez mnie podstawowych tabu, stając się „złą”, bo odrzucającą, matką. Drugi ważny moment w 6. sezonie to odcinek, w którym Alicia dowiaduje się o długotrwałym romansie męża z jej dawną koleżanką. Bohaterka w niewybrednych słowach oskarża Petera o „sypianie ze służbą”, nawiązując do własnego klasowego przywileju; motyw świadomego wykorzystywania pozycji społecznej wraca też kilka odcinków później, w cytowanym w serialu e-mailu Alicii do jej męża, w którym stwierdza ona, że ich polityczny przeciwnik powinien zdawać sobie sprawę

z tego, iż nie może sobie pozwolić na atakowanie „ludzi takich jak oni”. Te zachowania sprzeczne są z wizerunkiem Alicii jako osoby lubialnej i sugerują wręcz, że jej postać stopniowo nabiera cech antybohaterki.

Reasumując, warto zaznaczyć, że kobiece dążenie do władzy i ambicja to ważne i pozytywne motywy w tekstach neoliberalnego (post)feminizmu. W przypadku Alicii Florrick dążenia te stanowią zasadnicze elementy charakterystyki, ale z czasem dokonana zostaje ich dekonstrukcja, pokazująca, że „święta Alicja” i „dobra żona” w rzeczywistości jest również podatna na korupcję, zdolna do bycia bezlitosną oraz wykorzystywania władzy i wpływów, podobnie jak jej amoralny mąż, którego zdawała się być przeciwieństwem.

Ostatni serial, o którym chciałabym krótko wspomnieć, to *Sposób na morderstwo* (*How to Get Away with Murder*), jeden z najgłośniejszych debiutów sezonu 2014/2015, stanowiący swoiste postscriptum dla moich rozważań, stworzony przez Petera Nowalka i produkowany przez słynącą z innowacyjnych produkcji Shondę Rhimes. Główna bohaterka serialu, Annalise Keating, grana przez nominowaną do Oscara Violę Davis, łączy elementy mające wzbudzić sympatię widzów oraz cechy niestereotypowe i łamiące kulturowe tabu. Z jednej strony jest ona zatem postacią aspiracyjną – kobietą z niższej klasy, która osiągnęła sukces i społeczny awans; co więcej, sympatię do bohaterki budzić też mogą nieszczęścia, którym stawiała czoła, takie jak molestowanie czy poronienie. Wreszcie, choć Annalise nie jest może „głosem rozsądku”, to sympatię widzów budzi jej status postaci przynajmniej z pozoru bezpośredniej i odważnej, skłonnej do wygłaszania kontrowersyjnych kwestii.

Niemniej jednak identyfikacja z nią nie jest łatwa ani oczywista. Bohaterka przedstawiona jest jako osoba wręcz skrajnie oddana pracy; co więcej, jej mąż-psychoterapeuta zostawił dla niej (swojej pacjentki) poprzednią żonę, zaś sama Annalise zdradza go z detektywem, którego romans naraża na utratę pracy, a być może i wolności, gdy Annalise fabrykuje dowody, by stał się tymczasowym podejrzanym o morderstwo. Nie jest to bezprecedensowy sposób przedstawiania postaci kobiecej – można dostrzec na przykład spore podobieństwo do nawet bardziej bezkompromisowej i bezwzględnej bohaterki *Układów*, Patty Hewes,

granej przez Glenn Close – ale Annalise różni się od poprzedniczki na kilku poziomach. Nie tylko występuje ona na ekranie produkcji jednej z największych amerykańskich sieci telewizyjnych (ABC), a nie w telewizji kablowej, ale jest też pozbawiona przeciwwagi w postaci „dobrej prawniczki” oraz grana przez czarnoskórą aktorkę (której „niestereotypowy” wygląd – czyli ciemny odcień skóry – stał się tematem dyskusji w amerykańskich mediach) (Stanley 2014), w sytuacji, gdy dość powszechnie wiadomo, że podwójne standardy spełniania społecznych oczekiwań dotyczą postaci niebiałych kobiet w znacznie większym stopniu<sup>10</sup>. Wreszcie, Annalise, pijąca wódkę, (nie zaś typowe dla bohaterek telewizyjnych czerwone wino), pokazana bez makijażu i w krótko ostrzyżonych pod perukę włosach, nie spełnia też wąskich kryteriów hegemonicznej kobiecości.

Przechodząc do podsumowania, chciałabym zaznaczyć, że seriale prawnicze z późnych lat 80. i wczesnych lat 90., takie jak *Prawnicy z miasta aniołów* (1986–1994) czy *Kancelaria adwokacka* (1997–2004) przedstawiały prawniczki obsadzone w głównych rolach przeważnie w pozytywny sposób. Nieidealna Ally McBeal, jako postać neurotyczna i egocentryczna, stanowiła pewną odmianę, ale wpisywała się zarazem w postfeministyczny skrypt dziewczęcości związanej z bohaterką *chick-litu*, której urok tkwi w jej wadach i zadziorności. Bohaterka młodszego o ponad dekadę serialu *Żona idealna*, nieświęta Alicia Florrick, napisana jest z kolei jako postać początkowo lubialna, jednakże owa lubialność została na przestrzeni następnych sezonów zdekonstruowana jako element celowej i do pewnego stopnia cynicznej maskarady, odsłoniętej w sposób, który potraktować można jako metakomentarz na temat konstruowania postaci telewizyjnych kobiet. W przypadku Annalise Keating, niepokorność postaci wiąże się z faktem przełamywania przez nią licznych telewizyjnych tabu. Co więcej, w ograniczonym tylko stopniu wpisuje się ona w postfeministyczny wzorzec, zaś najbardziej odchodzi od bycia „pozytywnym wzorem” i punktem łatwej i przyjemnej iden-

---

<sup>10</sup> Zwłaszcza w odniesieniu do Afroamerykanek, których rzekomej skłonności do irracjonalnego gniewu dotyczy rasistowski stereotyp „Angry Black Woman” (por. np. Guerrero 2011: 71)

tyfikacji. Z drugiej strony, ta nietypowa konstrukcja postaci jest osłabiona przez wprowadzenie melodramatycznych wątków dotyczących jej przeszłości.

Przyszłość pokaże, na ile ten i inne seriale zdecydują się podążać w stronę takiego budowania charakterystyki bohaterki, biorąc pod uwagę podwójne standardy widoczne w niekoniecznie pozytywnej reakcji widowni na „trudne kobiety” i mniej entuzjastycznym podejściu telewizyjnej krytyki do skupionych na nich serialach.

### **Bibliografia:**

- Denfeld Rene, 1995, *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, New York.
- Douglas Susan, 1995, *Where the Girls Are. Growing Up Female with the Mass Media*, Toronto, New York.
- Fiske John, 1999 [1987], *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, London, New York.
- Gay Roxane, 2014, *Bad Feminist: Essays*, Kindle Edition.
- Genz Stephanie, 2010, *Singled Out: Postfeminism's 'New Woman' and the Dilemma of Having It All*, „The Journal of Popular Culture”, tom 43, zeszyt 1, s. 97–119.
- Guerrero Lisa, 2011, *(M)Other-in-Chief: Michelle Obama and the Ideal of Republican Womanhood*, w: *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, red. Rosalind Gill, Christina Scharff, Basingstoke, New York, s. 68-82.
- Keeler Emily M., 2014, *Against Likeability*, „Hazlitt”, <http://penguinrandomhouse.ca/hazlitt/feature/against-likeability> [dostęp: 15.04.-2015].
- 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.
- McRobbie Angela, 2004, *Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime*, w: *All About the Girl: Power, Culture and Identity*, red. Anita Harris, New York, London, s. 3-27.
- McRobbie Angela, 2009, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC.



- Negra Diane, 2009, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, Abingdon, New York.
- Nussbaum Emily, 2013, *Difficult Women*, „The New Yorker”, <http://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women> [dostęp: 12.04.2015].
- Nussbaum Emily, 2014, *The Female Bad Fan*, „The New Yorker”, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/female-bad-fan> [dostęp: 12.04.2015].
- Paskin Willa, 2014, *What's So Bad About Likable Women?*, „Slate”, [http://www.slate.com/articles/double\\_x/doublex/2014/01/likeable-versus-unlikable-women-the-great-debate.html](http://www.slate.com/articles/double_x/doublex/2014/01/likeable-versus-unlikable-women-the-great-debate.html) [dostęp: 16.04.2015].
- Roiphe Katie, 1994, *The Morning After. Sex, Fear and Feminism*, London.
- Rosin Hanna, 2012, *The End of Men and the Rise of Women*. London, New York, Toronto.
- Rottenberg Catherine, 2013, *The Rise of Neoliberal Feminism*, „Cultural Studies” tom 28, zeszyt 3, s. 418–437.
- Sandberg Sheryl, 2013, *Lean In. Women, Work and the Will to Lead*. New York, Toronto.
- Sepinwall Alan, 2012, *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, Amazon.com, Kindle edition.
- Stanley Alessandra, 2014, *Wrought in Rhimes's Image*, „The New York Times”, <http://www.nytimes.com/2014/09/21/arts/television/viola-davis-plays-shonda-rhimes-latest-tough-heroine.html>, [dostęp: 20.04.2015].
- Whelehan Imelda, 2005, *The Feminist Bestseller. From 'Sex and a Single Girl' to 'Sex and the City'*. Basingstoke, New York.
- Wolf Naomi, 1993, *Fire with Fire. The New Female Power and How It Will Change the 21<sup>st</sup> Century*, London.



**Anna Krawczyk-Łaskarzewska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **„It seems I read you wrong” – *Upadek* Allana Cubitta, czyli o płytkim czytaniu postaci**

### **Abstrakt:**

Brytyjski *Upadek*, którego dwa sezony zostały wyemitowane przez stację BBC2 w latach 2013–14<sup>1</sup>, to serial przewrotny, a do pewnego stopnia również wywrotowy, jeśli chodzi o potraktowanie konwencji gatunkowych charakterystycznych dla telewizyjnego kryminału, uczynienie z wariantów dualności głównej osi narracyjnej oraz medytację nad funkcjonowaniem zła we współczesnym, rzekomo postfeministycznym społeczeństwie i akceptowanymi przez nie modelami identyfikacji. Tytuł artykułu odnosi się do sposobu, w jaki postaci w *Upadku* „odczytują” własne i cudze motywacje i intencje, a także do ocen i interpretacji serialu, które pojawiały się w recenzjach i na licznych forach dyskusyjnych online.

### **Słowa kluczowe:**

detektyw, feminizm, serial kryminalny, seryjny zabójca, *Upadek*

### **Wstęp**

Niniejszy artykuł wypada zacząć od wyjaśnienia, dlaczego w jego tytule został zawarty fragment kwestii dialogowej w wersji oryginalnej. Zdania: „Popełniłam błąd. Myślałam, że dobrze Cię oceniłam. Pomyliłam się” wypowiada główna bohaterka serialu, ubolewając nad tym, że mężczyzna, z którym spędziła jedną noc i którego mierzyła swoją miarą, liczy na dalszy ciąg seksualnej zażyłości. Być może idea, że źle „odczytała” kochanka, zabrzmiąłaby niezręcznie w dosłownym przekładzie na język polski<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Zdjęcia do 3. sezonu *Upadku* zakończono w marcu 2016 roku.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z *Upadku* w niniejszym artykule opierają się na tłumaczeniu autorstwa Wojciecha Styblińskiego, użytym w wersji pokazywanej przez Cinemax. Liczne opuszczenia (będące typową cechą przekładu audiowizualnego) i niedokładności zasadniczo nie wypaczają treści serialu.

w każdym razie sam zwrot stanowi bardzo trafne uogólnienie problemu, z którym zmagają się nie tylko postacie w *Upadku*, ale także widzowie próbujący zinterpretować i ocenić ten miniserial, a co za tym idzie, intencje przyświecające jego scenarzyście.

### **Tropami tropów**

Historia przedstawiona w *Upadku* sugeruje, że mamy do czynienia z serialem kryminalnym, który nie wykracza poza klasyczne tropy i rozwiązania fabularne. W Belfaście dokonano dwóch morderstw, ale miejscowa policja nie jest w stanie ustalić ich sprawców. Poprawność procedur śledczych ma zweryfikować nadinspektor londyńskiej policji, Stella Gibson, która bardzo szybko dostrzega podobieństwa między ofiarami (młode, ciemnowłose, atrakcyjne, spełnione zawodowo kobiety). Jej zwierzchnik, Jim Burns, początkowo odrzuca hipotezę o seryjnym zabójcy, ale ponieważ popełnione zostaje kolejne morderstwo, zgadza się, by doświadczona policjantka poprowadziła śledztwo.

Jedenaście prawie godzinnych odcinków *Upadku* to przegląd konwencji gatunkowych, które dominują w serialach poświęconych tropieniu sprawców zbrodni. Wprawdzie morderca, Paul (a ściślej Peter) Spector, zostaje ujawniony widzom błyskawicznie, w trzeciej minucie pierwszego odcinka, gdy włamuje się do domu swojej kolejnej ofiary, a zatem formułę *whodunnit* zastępuje tu rzadziej stosowana konwencja *whydunnit*, niemniej jednak serial podsuwa widzom typowe dla tzw. procedurali wątki i postacie. Na przykład Gibson musi się zmagać nie tylko z prowokacjami Spectora, ale także z nieporadną, niedoinwestowaną i, jak się wkrótce okazuje, w znacznej mierze skorumpowaną policją. Jako przybysz z zewnątrz, narusza reguły obowiązujące w lokalnej społeczności i panującą w zastanym świecie równowagę. Na dodatek, jak niemal każdy detektyw, Gibson stara się wniknąć w umysł psychopatycznego zabójcy, a to może prowadzić do nadmiernego utożsamiania się ze złem. Z kolei podwójne życie Spectora nasuwa skojarzenia z doktorem Jekylllem i panem Hyde'em; jak na ironię, jest on z zawodu terapeutą pocieszającym osoby, które utraciły swoich bliskich. Swoje zbrodnie planuje długo i starannie, z upodobaniem prowadząc grę w kotka i myszkę z Gibson.

„It seems I read you wrong” ...

W *Upadku* znajdziemy jednak również elementy rzadziej widywane w serialach kryminalnych. Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki skonstruowano postać kobiety-detektywa, w niewielkim stopniu przypominającej swoje poprzedniczki w serialach anglo-amerykańskich. Gibson jest świetnie wykształcona i kompetentna, ale zdarzają jej się błędy. Jeśli nie liczyć przygodnego seksu z dwoma kolegami po fachu, w ogóle nie widzimy jej jako osoby prywatnej, przy czym nawet w kontekście zawodowym jej osobowości nie da się zredukować do jakiegoś nerwowego tiku (vide: *Detektyw Monk*), nałogu (*Główny podejrzany* Lyndy La Plante), nadzwyczajnych, wykraczających poza granice realizmu zdolności (*Millennium* Chrisa Cartera), traumatycznego wydarzenia z przeszłości, które na zawsze naznaczyło karierę (*Mentalista* Bruno Hellera) czy prowadzącego do przemiany „łuku” narracyjnego (*Podkomisarz Brenda Johnson* Jamesa Duffa) (Krawczyk-Łaskarzewska 2016: 160-64). O życiu Gibson przed przylotem do Belfastu nie wiadomo prawie nic, a o cechach jej postaci można wnioskować niemal wyłącznie na podstawie podejmowanych przez nią wyborów<sup>3</sup>. Zasadniczo pozostaje enigmą.

Natomiast codzienne, podwójne życie mordercy zostaje pokazane od podszewki. Widzimy go jako pozornie przykładnego męża i ojca, a niekiedy również sumiennego, przejmującego się losem swoich podopiecznych pracownika. Jednak wszechwiedząca kamera natychmiast odsłania fasadę pozorów, skrupulatnie rejestrując przygotowania Spectora do zbrodni, ich popełnianie i euforyczne zachowania *post factum* (np. kolekcjonowanie trofeów). I właśnie owo zderzenie „dnia i nocy”: mężczyzny normalnego, rodzinnego, budzącego sympatię, oraz jego prawdziwej wersji – mordercy i stalkera o fetyszystycznym zacięciu, który mści się na kobietach i jest przeświadczony o własnej wyższości – może powodować u widzów uczucie dyskomfortu, tym bardziej, że jego atrakcyjna powierzchowność ułatwia emocjonalną identyfikację, a nawet kibicowanie jego fortelom, gdy Spector próbuje przechytrzyć wymiar sprawiedliwości.

---

<sup>3</sup> Zamysł Cubitta, o którym opowiadał m. in. w wywiadzie dla „Guardiana” z 2013 roku.

Skoro mowa o zabójcy, nie sposób nie wspomnieć o bodaj najbardziej odświeżającej cesze *Upadku*, mianowicie że odbiera on Spectorowi znamiona wyjątkowości i nie proponuje widzom steatralizowanej fantazji, w której karty rozdaje wyłącznie genialny perfekcjonista, będący w stanie wywieść w pole doświadczonych, świetnie przygotowanych do pracy ekspertów kryminalistyki. Wprawdzie Spector jest przeświadczony o swojej wyższości i całkowitej kontroli nad ofiarami, a w wieńczącej pierwszy sezon telefonicznej rozmowie z Gibson posuwa się nawet do pseudofilozoficznych wywodów o tym, że jest wolny od rygorów moralności, ale ona przekłupa ten balon z charakterystyczną dla siebie precyzją, szydząc z jego pretensjonalnej wersji egzystencjalizmu:

Spector: Jesteśmy do siebie podobni.

Stella: Nie sądzę.

Spector: Oboje chcemy rządzić, panować nad wszystkim i wszystkimi. Oboje obsesyjnie wierzymy w bezlitosny relatywizm moralny, ale ciebie krępuje tradycyjne podejście do dobra i zła, a ja jestem wolny.

Gibson: Żartujesz? Jesteś niewolnikiem własnych pragnień. Nie panujesz nad nimi, jesteś słaby, nieudolny. Uważasz się za artystę, ale nim nie jesteś.

Spector: Sztuka to kłamstwo. Oszukańczo porządkuje chaotyczny świat.

Stella: Tylko po to zadzwoniłeś? Żeby raczyć mnie domorosłą filozofią? Jestem rozczarowana. (...) We wzniosłych słowach próbujesz opisać zwykły mizoginizm, starą jak świat przemoc wobec kobiet.

Jak większość seryjnych zabójców, Spector nie jest ani postacią tragiczną, ani szczególnie wyrafinowaną. To żaden upadły anioł czy geniusz intelektu; jest wręcz „zastraszająco przeciętny” (Smith 2011: 390). Z drugiej strony, *Upadek* nie czyni zeń wyabstrahowanego z rzeczywistości potwora, „Innego”, od którego można się z łatwością odciąć. Nienawiść Spectorowi do kobiet stanowi ekstremalny wariant mieszczący się w spektrum tolerowanych przez społeczeństwo mizoginicznych postaw. Nawiasem mówiąc, cytowany wyżej dialog stanowi jeden z wielu meta-komentarzy, za których pomocą Cubitt podkreśla prostacki, z gruntu niedorzeczny fałsz stawiania znaku równości między zbrodnia-

rzami i detektywami, pomimo że zabiegi montażowe w *Upadku* wręcz zachęcają widzów do takiego oglądu sytuacji. Sarkastyczna konstatacja Joego Winklera (2013), że między mordującymi kobiety sadystami i tropiącymi ich detektywami w spódnicy nie ma żadnych podobieństw, wydaje się oczywistością, lecz sądząc po komentarzach online, o których będzie jeszcze mowa, niemały odsetek widzów wołał poprzestać właśnie na tropieniu owych paraleli.

Najbardziej uderza jednak profeministyczny wydźwięk serialu. Nie dość, że poświęca on stosunkowo dużo miejsca ofiarom zabójcy, to jeszcze, zwłaszcza za pośrednictwem Gibson, ustawicznie obnaża i wytyka wszechobecną i znaturalizowaną mizoginię. Zło, które uosabia Spector, zostaje oddemonizowane, ale nie zrelatywizowane – Allan Cubitt, twórca i scenarzysta serialu, konsekwentnie wiąże jego etiologię z powszechnym przyzwoleniem na instrumentalne traktowanie kobiet, i to nawet wówczas, gdy stopniowo ujawnia potencjalnie kryminogenne szczegóły dzieciństwa i młodości zbrodniarza.

### **Pejzaż rodzinny**

Można zaryzykować stwierdzenie, że *Upadek* rozsadza gatunek kryminalny również i w tym sensie, że perypetie postaci głównych i pobocznych są ze sobą powiązane nie tylko poprzez morderstwa, ale również wątkami ogólniejszej natury. Na pierwszy plan wysuwa się tu motyw nieobecnych ojców i skrzywdzonych (przez los i ludzi) dzieci, obecny praktycznie od pierwszych minut premierowego odcinka, lecz poprowadzenie fabuły w 2. sezonie serialu pozwala również spojrzeć na *Upadek* przez pryzmat postaw kobiet, zwłaszcza żon i matek, które poprzez swoje zaślepienie i zaniechanie ponoszą współodpowiedzialność za zło.

Nieobecni lub obecni, ale skrajnie egoistyczni, nieodpowiedzialni, niezdolni do bezinteresownej miłości ojcowie stanowią szczególnie istotny element konstrukcji fabularnej serialu, pozwalający, przynajmniej do pewnego stopnia, zrozumieć motywację zarówno głównych, jak i pobocznych postaci. O (zapew-

ne przedwcześnie zmarłym<sup>4</sup>) ojcu często śni Gibson; skrętnie zapisuje owe sny w pamiętniku, który wpada w ręce Spector. Podczas przesłuchania w finale 2. sezonu *Upadku* zabójca szydzi ze staropanieństwa pani inspektor twierdząc, że ojciec pozostaje obiektem jej erotycznej fiksacji. O ojcu Paula wiadomo tylko, że został adoptowany przez żydowską rodzinę i że odsiaduje wyrok za morderstwo w innym kraju. Nie ma ojca przy umierającym dziecku osiemnastoletniej położnicy, którą opiekuje się żona Spector. Ojciec Katie Benedetto, nastolatki, która czasami opiekuje się dziećmi Spectorów i marzy o romansie z Paulem, zginął trzy lata wcześniej, w wypadku samochodowym. Są i tacy ojcowie, których poznajemy od najgorszej strony. Morgan Monroe, teść jednej z ofiar, jest wpływowym politykiem, który otwarcie gardzi zamieszany w przestępcze praktyki synem, a gdy jest zmuszony go chronić, czyni to przede wszystkim we własnym interesie. Z kolei zadurzony w Gibson Burns był (i nadal jest) dla niej gotów porzucić swoją żonę i dzieci. Symbolicznym potwierdzeniem ojcowskiego upadku jest postać Ojca Jensena, kapłana, który odbywa wieloletnią karę więzienia za molestowanie swoich ministrantów.

Sam Spector często pojawia się na ekranie w scenach rodzinnych, sprawując opiekę nad dziećmi, kiedy jego żona pracuje w szpitalu. Pochłonięty prześladowaniem kobiet i planowaniem kolejnych ataków Spector również nie jest dobrym ojcem; zostawia pięcioletniego Liama samego w domu na wiele godzin, gdy popełnia kolejną zbrodnię, a ośmioletnią Olivię obdarza medalionem należącym do ofiary. Manipuluje uczuciami córki tak skutecznie, że ta jest gotowa kłamać w jego obronie. Symboliczna w tej mierze jest scena, w której Olivia podbiega do Paula w szkole i wykrzykuje: „Nie wiedziałam, że tu jesteś!”, on zaś odpowiada, z pozoru żartobliwie: „Bo mnie nie ma”. I chociaż Spector okazuje emocje po ostatniej rozmowie z córką w finale 2. sezonu, to nawet to pożegnanie jest przez niego traktowane

---

<sup>4</sup> Ten wątek pojawia się w jednej z wyciętych scen w 2. sezonie serialu (nieoczekiwana śmierć ojca Stelli, gdy była nastolatką, ma stanowić paralelę dla losów Katie i tłumaczyć jej irracjonalne zachowania), nie można go więc (jeszcze) zaliczyć do serialowego kanonu.



instrumentalnie, jako element gry, której celem jest upokorzenie Gibson.

Motyw krzywdy dzieci i ich instrumentalnego traktowania tworzy w *Upadku* gęstą sieć mniej lub bardziej subtelnych powiązań i zależności. Szczególnie zastanawiająca jest pod tym względem charakterystyka męskiego protagonisty. Spector jest wszak dzieckiem porzuconym, „zdradzonym” przez matkę (która popełniła samobójstwo, przez co chłopiec wychowywał się w sierocińcach). Chociaż swoje ofiary morduje z bezwzględny okrucieństwem, to wpada w furję, gdy media upubliczniają informację, że jedna z nich była w ciąży. W liście do jej rodziny Spector zapewnia, że nigdy nie skrzywdziłby dzieci, i pisze o ich wyjątkowości. Jednak owe szczytne intencje wypadają nieprzekonująco w konfrontacji z rzeczywistością, w której Spector zaniedbuje własne dzieci, a w dodatku czyni swoją córkę „współniczką” swoich transgresji. Przeświadczony o swojej wielkości i potędze, nie chce lub nie potrafi pojąć, że okalecza ją psychicznie na całe życie.

Co istotne, wątek fałszywie pojętej miłości ojcowskiej doczeka się podsumowania w każdym z sezonów, a przy tym wzbogaca charakterystykę pani inspektor i seryjnego zabójcy. W finale pierwszego z nich w trakcie omawianej wyżej rozmowy telefonicznej Gibson oznajmia Spectorowi, że kiedy jego córka uświadomi sobie, jakich zbrodni dopuścił się ukochany przez nią ojciec, „ta wiedza ją zniszczy, zabije”. Czyni to w sposób sugerujący, że sama również doświadczyła ogromnego rozczarowania i bólu w związku z postępowaniem własnego ojca. Z kolei finał sezonu 2., w którym dochodzi do konfrontacji twarzą w twarz, pozwala Gibson wytoczyć najcięższe działa. Nawet, jeśli Spector nie uważa się za gwałciciela, to naruszając autonomię kobiecego ciała jest nim, a w dodatku poddaje czynności seksualnej nianię własnych dzieci. Katie jest agresywną, pożądaną Spectora dziewczyną, lecz z punktu widzenia prawa to dziecko.

*Upadek* pokazuje również liczne żony i matki, których postępowanie zdaje się potwierdzać tezę, że w świecie wykreowanym przez Cubitta każda postać po trosze upada. Począwszy od matki Spectora, której samobójstwo zapewne w dużej mierze ukształtowało jego osobowość, poprzez żonę, która początkowo nawet nie jest świadoma jego zbrodniczej działalności, a potem,

zagłuszając w sobie podejrzania, akceptuje wymyślone przez niego „alibi” (rzekomy romans z nianią) i składa fałszywe zeznanie na policji, aż po Liz Tyler, podopieczną Spectora – pogrążoną w depresji matkę, która nie może się pogodzić z utratą syna i odpycha skłonnego do przemocy, ale również doświadczającego żałoby męża, Jimmy’ego Tylera.

### **Dwoistości**

Rozdwojenie funkcjonuje w *Upadku* na wielu poziomach i w rozmaitych odmianach, komplikując motywacje postaci i proponując widzom zwodnicze tropy. Z punktu widzenia konstrukcji historii uwagę przykuwają zwłaszcza liczne paralele między Gibson i Spectorem, uwypuklane przez montaż równoległy i podobieństwo wykonywanych czynności. W recenzjach serialu często podkreślano, że i pani detektyw, i zabójca przypominają myśliwych goniących za zwierzyną, tyle, że on działa „pod osłoną ciemności”, natomiast ona „w jaskrawym świetle reflektorów i prawa” (Miranda 2013)<sup>5</sup>.

Dwoistość ma zastosowanie również, jeśli chodzi o rozdźwięk między oficjalnymi deklaracjami niektórych postaci a ich rzeczywistymi intencjami. Najdobitniejszy jest tu przypadek Spectora, który zresztą musi podtrzymywać pozory, by móc zabijać, lecz nie tylko jemu można przypisać dwulicowość i nie on jeden wzbudza ambiwalentne uczucia. Dla przykładu, fakt, iż Burns początkowo nie przyjmuje do wiadomości podobieństw między ofiarami, można interpretować dwojako: albo rzeczywiście nie wierzy w tezę o seryjnym zabójcy zaproponowaną przez Gibson, albo jest tak uwikłany w lokalne układy, że za wszelką cenę pragnie chronić wpływowe osoby, które mogły mieć coś wspólnego z jednym z morderstw. Podobne wątpliwości wzbudza niekiedy postępowanie Gibson, zwłaszcza gdy rekrutuje do swojej ekipy młodego policjanta Toma Andersona, argumentując, że zdecydowały o tym względy merytoryczne, a nie jej chęć uprawiania z nim seksu. Nawet przyjaźń nie gwarantuje lojalności, o czym przekonuje romans policjanta Roba Breedlove’a z żoną wieloletniego zawodowego partnera.

---

<sup>5</sup> Szerzej opisuję to zjawisko w artykule „*She is a bit of an enigma...: The Fall and the Problem of Fashioning Female Detectives* (2016: 157-160).

„It seems I read you wrong” ...

W pierwszym sezonie *Upadku* o specyficznej formie dualizmu rozmawiają Gibson i profesor Tanya Reed Smith, patolożka badająca ofiary Spectora. Dla pracujących na rzecz wymiaru sprawiedliwości kobiet rozdwojenie – rozumiane jako próba całkowitego oddzielenia sfery zawodowej od sfery prywatnej – staje się efektywną, bo ukrywającą emocje strategią samokontroli, a w skrajnych przypadkach wręcz niezbędnym warunkiem przetrwania w anormalnym, toksycznym środowisku i udzielenia skutecznej pomocy poszkodowanym. To właśnie brak determinacji ze strony Gibson, żeby tych dwóch sfer nie mieszać, a także jej impulsywność, wywołują liczne komplikacje w śledztwie i powodują, że Spector porywa Rose Stagg, swoją byłą dziewczynę, która miała pełnić rolę kluczowego dla policji świadka.

### **Główna podejrzana: Stella Gibson**

Jak już wspomniano we wstępie, powierzchowne i błędne „odczytywanie” siebie i innych przydarza się postaciom w serialu stosunkowo często i może prowadzić do katastrofalnych skutków. Symptomatyczny pod tym względem jest status Paula, jego aspiracje i wyobrażenie o samym sobie. Chociaż przed laty studiował literaturę, w jego księgozbiorniku znajdują się pozycje poświęcone filozofii i sztuce, a w prywatnym notesie rysunki śledzonych ofiar sąsiadują z cytatami z wierszy T.S. Eliota czy Alfreda Tennysona, to wydaje się on płytkim czytelnikiem zarówno literackiej klasyki, jak i ludzkich charakterów. „Czytasz oryginał czy tłumaczenie?”, pyta drwiąco Katie w 2. odcinku sezonu 2., trzymając w ręku dwujęzyczne wydanie tomu „Piekło” *Boskiej Komedii* Dantego, który należy do Spectora, i odczytuje początek pieśni I po włosku. Jej pytanie budzi w nim furję, być może dlatego, że obnaża jego intelektualne pozerstwo. Wcześniej przez moment kamera pokazuje w zbliżeniu tapetę na laptopie Spectora. To rycina Gustave’a Dorégo do pieśni XXX „Piekła”<sup>6</sup>, odmalowująca karę, jaka czeka w zaświatach ludzi, którzy udawali kogoś, kim nie byli. Gorliwość, z jaką fałszowali rzeczywistość, czyni ich postaciami szalonymi, a zarazem tragicznymi (Mazzotta), lecz można domniemywać, że do Spectora przemawia nie tyle

---

<sup>6</sup> Reprodukowana wraz z komentarzem u Acimana (2014).

literacki kunszt Dantego, ile wyjęta z kontekstu, zabarwiona seksualnie przemoc (nagi mężczyzna duszący grzesznego kłamcę).

Jednakże problem niestarannej i zabarwionej uprzedzeniami interpretacji postaci i wydarzeń wykracza poza ramy fikcyjnego świata *Upadku*. Twórca i scenarzysta serialu<sup>7</sup> był atakowany w oficjalnych recenzjach i komentarzach zarówno przez rozżalone kobiety, jak i przez urażonych mężczyzn. Te pierwsze argumentowały, że *Upadek* estetyzuje „pornograficzne” ujęcia martwych ciał kobiet, a w dodatku przyjmuje punkt widzenia zbrodniarza; ci drudzy uważali, że serial podlizuje się kobiecej widowni, gdyż pełno w nim nieudolnych, godnych politowania, a nawet odrażających postaci męskich. Polaryzacja tych skrajnie subiektywnych opinii nie oddaje jednak sprawiedliwości skomplikowanemu, „gęsto” napisanemu serialowi. *Upadek* nie jest koncertem mizandrii: po pierwsze, statystycznie rzecz ujmując, seryjni mordercy to głównie mężczyźni, a ich ofiarami są przeważnie kobiety; po drugie, jak starałam się wykazać w poprzednich częściach artykułu, żadna z płci nie została przedstawiona w *Upadku* w szczególnie korzystnym świetle. Przy okazji ujawnił się tutaj kłopotliwy paradoks gatunku, w którym punkt wyjścia stanowi udramatyzowanie przemocy wobec kobiet. Widownia chwalać albo krytykująca *Upadek* czerpie pełnymi garściami ze zdobyczy feminizmu, a jednocześnie nieustannie, mniej lub bardziej świadomie, podważa feministyczną agendę lub ma kłopoty z jej zdefiniowaniem.

Na planie ogólniejszym, zarzuty dotyczyły momentami nierealistycznego, pełnego „dziur” scenariusza, aczkolwiek Paul Spector, podobnie jak wiele fikcyjnych postaci, jest zlepkiem autentycznych morderców-fetyszystów, których wytropienie przysparzało policji wiele trudności i obfitowało w jeszcze bardziej nieprawdopodobne sytuacje. Znacznie więcej sensu miały natomiast uwagi dotyczące pomijania istotnych z punktu widzenia całego serialu wątków albo traktowania ich po macoszemu. Naturalnie, każda produkcja filmowa to problem logistyczny, ale też, do pewnego stopnia, polityczny. Seriale pisane są z myślą o konkretnych (i będących do dyspozycji) aktorach, producenci

---

<sup>7</sup> Cubitt był również reżyserem wszystkich odcinków sezonu 2.

wywierają naciski na scenarzystów (vide: wątek skorumpowanej policji, którego na skutek nacisków ze strony BBC2 celowo nie rozwijano w 2. sezonie; zob. Munn), ci zaś upierają się przy swojej wizji, itp.

Od kilkunastu lat kanały telewizyjne i serwisy internetowe udostępniają coraz więcej seriali, w których śledztwa prowadzą kobiety, ale reguły ich funkcjonowania w fikcyjnym świecie zbrodni są dość frustrujące. Postać kobieca w dalszym ciągu jest pokazywana najczęściej przez pryzmat relacji rodzinnych i związków z mężczyznami, jak bohaterki pionierskich produkcji brytyjskich, takich jak *The Gentle Touch* (1980) czy *Główny podejrzany* (1991), które musiały stawiać czoła seksistowskiemu przełożonym i współpracownikom. Mogłoby się wydawać, że w drugiej dekadzie XXI wieku zinternalizowana mizoginia będzie zjawiskiem marginalnym, traktowanym nieprzychylnie, z podejrzliwością. Jest dokładnie na odwrót. To postać kobieca, której interakcje z otoczeniem uwypuklają potęgę genderowych stereotypów, spotyka się z wrogością i niezrozumieniem części widzów.

Godzi się przypomnieć, że złapanie mordercy w *Upadku* jest możliwe dzięki profilowaniu kryminalnemu, ale w ostatecznym rozrachunku najambitniejszą zagadką jest Stella – to jej odczytywanie jest najtrudniejsze, a zarazem najbardziej frapujące. Lektura wątków dotyczących serialu na takich forach dyskusyjnych, jak IMDb, Previously.TV czy Digital Spy nie pozostawia złudzeń. To Gibson jest nieustannie osądzana. Wielu widzów chętnie przypisuje jej socjopatię lub psychopatię, choć to nie pani inspektor jest seryjną morderczynią. Kamieniem obrazy jest najczęściej seksualność Gibson. Fakt, że to ona ustala reguły gry, nie widzi problemu w związkach na jedną noc i traktuje kochanków instrumentalnie, zdaje się usprawiedliwiać demonizowanie tej postaci, postrzeganie jej jako osoby wysoce zdeprawowanej, niewiele lepszej od Spectora. Przyzwyczajeni do kobiet zabiegających o sympatię, emocjonalnych, wręcz histerycznych, widzowie wydają się ponadto niemile zaskoczeni spokojem i pragmatyczną racjonalnością Gibson. Bo też i Gibson nie „dolega”, może poza tym, że nigdy nie pozwala się definiować przez męski punkt widzenia.

Ryan McGee twierdzi, że Stella Gibson nie jest typem antybohaterki, lecz raczej postacią, która „dokonuje ciągłej konfrontacji i z kolegami, i z widownią” (2013), ta zaś wciąż nie potrafi przywyknąć do kobiecych postaci, które nie potrzebują aurytetytu mężczyzn i nie przepraszają za to, że żyją. W tym sensie pomstujący na Gibson autorzy internetowych wypowiedzi nie różnią się zbyt od Spectora, który po lekturze pamiętnika pani detektyw zapamiętała próbuje zredukować jej osobowość do stereotypu Elektry. Postać Gibson doskonale wpisuje się w strategiczny zamysł Cubitta, który zastawia na swoją widownię liczne pułapki, lekceważąc jej przyzwyczajenia i zmuszając ją do refleksji nad sposobami prezentowania kobiet w teoretycznie tolerancyjnych czasach.

Od pierwszych sekund serialu widzowie zostają wytrąceni z równowagi, wepchnięci w wojerystyczną *mise-en-scène*. Sekwencja rozpoczynająca *Upadek* pokazuje kobietę, która sprząta łazienkę. Ujęcia skomponowane są w taki sposób, że równie dobrze mógłby je kręcić jakiś amator podglądactwa, a nawet morderca, zaś kobieta „przyłapaną” na sprzątaniu wydaje się jego potencjalną ofiarą. Po chwili okazuje się, że widzowie ocenili sytuację niewłaściwie: kobieta wyciera maseczkę nałożoną na twarz, pakuje się do wyjazdu, a przeglądane przez nią materiały pozwalają stwierdzić, że to prowadząca śledztwo policjantka. Następna seria ujęć pokazuje, że morderca włamuje się do innego domu. Jak wcześniej Stella, Paul spogląda w lustro. Gdy zdejmuje kominiarkę i zadowolony robi sobie zdjęcie, widzowie są zmuszeni do przynajmniej częściowego utożsamienia się z jego patologicznym spojrzeniem: przez chwilę znajdowali się dosłownie w jego skórze. Jednak, zgodnie z tezą Emily Nussbaum (2014), wydarzenia kolejnych 11 odcinków sprawiają, że identyfikacja z mordercą będzie coraz trudniejsza. Scena końcowa jest natomiast klasycznym cliffhangerem, lecz jednocześnie stanowi ważny wkład w charakterystykę postaci i, kolejny raz, oferuje różnorakie możliwości interpretacyjne. W goście nasuwającym skojarzenia z klasyczną piętą, Gibson przytula ciało ciężko ranego Spectora, który zdaje się uśmiechać. Jego śmierć oznaczałaby, że nie poniesie żadnej kary za wyrządzone ludziom krzywdy. Rozpaczliwe próby ratowania zbrodniarza w pierwszej kolejności, zamiast równie ciężko ranego kolegi-kochanka, należy

„It seems I read you wrong” ...

jednak rozpatrywać również w kontekście Olivii. Wprawdzie niektórzy widzowie uznali, że Gibson zakochała się w Spectorze<sup>8</sup>, lecz bardziej logiczna wydaje się hipoteza, że próbowała go ratować, by oszczędzić dziewczynce osierocenia.

Jednoznaczne wnioski wydają się przedwczesne również dlatego, że na razie nie wiadomo, w jaki sposób najważniejsze wątki zostaną rozpisane w 3. sezonie serialu. Poza tym chociaż w wywiadach z twórcą serialu podkreślano, że będzie to ostatni sezon serialu, pojawiały się również sugestie, iż będzie on kontynuowany, być może z innym seryjnym zabójcą. Niemniej jednak 2 sezony z pewnością oferują pole do uogólnień, zwłaszcza, jeśli chodzi o miejsce *Upadku* w historii serialu kryminalnego i jego status jako serialu kontrowersyjnego, budzącego emocje i zachęcającego do krańcowo odmiennych interpretacji. Jeżeli *Upadek* zostanie zakończony 3. sezonem, łatwiej będzie sformułować odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście okazał się kamieniem milowym w historii gatunku, lecz już teraz można stwierdzić, że przynajmniej zakwestionował przewidywalne wyróżniki seryjnego kryminału i, jak to ujęła Amy Sullivan (2015), poszerzył spektrum normalności, w jakim dotychczas funkcjonowały postacie kobiet. „”

### **Bibliografia:**

- Aciman Alexander, 2014, *Recapping Dante: Canto 30, or Triple X*, „The Paris Review”, 26.05, <http://www.theparisreview.org/blog/tag/falsifiers/> [dostęp: 17.01.2016].
- Cubitt Allan, 2013, „*The Fall's*” writer Allan Cubitt on women and violence in TV drama, „Guardian”, 7.06, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/jun/07/the-fall-allan-cubitt-women-violence> [dostęp: 11.08.2014].
- Krawczyk-Łaskarzewska Anna, 2016, „*She is a bit of an enigma...*”: „*The Fall*” and the Problem of Fashioning Female Detectives, w: *Diversity and Homogeneity: The Politics of Nation, Ethnicity and Gender*, red. Joanna Kruczkowska, Paulina Mirowska, Newcastle upon Tyne, s. 156-170.

---

<sup>8</sup> O tendencji do seksualizowania relacji między kobietami detektywami i ściganymi przez nich zbrodniarzami pisze m.in. Steenberg (2011: 226-7, 233-34).

- Mazzotta Giuseppe, 2008, *Chapter 3. Canto XXX: Juno, Myrrha, Sinon [00:19:45], Open Yale Courses: ITAL-310: Dante in Translation, Lecture 9 – Inferno XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV*, <http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/ital-310/lecture-9#transcript> [dostęp: 11.08.2014].
- McGee Ryan, 2013, „*The Fall*”, AVClub, 28.05, <http://www.avclub.com/tvclub/emthe-fall-em-98213> [dostęp: 17.09. 2015].
- Miranda Lily, 2013, *FTTV Reviews. „The Fall”. Season 1*, „Filmthrasher”, 2.06, <http://iheartgillian.com/2013/06/03/fttv-reviews-the-fall-season-1/> [dostęp: 11.08.2014].
- Munn Patrick, 2015, „*The Fall*”: *Is The Final Season On The Horizon? Who’s Coming Back Next Year?*, „tvwise.co.uk”, 21.04, <http://www.tvwise.co.uk/2015/04/the-fall-is-the-final-season-on-the-horizon-whos-coming-back-next-year/> [dostęp: 17.09. 2015].
- Nussbaum Emily, 2014, *Cool Story, Bro. The Shallow Deep Talk of ‘True Detective’*, „New Yorker”, 03.03, <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/03/cool-story-bro> [dostęp: 11.08.2014].
- Smith, Victoria L., 2011, *Our Serial Killers, Our Superheroes, and Ourselves: Showtime’s Dexter*, „Quarterly Review of Film and Video”, tom 28, nr 5, s. 390-400.
- Steenberg Lindsay, 2011, *A Pathological Romance: Authority, Expert Knowledge and the Postfeminist Profiler*, w: *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*, red. Melanie Waters, Basingstoke, s. 225-236.
- Sullivan Amy, 2015, „*The Fall*”: *The Most Feminist Show on Television*, *TheAtlantic.com*, 23.06, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/01/the-fall-the-most-feminist-show-on-television/384751/> [dostęp: 17.01.2016].
- Winkler, Joe, 2013, *Can a Show about Murdering Women Actually Be Feminist?*, „Salon.com”, 16.06, [http://www.salon.com/2013/6/16/can\\_a\\_show\\_about\\_murdering\\_women\\_actually\\_be\\_feminist/](http://www.salon.com/2013/6/16/can_a_show_about_murdering_women_actually_be_feminist/) [dostęp: 11.08.2014].



**Szymon Żyliński**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Aktor charakterystyczny we współczesnym serialu**

### **Abstrakt:**

Artykuł przedstawia problematykę związaną z pojęciem aktora charakterystycznego we współczesnym serialu. Za punkt wyjścia obrano sposób ich opisu przez Tarę Ariano i Adama Sternbergha w książce *Hey! It's That Guy!*, przykładając jednak ich ustalenia metodologiczne do współczesnych seriali. Część właściwą tekstu stanowią wybrane sylwetki artystów charakterystycznych, którym przypisano odpowiednie kategorie (np. sala sądowa, komisariat, szpital) związane z rolami, jakie najczęściej grają.

### **Słowa kluczowe:**

aktor, aktor charakterystyczny, serial, telewizja, film

Niniejszy artykuł jest próbą przyjrzenia się fenomenowi aktora charakterystycznego w serialach, które obecnie święcą triumfy popularności, o czym piszą najznamienitsze dzienniki (Heritage 2013, Reese 2013, Carr 2014 i in.). Powstaje również wiele książek opisujących fenomen współczesnych seriali (Sepinwall 2013, Martin 2013, Littlefield 2012 i in.). Wśród tekstów publicystycznych i naukowych podejmujących refleksję nad wspomnianym gatunkiem, wskazać można wiele dotyczących głównych bohaterów (Simon 2008, Scarbrough 2014, Rothschild 2014), niewiele zaś się pisze o tych, którzy stanowią dla nich tło. Najnowszą pozycją im poświęconą jest książka *Hey! It's That Guy!* (Ariano, Sternbergh 2005).

Tekst prezentowanego artykułu składa się z trzech części. Pierwsza z nich to wprowadzenie, gdzie został wyjaśniony omawiany termin i przywołana (znikoma) literatura mu poświęcona oraz pokrótce przedstawiona metodologia doboru próbek badawczej. Część właściwa to prezentacja sylwetek aktorów charakterystycznych, natomiast w zakończeniu znajdują się wnioski.

## Wprowadzenie

Aktor charakterystyczny to „aktor grający postaci o wyrazistych cechach” (*Słownik języka polskiego PWN*). Definicja lakoniczna i niewyczerpująca do końca zagadnienia. O przeanalizowanie tego zjawiska, choć tylko na płaszczyźnie filmów fabularnych, pokusili się Tara Ariano i Adam Sternbergh w swojej książce *Hej! To ten facet! (Hey! It's That Guy)*. Warto zaznaczyć, że jest to jedyna tak obszerna pozycja traktująca o tym zagadnieniu.

We wstępie autorzy tłumaczą swoje zainteresowania aktorami charakterystycznymi:

Dziękujemy, że dzięki wam wielkie filmy są świetne, dobre filmy lepsze, a złe filmy warte obejrzenia. (I kiedy należysz do grona *Hej! To ten facet!*, zagrasz w wielu kiepskich filmach. To jest po prostu nie do uniknięcia). Dziękujemy, że gracie role, za które nikt wam nie dziękuje. I dziękujemy przede wszystkim za pokazanie nam nas samych. Albowiem w ostatecznym rozrachunku, powodem, dla którego tak bardzo kochamy aktorów charakterystycznych, jest to, że my, publiczność, z natury wiemy, że jeśli mielibyśmy się znaleźć w filmach, to właśnie nimi byśmy byli. Możemy kochać gwiazdy, ale do ludzi obok nich – i trochę na lewo – możemy się naprawdę odnieść. Nauczyciele. Prawnicy. Barmani. Wkurzający współpracownicy. Płotkujący sąsiedzi...<sup>1</sup> (Ariano, Sternbergh 2005: 12).

Ariano i Sternbergh wyjaśniają metodologiczny klucz doboru odpowiednich aktorów do swojej publikacji oraz wyjaśniają, kim jest aktor charakterystyczny:

Po pierwsze, musisz być w wielu filmach. Po drugie, pomagają, jeśli przeważnie grasz dokładnie ten sam rodzaj roli. Po trzecie, nie możesz mieć wysokiego czynnika rozpoznawalności nazwiska wśród szerokiej publiczności (Ariano, Sternbergh 2005: 12).

Dodatkowo wyróżnili grupy tematyczne, do których zaliczają poszczególnych aktorów charakterystycznych. Każdy z aktorów, biorąc pod uwagę specyfikę granych przez niego ról, ma przypisaną, często humorystyczną, podkategorię. Do głównych

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z książki *Hey! It's That Guy!* zamieszcza się w tłumaczeniu Szymona Żylińskiego – przyp. red.

grup tematycznych należą: wojsko, głęboka prowincja, wielkie miasto, sala sądowa, klub dżentelmenów (środowisko mafijne), rząd, kryjówka, szpital, biuro, komisariat, szkoła, studio (telewizyjne), przedmieścia (Ariano, Sternbergh 2005: 5).

W niniejszym tekście przyjąłem w większości przykładów powyższą definicję, modyfikując jedynie jej część. Skupiłem się tylko na aktorach charakterystycznych, którzy występują w serialach, a nie w filmach. Ariano i Sternbergh napisali książkę wyczerpującą temat aktorów charakterystycznych i przywołali ich prawie 150, jednak ramy tego artykułu nie pozwalają na tak obszerną liczbę. Z każdej kategorii wybrałem, używając metody losowej, po 1 osobie i zaprezentowałem jej sylwetkę w perspektywie granych przez nią ról charakterystycznych. Co ciekawe, aktorzy charakterystyczni wymienieni przez Ariano i Sternbergha występujący w filmach podobne role odgrywali również w serialach. Łącznie zaprezentowałem 14 sylwetek. W opisach nie podałem wszystkich postaci, jakie grali w serialach, wybrałem tylko te najważniejsze, często pomijając role epizodyczne.

Poniżej zaprezentowałem sylwetki aktorów charakterystycznych, każdą z nich ilustrując zdjęciem<sup>2</sup>. Zabieg ten jest niezbędny, ponieważ jedną z cech interesujących mnie aktorów jest kojarzenie twarzy artysty, bez łączenia jej z nazwiskiem. Dodatkowo w podobny sposób przedstawiane są sylwetki w publikacji Ariano i Sternbergha czy innych książkach poświęconych temu zagadnieniu. Aby umiejscowić produkcję filmową w czasie, przy tytule filmu lub serialu podałem odpowiednio rok produkcji i rok emisji. Jeśli nazwa ponownie pojawia się w tekście, rok nie jest podany.

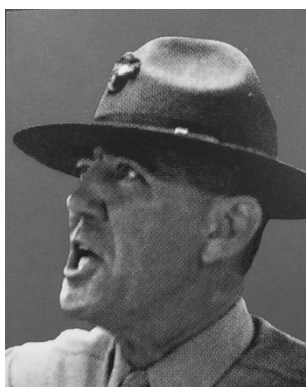
Przed analizą poszczególnych postaci, należy zwrócić uwagę na inne pozycje poruszające badany problem. Największą liczbę przeanalizowanych sylwetek zawiera *Quinlan's Illustrated Directory of Film Character Actors* (Quinlan 1996), w której opisano ponad 1100 aktorów. Sentymalne podróże w przeszłość, do początku kina i złotej ery Hollywood to: *The Versatile. A Study of Supporting Character Actors and Actresses in the American Motion Picture, 1930–1955* (Twomey 1969) czy *Old Familiar Faces:*

---

<sup>2</sup> Wszystkie zdjęcia pochodzą z Tara, Sternbergh 2005: 226-255.

*The Great Character Actors and Actresses of Hollywood's Golden Era* (Juran 1995). Inną grupę książek poświęconą temu zagadnieniu stanowią rozmowy z aktorami charakterystycznymi, np. *Reel Characters: Great Movie Characters* (Young 1986) czy *Names You Never Remember, with Faces You Never Forget* (Humphreys 2013). Są to jedynie najważniejsze pozycje, jednak nie traktują one o aktorach występujących w serialach. Ich sylwetki opisano poniżej.

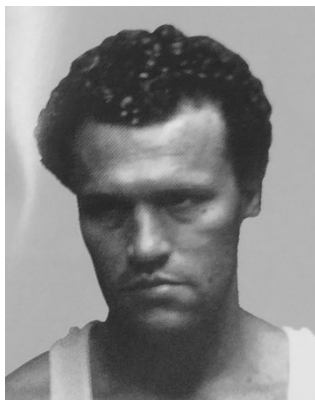
### Sylwetki wybranych aktorów charakterystycznych



**R. Lee Ermey** ur. w 1944 roku, kategoria: wojsko. Aktor grający wojskowych, najbardziej znany z roli w kultowym filmie Stanleya Kubricka *Full Metal Jacket* (1987). Nawet podczas podkładania głosu pod postacie z filmów animowanych również obsadzany jest w rolach bohaterów wojskowych: *Toy Story* (1995), *Toy Story 2* (1999), *Simpsonowie* (1989–). Wystąpił w kilku odcinkach *Dr. House'a* (2004–2012) jako

emerytowany pułkownik piechoty John House, ojciec tytułowego bohatera. Punktualny do przesady, surowy, z zasadami oraz zawsze mówiący prawdę, czego nie pochwala doktor House. John House wychowywał swojego syna z iście wojskową surowością, stosując nieodpowiednie metody dydaktyczne, np. karząc mu spać na trawniku i kąpać się w bardzo zimnej wodzie. Brak współczucia i litości zostaje doskonale pokazany podczas pogrzebu pułkownika, w którym uczestniczą jedynie żołnierze wyżsi rangą, co doktor House przypisuje temu, że jego ojciec nie wzbudził respektu, podziwu i poważania wśród młodszej kadry. Niżsi rangą żołnierze po prostu się go bali. W *Action* (1999–2000) Ermey zagrał Titusa Scroada – postać wzorowaną na rzeczywistym reżyserze filmowym. W *Cracker* (1997–1998) jako porucznik Fry, gdzie mając rolę drugoplanową, podejmuje kluczowe dla fabuły decyzje. W *JAG – Wojskowe Biuro Śledcze* (1995–2005) wcielił się w rolę sierżanta majora Sauera, w jednym z odcinków *Z Archiwum X* (1993–2002) zaś w duchownego Patricka Findleya. Po

przejrzeniu powyższych dokonań okazuje się, że Ermey najczęściej, również w serialach, gra role wojskowych – postaci w *Action* czy *Z Archiwum X* temu przeczą, ale takich kreacji jest zdecydowanie mniej.



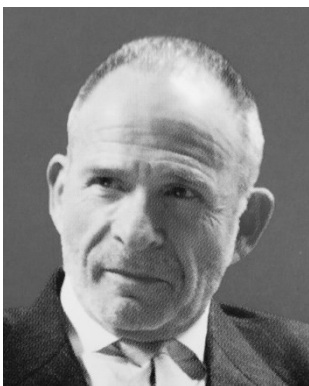
**Michael Rooker** ur. w 1955 roku, kategoria: głęboka prowincja. Gra przeważnie czarne charaktery oraz osoby z prowincji, wieśniaków, tzw. *redneck*. Ostatnio najbardziej znany dzięki roli Merle'a Dixona w *Żywych trupach* (2010–), gdzie łącznie zagrał w 17 odcinkach. Jest starszym bratem jednego z głównych bohaterów, Daryla. Poznajemy go już w pierwszych odsłonach serialu jako rasistowskiego złośliwca z prowincji, który nie budzi sympatii widzów, ale doskonale sprawdza się w walce. Obaj bracia Dixon pochodzą ze stanu Georgia, gdzie wychowali się w patologicznej rodzinie. Merle już w okresie dorastania wszedł w świat przemocy, alkoholu i narkotyków. Jego brak cierpliwości, szczególnie do młodszego brata, można złożyć na karb prowincjonalnego wychowania, bądź jego braku. W serialu *Świry* (2006–2014) wystąpił jako Garth Lawnmore, zaś w *Zabójczych umysłach* (2005–) wcielił się w rolę Chiefa Carsona. W telewizyjnej miniserii: *Meteor* (2009) zagrał Calvina Starka, a w *Thief* (2008) – detektywa Johna Hayesa. Wojskowego zagrał również w *JAG – Wojskowe Biuro Śledcze* (1995–2005), gdzie występuje jako kapitan Jack Ramsey. Grane przez niego role są spójne i nie przeczą kategorii nadanej mu przez Ariano i Sternbergha.



**Frances Fisher** ur. w 1952 roku, kategoria: wielkie miasto. Cechą charakterystyczną są jej rude włosy, pewność siebie oraz nieustępliwie zachowanie. Najbardziej zapadła widzom w pamięć jako matka Rose, granej przez Kate Winslet, z *Titanica* (1997). Obecnie gra Lucille Langston, matkę jednego z bohaterów, w amerykańskim remake'u francuskiego serialu *Resurrection* (2013–2015).

W *Touch* (2012–2013) wystąpiła jako Nicole Farington, stanowiąca prezes firmy Aster Corps, która ma duży wpływ na fabułę. W zdecydowany sposób rządzi przedsiębiorstwem, częstokroć podejmując śmiałe decyzje, w czym przejawia się kategoria nadana w książce Ariano i Sternbergha.

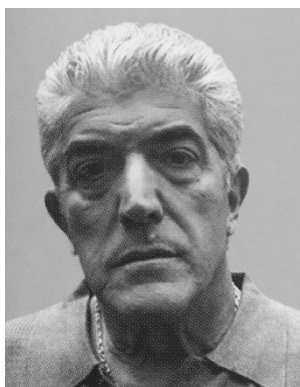
*Torchwood* (2006–2011) to dramat akcji z elementami science fiction, gdzie Fisher portretuje dążącą do władzy za wszelką cenę „Matkę”, główną antagonistkę w ostatnim sezonie. W *Świecie gliniarzy* (2002–2008) zagrała Ritę Denton, rodzicielkę jednego z bohaterów. Występowała też w epizodycznych rolach w *Z Archiwum X* (1993–2002), *Prawie i bezprawiu* (1990–2010) oraz w *Matlocku* (1986–1995).



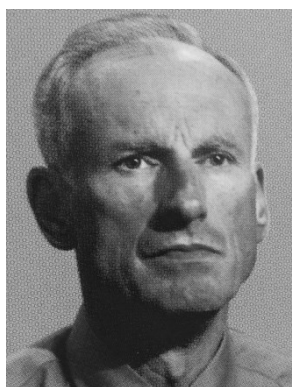
**Ron Rifkin** ur. w 1939 roku, kategoria: sala sądowa. Przeważnie gra prawników, którzy wydają się sympatyczni, by następnie, w miarę postępu akcji, okazać się antypatyczni i odstręczający. W serialu *Prawo i bezprawie* wcielił się w postać Marviniego Exleya, obrońcy, który potrafi pomóc większości zatrzymanych uniknąć więzienia. W jednym z odcinków broni kobiety, która sfingowała własne porwanie, w innym staje po stronie Roberta Distasio, włoskiego dyplomaty, gwałciciela, zaś jeszcze

w następnym, dzięki swoim prawniczym zdolnościom, wyciąga z więzienia brytyjskiego dziennikarza Dennisa Griscomba.

W *Braciach i siostrach* (2006–2011) wystąpił w ponad 100 odcinkach jako Saul Holden, który pracował w Ojai Foods i całe życie ukrywał swoją tożsamość homoseksualną. W *Agentce o stu twarzach* (2001–2006) występował jako Arvin Sloane. Jest to jedna z jego bardziej znaczących ról – zimny i wyrachowany kryminalista mieszający kłamstwa z rzeczywistością, przywódca organizacji zwanej *Alliance of 12* pragnącej zawładnąć światem. Rifkin nie tylko gra prawników, ale również lekarzy: doktora Neila Bernsteina w *Leaving L.A.* (1997) oraz doktora Carla Vucelicha w *Ostrym dyżurze* (1994–2009).

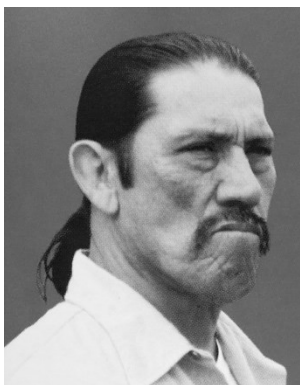


**Frank Vincent** ur. w 1939 roku, kategoria: klub dżentelmenów (środowisko mafijne). W tej grupie Ariano i Sternbergh przywołują wielu aktorów włoskiego pochodzenia, którzy zasłynęli graniem członków mafii. Frank Vincent zaznaczył swoją obecność dzięki udziałowi w takich klasycznych produkcjach jak *Wściekły Byk* (1980) czy *Chłopcy z ferajny* (1990). W *Rodzinie Soprano* (1999–2007) wystąpił w ponad 30 odcinkach jako Phil Leonardo. Zwolniony z więzienia razem z innymi przestępcami w 2004 roku, stanął na czele mafijnej rodziny rywalizującej z gangiem głównego bohatera serialu, Tony’ego Soprano. Często współpracował ze swoim bratem Billym Leotardo, którego późniejszą śmierć pomścił w brutalny sposób. Wydawałoby się, że po operacji serca przeszedł metamorfozę, zrzekł się senioralnej funkcji w mafii na Brooklynie, lecz gdy po pewnym czasie mógł wrócić na arenę mafijnych czynności, zrobił to bez wahania. Wypowiedział wojnę Tony’emu Soprano i został zamordowany. W *Prawie i bezprawiu* zagrał Johna Franchettę, a w *Ulicach Nowego Jorku* Raya Tarrafino – bohaterów związanych ze światkiem przestępczym. W przypadku tego aktora etniczna przynależność predestynuje go do odgrywania konkretnych ról: przestępców pochodzenia włoskiego.



**James Rebhorn** ur. w 1948, zm. w 2014 roku, kategoria: rząd. Ariano i Sternbergh doprecyzowują jego *emploi* jako osobowość autorytarna. Wysoki, szczupły, z surowym wyrazem twarzy. Ostatnio najbardziej znany z popularnego serialu *Homeland* (2011–), gdzie wcielił się w rolę Franka Mathisona, ojca głównej bohaterki. W tym samym czasie występował w *Białych kołnierzykach* (2009–2013) jako Reese Hughes, starszy rangą agent specjalny FBI, który nadzoruje prace White Collar Crime Division. Jest typowym agentem FBI, który przed dokonaniem wielu decy-

zji musi brać pod uwagę interesy agencji, ewentualne medialne reperkusje oraz stanowisko prowadzących daną sprawę agentów. W *Iluminacji* (2011–2013) wystąpił jako Charles Szidon, dyrektor generalny Abaddon Industries, gdzie pracuje główna bohaterka. W serialu komediowym *Big Lake* (2010) wcielił się w Carla Franklina, ojca głównego bohatera. Co interesujące, James Rebhorn grał trzy różne postaci w serialu *Prawo i bezprawie*, gdzie występował jako Albert Lawrence Cheney, Dr Horace Garrison oraz Charles Garnett. W westernie *Comanche Moon* (2008) wcielił się zaś w gubernatora Elishy Pease'a. W *The Book of Daniel* (2006) nie grał agenta rządowego, ale również wystąpił jako osoba z autorytetem – Bertram Webster, duchowny. W przypadku Jamesa Reborna jego role serialowe odpowiadają rolom związanym z władzą, czyli agentom, osobom z autorytetem.



**Danny Trejo** ur. w 1944 roku, kategoria: kryjówka. Aktor z charakterystyczną urodą i ciałem pokrytym tatuażami, często eksponowanymi w filmach. Gra role hiper-męskich postaci, złoczyńców i antybohaterów. Zanim zaczął występować w produkcjach hollywoodzkich, był wielokrotnie skazywany na pobyt w więzieniu za przestępstwa narkotykowe oraz napad z bronią w rękę. Obecnie można go zobaczyć w serialowym remake'u *Od zmierzchu do świtu* (2014–), gdzie gra Razora Charliego, barmana-wampira w Titty Twister. W serialu komediowym *Saint George* (2014) występował jako Tio, wuj głównego bohatera, były skazaniec. W *Synach anarchii* (2008–2014) wcielił się w rolę Romero „Romeo” Parada, lidera kartelu Galindo. Romero to były meksykański komandos z koneksjami w świecie więziennym, które chronią członków gangu podczas pobytu w miejscu odosobnienia. Pod koniec sezonu 4. okazuje się, że jest agentem CIA, jednak nadal pełni swoją rolę w narkotykowym półświatku. W *Dr. Fubalou* (2012–), komediowym musicalu, występuje jako raper Tyrannosaurus Death, konkurent głównego bohatera. W kultowym już serialu *Breaking Bad* (2008–2013) zagrał Tortugę (członka kartelu narkotykowego), który jednocześnie współpracował z DEA,



co przypłacił śmiercią. Trejo pojawił się też w *Strażniku Teksasu* (1993–2001) czy *Nowojorskich gliniarzach* (1993–2005). We wszystkich serialach prezentuje ten sam typ bohatera. Wizerunek Trejo jest spójny i odpowiada rolom w filmach fabularnych.



**Amy Aquino** ur. w 1957 roku, kategoria: szpital. Studiowała na prestiżowych uniwersytetach: Yale i Harvard. Znana z ról w *Oстрым dyżurze* i *Felicity* (1998–2002). Jako jedna z nielicznych jest obsadzana w dwóch klasach ról: szpitalnych i prawniczych/policyjnych. Obecnie Aquino gra w serialu *Bosch* (2014–) porucznik Grace Billets, występowała też jako detektyw Lois Carver w *Jordan* (2001–2007). W *Mentaliście* (2008–2015) gra sędzinię

Patricię Davis, w *Harry's Law* (2011–) występuje jako Marylin Coulis, w *Orłach z Bostonu* (2004–2008) wcieliła się w rolę Phyllis Tamber, w *Kancelarii adwokackiej* (1997–2004) – Louise Moreno, a w *Potyczkach Amy* (1999–2005) – Greta Anastassio. Znana jest przede wszystkim z ról personelu medycznego: w *Bra-ciach i siostrach* (2006–2011) zagrała doktor Joan Avadon, a najbardziej kojarzona jest z *Ostrego dyżuru*, w którym występowała jako lekarka położnik Janet Coburn, wchodząca często w konflikt z bohaterami pierwszoplanowymi tego serialu oraz pojawiająca się, gdy różne bohaterki serialu zachodziły w ciążę, np. Carol Hathaway, Elizabeth Corday-Greene, czy Chloe Lewis. Coburn jest szefową oddziału ginekologicznego przez cały czas trwania serialu. Miała problem z alkoholem i należy do anonimowych alkoholiczków – jest nie tylko sponsorem Abby Lockhart, ale również jej przyjaciółką. Pojawia się w ostatnim sezonie, aby asystować doktor Rasgotra przy porodzie. Kolejną medyczną rolą jest rola doktor Toni Pavone w popularnej produkcji *Felicity*, gdzie aktorka Kerri Russell nie byłaby w stanie przedstawić emocjonalnego rozwoju tytułowej bohaterki, gdyby nie kreacja prezentowanej aktorki. Rola psychiatry była w tym przypadku kluczowa dla rozwoju fabuły. W *Ally McBeal* (1997–2002) Aquino grała doktor Harper, a w *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1992–1996) doktor Joannę Diamond.



**Stephen Tobolowsky** ur. w 1951 roku, kategoria: biuro. Geniusz jego ról tkwi w niezwyklej plastyczności twarzy. Zagrał w ponad 200 produkcjach telewizyjnych i filmowych, a rozpoznawany jest m.in. dzięki roli irytującego sprzedawcy w *Dniu świstaka* (1993). Szczególną popularnością cieszyła się jego kreacja w *Californication* (2007–2014), gdzie grał Stu Beggosa, wielkiego hollywoodzkiego producenta. W *Glee* (2009–2015) występował jako Sanford „Sandy” Ryerson, dyrektor klubu Glee oraz handlarz narkotyków w McKinley High School. W serialu historycznym wyprodukowanym przez HBO pt. *Deadwood* (2004–2006) gra komisarza Hugo Jarry’ego, reprezentanta Yankton w obozie. Jeden z bohaterów, Bullock, chroni go przez rozwścieczonym tłumem, który obawia się, o to, co może stać się z wydobytym przez nich złotem, gdy ich obóz zostanie wcielony do Dakoty. Pojawia się w 3. sezonie z kupionymi głosami żołnierzy. W *CSI: kryminalne zagadki Miami* (2002–2012) wcielił się w rolę prokuratora pomocniczego Dona Haffmana. Tobolowsky występował również w *Herosach* (2006–2010), produkcji science fiction, jako Bob Bishop, a w *Mr. Rhodes* (1996–1997) jako Ray Heary. Kreacje Tobolowsky’ego to niemal szablonowy przykład ról aktora charakterystycznego.

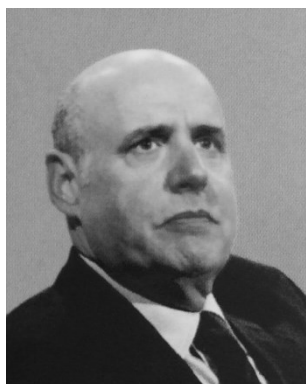


**CCH Pounder** ur. w 1952 roku, kategoria: komisariat. Wśród filmowych policjantów przeważają mężczyźni, jednak Pounder jest jedną z niewielu aktorek, która świetnie wypada jako policjantka. Jest stanowcza, spokojna i wyważona. Obecnie gra w *Synach Anarchii* Tyne Patterson, prokurator badającą szkolną strzelaninę. W dramacie science fiction *Magazyn 13* (2009–2014) wystąpiła jako Irene Frederic, dyrektorka tytułowego, ściśle tajnego rządowego repozytorium w Południowej Dakocie, gdzie przechowywane są różne przedmioty, posiadające historyczne znaczenie oraz nadprzyrodzoną moc. Widzowie nie mają wiele informacji o jej

przeszłości. Zdaje się pojawiać i znikać w najmniej przewidywalnych okolicznościach. W *Świecie gliniarzy* (2002–2008) zagrała detektyw Claudette Wymys, konkretną, zachowującą spokój policjantkę. Oprócz ról mundurowych zasłynęła rolą doktor Angeli Hicks w *Oстрыm dyżurze*. Pojawiła się w pierwszym sezonie i od razu została zmuszona do pracy. W miarę rozwoju fabuły, zaczyna pełnić rolę mentorki głównych bohaterów: Petera Bentona i Johna Cartera. W *Prawnikach z Miasta Aniołów* zagrała (1986–1994) sędziń Roseann Robin. Na początku swojej kariery wystąpiła w kultowym *Posterunku przy Hill Street* (1981–1987).



**Edie McClurg** ur. w 1951 roku, kategoria: szkoła. Jest na tyle charakterystyczną aktorką specjalizującą się graniu sekretarek szkolnych, nauczycielek, że widz kojarzy jej twarz, jednak nie jest w stanie przypisać do niej nazwiska. Współcześnie częściej gra w serialach animowanych, w których podkłada głos, np: *Fish Hooks* (2010–2014), *The Life & Times of Tim* (2008–2012) czy *Higglytown Heroes* (2004–2008). Występowała w *Siódmym niebie* (1996–2007) jako pani Beeker. W *Drexell's Class* (1991–1992) grała dyrektorkę szkoły Marilyn Ridge. W *Valerie* (1986–1991) wcieliła się w rolę pojawiającej się co jakiś czas, irytującej Patty Poole. W *Small Wonder* (1985–1989) wystąpiła jako denerwująca sąsiadka Bonnie Brindle, w *Harper Valley P.T.A.* (1981–1982) jako Willamae Jones, a w *WKRP in Cincinnati* (1978–1982) jako Lucille Tarlek. Przypisana McClurg kategoria tylko częściowo pokrywa się z rolami, w których się specjalizuje.

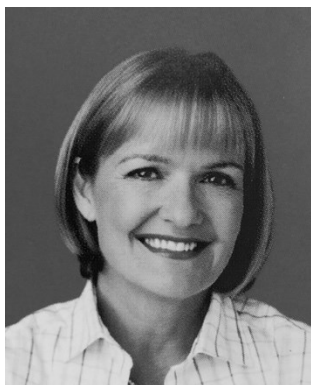


**Jeffrey Tambor** – ur. w 1944 roku, kategoria: studio (telewizyjne). Aktor z charakterystyczną łysiną, komicznym talentem oraz donośnym głosem. Znany z grania dziwnych i ekscentrycznych postaci. Obecnie występuje jako Maura Pfefferman w serialu *Transparent* (2014–). Gra w nim transgenderowego emerytowane-

go profesora, który wreszcie dojrzewa do decyzji *coming-outu* przed swoją najbliższą rodziną. W produkcji komediowej *The Millers* (2013–2015) Tambor w 2 odcinkach zagrał Eda Dolana, właściciela stacji telewizyjnej, w której pracuje jedna z bohaterek. Natomiast w *Żonie idealnej* (2009–) wcielił się w rolę sędziego George'a Klugera. W *Bogatych bankrutach* (2003–) gra George'a Blutha Seniora. Jest głową dysfunkcyjnej rodziny oraz szefem firmy Bluth Company. W *Świrach* (2006–2014) występował jako Lloyd French, ojciec głównych bohaterów serialu, były hazardzista, pracujący jako księgowy. W *Next Caller* (2012–) Tambor gra Jeffersona Mingusa, pracownika stacji radiowej. W sitcomie *Twenty Good Years* (2006–2008), występował jako Jeffrey Pyne, sędzia, który razem ze swoim znajomym postanowił spędzić ostatnie 20 lat swojego życia, robiąc rzeczy, których wcześniej nie próbował. W *Welcome to the Captain* (2008) wcielił się w postać związaną ze środowiskiem filmowym.

W *Prawie i bezprawiu* (1990–2010) zagrał sędziego Barry'ego Dilwynna, a w *The Larry Sanders Show* (1992–1998), sitcomie, którego akcja ma miejsce w fikcyjnym biurze i studiu telewizyjnym – Hanka Kingsleya, narcystycznego pracownika tytułowego Larry'ego w jego telewizyjnym programie. Hank często jest głosem rozsądku i rozwiązuje wiele problemów swojego przełożonego. W przeciwieństwie do Larry'ego, Hank jest bardziej skłonny do użyczenia swojego imienia komercyjnym produktom. Często pada również nieświadomą ofiarą dowcipów – jego rozbuchane ego nie budzi sympatii wśród innych pracowników studia telewizyjnego.

W *American Dreamer* (1990–1991) wystąpił jako wydawca prasowy, Joe Baines, w *Prawnikach z Miasta Aniołów* (1986–1994) jako Gordon Salt, w *Posterunku przy Hill Street* (1981–1987) jako sędzia transwestyta Alan Wachtel. W *Mr. Sunshine* (1986) wcielił się z kolei w rolę profesora Paula Starka. Tambor został przypisany do kategorii: studio (telewizyjne), jednak szereg granych przez niego ról ukazuje, że trudno jest go dopasować do konkretnego *emploi*.



**Nancy Lenehan** ur. w 1953 roku, kategoria: przedmieścia. Kojarzona jest jako uśmiechnięta pani domu, która nie pracuje, tylko zajmuje się dziećmi. Często jest zbyt doskonała w swoich portretach kobiet z przedmieść, przez co jej role wydają się przerysowane. Ostatnio grała Cheryl Whitaker w *Jak poznałem waszą matkę* (2005–2014). W *How to Be a Gentleman* (2011–) występuje jako Diane, w *Mam na imię Earl* (2005–2009) jako

Kay Hickey, matka głównego bohatera, w *Najgorszym tygodniu* (2008–2009) jako Angela Cook, w *Married to the Kellys* (2003–2004) jako Sandy Kelly, gospodyni domowa, ustanawiająca reguły w gospodarstwie domowym. Zagrała również w typowych sitcomach, np. w *Zwariowanym świecie Malcolma* (2000–2006) czy *Wszyscy kochają Raymonda* (1996–2005). Podczas tych rzadkich okazji, kiedy nie gra roli matki jakiegoś bohatera, można ją obserwować w rolach związanych z dziećmi, np. w *Ally McBeal* jako Deborah Harkness, dyrektorka szkoły, czy nauczycielka w *Eddie's Million Dollar Cook-Off* (2003), albo też szkolna sekretarka w *Jack i Jill* (1999–2001). Przypisana Lenehan kategoria doskonale oddaje specyfikę granych przez nią ról.

### **Podsumowanie**

Przedstawione powyżej sylwetki aktorów charakterystycznych to jedynie zaczątek badań nad tym tematem. Szczególnie teraz, gdy seriale są niezmiernie popularne, zasadnym wydaje się powstanie poszerzonej analizy ich sylwetek.

Wszyscy wymienieni przez Ariano i Sternbergha aktorzy, grając w serialach, często występują w tych samych kategoriach ról, jakie zostały im przypisane, jednak w większości przypadków specjalizują się w innych jak np. CCH Pounder występuje nie tylko jako surowa policjantka, ale również jako lekarka, natomiast Jeffrey Tambor tylko połową swoich ról wpisuje się w określoną kategorię. Z opisanych aktorów najbardziej solidny, wyrazisty i niezmienny wizerunek posiada Danny Trejo, grający czarne charaktery.

Można wysnuć jeszcze jeden podstawowy wniosek, że kategorie Ariano i Sternbergha nie są jedynymi właściwymi, a tylko swoistymi drogowskazami, kierującymi uwagę odbiorcy na konkretny typ ról, bo np. role szpitalne i policyjne w pewien sposób się uzupełniają. W obu przypadkach są to postaci cieszące się zaufaniem społecznym, odpowiedzialne i stabilne. Dodatkowo wskazane przez nich kategorie doskonale odpowiadają rolom filmowym, jednak nie sprawdzają się w aktywności serialowej aktorów. Ponadto nie zdarzyło się jeszcze, żeby filmowy aktor charakterystyczny nie był aktorem serialowym.

Za podsumowanie może posłużyć wypowiedź opisywanego w niniejszym tekście artysty Stephena Tobołowsky'ego, który doskonale zdaje sobie sprawę z typu ról, jakie gra:

Najlepsi aktorzy charakterystyczni są stworzeni z równych części: dyscypliny i szaleństwa, a fakt, że nasze twarze są bardziej znane niż nasze nazwiska, nie jest dla nas przekleństwem, ale błogosławieństwem. Celem aktora charakterystycznego, mimo wszystko, nie są pochlebstwa publiki, ale tchnięcie życia w setki bezimiennych duchów, które powodują, że się śmiejemy, albo zmuszają do płaczu; które są zarówno znane i nowe, które pokazują nam, że ich podróż, jest naszą podróżą... (Tobołowsky 2010). „

### **Bibliografia:**

- Ariano Tara, Sternbergh Adam, 2005, *Hey! It's That Guy! The Fame-tracker.com Guide to Character Actors*, Philadelphia.
- Carr David, 2014, *Barely Keeping Up in TV's New Golden Age*, „New York Times” <http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html> [dostęp: 20.07.2015].
- Heritage Stuart, 2013, *10 reasons why today's TV is better than movies*, „The Guardian” <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/oct/23/10-reasons-tv-better-movies> [dostęp: 20.07.2015].
- Humphreys Justin, 2006, *Names You Never Remember, with Faces You Never Forget*, Albany.
- Juran Robert A., 1995, *Old familiar faces: the great character actors and actresses of Hollywood's Golden Era*, Sarasota.
- Littlefield Warren, 2012, *Top of The Rock: Inside The Rise and Fall of Must See TV*, New York, Toronto.

## Aktor charakterystyczny we współczesnym serialu

- Martin Brett, 2013, *Difficult Men: Behind the Scenes of Creative Revolution. From „the Sopranos” to „The Wire” to „Mad Man” and „Breaking Bad”*, New York.
- Quinlan David, 1996, *Quinlan's Illustrated Directory of Film Character Actors*, London.
- Reese Hope, 2013, *Why is The Golden Age of TV So Dark?*, „The Atlantic”, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/> [dostęp: 20.07.-2015].
- Rothschild S, 2014, *How to Be Like Don Draper: Life Lessons, Business Insights, Timeless Style & Cocktails from and Alpha Male*, Amazon Digital Services (b.m.).
- Scarborough Marsha, 2014, *Inside Breaking Bad: How Vince Gilligan created Walter White and sent him straight to Hell*, Amazon Digital Services (b.m.).
- Sepinwall Alan, 2013, *The Revoultion Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Change*, New York, London, Toronto.
- Simon David, 2008, *Tony Soprano's America: The Criminal Side of the American Dream*, Boulder.
- Słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/sjp/;2439250> [dostęp: 16.07.2015].
- Tobolowsky Stephen, 2010, *They Had Great Character*, „New York Times”, <http://www.nytimes.com/2010/09/17/opinion/17tobolowsky.html> [dostęp: 19.07.2015].
- Twomey Alfred E., 1986, *The Versatile. A Study of Supporting Character Actors and Actresses in the American Motion Picture, 1930–1955*, New York.
- Young Jordan R., 1986, *Reel Characters: Great Movie Characters*, Beverly Hills.





**Sonia Caputa**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## ***Prawo ulicy* i amerykańskie marzenia potomków Polaków w Baltimore**

### **Abstrakt:**

*Prawo ulicy* z pewnością należy do najgłośniejszych produkcji telewizyjnych ostatnich lat. W licznych publikacjach na temat serialu analizowano wpływ wielkich instytucji na życie jednostek, wiarygodne portrety głównych postaci i rolę przemocy w ich życiu, mniej uwagi poświęcając kwestiom etnicznym. Ponieważ w 2. sezonie *Prawa ulicy* pojawiają się reprezentanci Polonii amerykańskiej, celem artykułu jest pokazanie, jakimi wartościami kieruje się ta grupa etniczna, w jaki sposób próbuje walczyć z globalizacją i jak realizuje swoje amerykańskie marzenie.

### **Słowa kluczowe:**

*Prawo ulicy*, Polacy w USA, serial, rodzina, postmodernizm

*Prawo ulicy*, serial nadawany przez stację HBO w latach 2002–2008, niewątpliwie zalicza się do produkcji, które zrewolucjonizowały rynek amerykańskiej telewizji. Podczas gdy wiele miejsca w artykułach i książkach dotyczących *Prawa ulicy* poświęcono analizie wpływu wielkich instytucji na życie jednostek, opisując przemoc serialowych postaci lub wychwalając ich autentyczność, kwestie związane z etnicznością niektórych bohaterów były często przemilczane. A przecież nie da się ukryć, że 2. sezon serialu ukazuje w pełnej krasie reprezentantów Polonii amerykańskiej, skłóconych, knujących lub nostalgicznie wpatrujących się w doki stoczniowe w Baltimore. Stan Valchek, Ziggy i Franoosh Sobotka, czy wreszcie Roland „Prez” Pryzbylewski to bohaterowie o odmiennych marzeniach i aspiracjach, ale decyzje, które podejmują, opierają się na podobnych systemach wartości. Sobotka walczy o przyszłość, która nie różni się od przeszłości, łącząc przy tym dyskurs rodzinny z dyskursami prawa i ekonomii; natomiast Valchek w swoim zacierzewieniu rozpoczyna konflikt ze stoczniowcami z powodu witraża w kościele Św. Ka-

zimierza. W niniejszym artykule skupię uwagę na wartościach, jakie przyświecają serialowym polskim Amerykanom, ich zmaganiach w globalizującym się świecie, a także sposobach, w jakie starają się urzeczywistnić swoje amerykańskie marzenia.

Jednym z głównych bohaterów 2. sezonu *Prawa ulicy* jest wcześniej wspomniany Frank Sobotka<sup>1</sup> (w tej roli Chris Bauer), Amerykanin polskiego pochodzenia, uparty przewodniczący związków zawodowych, oddany bez reszty działaniom na rzecz rewitalizacji podupadającego przemysłu stoczniowego w Baltimore. Wielokrotnie zauważano, że Sobotka walczy z siłami globalnego kapitalizmu, jednak w swojej walce jest bardzo krótkowzroczny; nie zdaje sobie sprawy z tego, że zbagrowanie kanału nie wystarczy, aby stoczniowcy z Baltimore utrzymali swoje miejsca pracy, a przekupywanie urzędników, polityków i lobbyistów także zakończy się fiaskiem. W grę wchodzi tutaj bowiem większe procesy, na które butny i zatwardziały w swoich przekonaniach Sobotka nie ma wpływu, a mianowicie stopniowe wprowadzanie i wykorzystywanie w pracy dokerów nowych technologii, które usprawniają przepływ towarów na globalnym rynku i zapewniają większe bezpieczeństwo pracy<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pierwowzorem postaci Franka Sobotki był niejaki Walt Benewicz, który dorastał w Locus Point, w południowej części Baltimore. Jego ojciec i dziadek byli dokerami w porcie w Baltimore, a sam Benewicz został szefem związków zawodowych robotników portowych w tym mieście i pełnił tę funkcję przez wiele lat. Komentując postać Franka i wyrażając swoją opinię na temat gry aktorskiej Chrisa Bauera, Benewicz stwierdza, że Sobotka „nie tylko wyglądał i zachowywał się jak robotnik portowy, ale także wyglądał jak Polak” (Alvarez 2004: 110). Interesujące wydaje się także to, że fani serialu, w szczególności ci, którzy mieszkali w Baltimore i pracowali w tamtejszej stoczni, niesamowicie utożsamiali się z postacią Sobotki. Grający Sobotkę Bauer z dużym rozrzewnieniem wspomina okres kręcenia serialu w Baltimore i własną rozpoznawalność w tamtym czasie; przyznaje, że było dla niego nie lada niespodzianką, gdy zwykli Amerykanie do tego stopnia wierzyli, iż był on prawdziwym Sobotką, że „zapraszali go na chrzciny swoich dzieci i uroczystości wręczenia dyplomów, gdy ich podopieczni kończyli studia” (Alvarez 2004: 114).

<sup>2</sup> Chodzi tutaj głównie o proces konteneryzacji, który, między innymi wraz z automatyzacją, wprowadzeniem nowych systemów w międzynarodowym przepływie gotówki i podniesieniem statusu osób i środowisk na szeroką skalę, stał się zwiastunem nowej, postmodernistycznej epoki. Szerzej na

Aby przywrócić dawną świetność portowi w Baltimore, Sobotka wchodzi w układy z greckimi gangsterami szmuglującymi towary i parającymi się handlem ludźmi, stając się jedynie pionkiem w ich grze, trybikiem w wielkiej maszynie kapitalizmu. Działa poza literą prawa, co kończy się dla niego tragicznie.

Stephen Lucasi zauważa, że jedną z głównych przesłanek serialu jest bezsprzecznie „ukazanie zerwania i transformacji tradycyjnych więzi rodzinnych w warunkach przemian socjo-ekonomicznych”<sup>3</sup> (Lucasi 2009: 135), a David Simon, tłumacząc pobudki, którymi się kierował pracując nad 2. sezonem *Prawa ulicy*, stwierdził, że jego celem było „przedstawienie końca ery związków klasy średniej” (O’Rourke 2006). Jednak warto przy tym zauważyć, że antyglobalizm Franka Sobotki idzie w parze z jego prozwiązkowym i prorodzinnym nastawieniem. Jego bezwarunkowe oddanie się rodzinie i społeczności stoczniowców jest niezaprzeczalne, a takie zachowanie można wpisać w szerszy kontekst badań nad kulturą etniczną Polonii amerykańskiej i przemian na gruncie rodzinnym Polaków żyjących w USA.

Socjologowie i badacze historii Polaków w Stanach Zjednoczonych wnioskujeją, że jedną z najważniejszych, nadrzędnych wartości polsko-amerykańskiej społeczności jest rodzina. Silne więzi rodzinne i przynależność do własnej grupy etnicznej należą do jednych z najbardziej charakterystycznych cech kultury etnicznej Polaków i ich potomków w Stanach Zjednoczonych. Rodzina jest nie tylko istotnym „ogniwem transmisji tradycji między pokoleniem wychodźców a generacją urodzoną już na nowej ziemi” (Posern-Zieliński 1982: 93), ale także „[decyduje] w dużej mierze o etnicznej orientacji, zainteresowaniach i sentymentach” (Posern-Zieliński 1982: 114) kolejnych pokoleń. Nie można także pominąć przywiązania do ziemi, polskiego dziedzictwa

---

ten temat pisze Fredric Jameson w książce *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson 1991: xix). Konteneryzacja usprawniła przepływ towarów w żegludze międzynarodowej, bowiem do tej pory robotnicy portowi zapisywali transport ładunku odręcznie na papierze, natomiast w dobie konteneryzacji wszystko zostało skomputeryzowane (Alvarez 2004: 110).

<sup>3</sup> Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Soni Caputy – przyp. red.

kulturowego i pielęgnowania go zarówno w domu, jak i w pobliskiej parafii, bowiem to także charakterystyczne cechy przypisywane Polonii amerykańskiej. Polskie rodziny przebywające na emigracji w Ameryce stały się obiektem socjologicznych badań Williama I. Thomasa i Floriana Znanieckiego już na początku XX wieku<sup>4</sup>, ale polska wspólnota i przeobrażenia życia rodzinnego w Stanach Zjednoczonych interesowały naukowców także w latach późniejszych tego stulecia (problematyką tą zajmowali się między innymi Theresita Polzin, Peter Ostafin, Eugene Obidinski i Danuta Mostwin). Okazuje się bowiem, że instytucja rodziny miała także istotne znaczenie nawet dla trzeciego i czwartego pokolenia Polaków w Stanach Zjednoczonych, na co wskazują badania przeprowadzone w latach 60. przez Feliksa Grossa, a później przez Paula Wrobla, który w pracy *Our Way: Family, Parish and the Neighbourhood in a Polish-American Community* stwierdza, że

dla Amerykanów polskiego pochodzenia, przedstawiciele klasy robotniczej, nic nie stanowiło większej wartości niż rodzina (...). Dlatego rodzina była oazą spokoju, schronieniem przed resztą społeczeństwa, źródłem ciepła i czułości (cyt. za J. S. Pula, Wrobel 1979: 146).

Rodzina, jako jeden z istotnych czynników skomplikowanego procesu asymilacji, odegrała znaczącą rolę w przystosowaniu się Polaków do życia w USA, ponieważ dla polskich imigrantów i ich potomków oznaczała trwałość i stabilność. Według Willa Herberga rodzina i ognisko domowe symbolizowały pewien porządek i zakorzenienie, jakiego etnicy szukali przecież w chaosie nowego otoczenia (Herberg 1983: 61). Często traktowana była przez potomków imigrantów jako ostatni bastion polskości, którego należy bronić za wszelką cenę. Warto przy tym zauważyć, że Polacy, obok Żydów, Włochów i Irlandczyków, stanowili dosyć zamkniętą grupę etniczną; tworzyli enklawy, w których kultywowali rodzime tradycje i utrzymywali polski charakter swojej kultury, zakładając różnego rodzaju organizacje i sto-

---

<sup>4</sup> Pierwsze wydanie ich książki *Chłop polski w Europie i Ameryce* ukazało się w latach 1918–1920.

warzyszenia, i przyczyniając się w ten sposób do spowolnienia procesu amerykanizacji (Gordon 1964: 187-189).

Pomimo że polskie familie w Stanach Zjednoczonych mają charakter heterogeniczny<sup>5</sup>, instytucja rodziny ma szczególne znaczenie zarówno dla Polaków, jak i dla potomków polskich imigrantów w tym kraju. Danuta Mostwin (która notabene przeprowadzała swoje badania socjologiczne wśród Polaków przybyłych do Stanów Zjednoczonych po II wojnie światowej i ich potomków na terenie Baltimore, w stanie Maryland) zauważa, że

polska więź narodowa jest u swojej podstawy więzią rodzinną. Przekazywanie dziedzictwa narodowego odbywało się przez długie okresy niewoli i okupacji nie przez instytucje publiczne, ale w domu przez rodzinę. Ten rodzinny stosunek do kraju pochodzenia zachował się u pokoleń polonijnych (Mostwin 1991: 109).

W związku z tym kultywowanie polskich tradycji i przekazywanie kolejnym pokoleniom imigrantów polskich wartości kulturowych stanowiło niewątpliwie jedną z nadrzędnych funkcji polskiej rodziny na emigracji, a całkowita amerykanizacja była traktowana jako akt wynarodowienia. Obok patriotyzmu i honoru, które stanowiły podstawowe wartości rodzinne, religia rzymskokatolicka i lojalność wobec rodziny miały decydujący wpływ na kształtowanie się polskich rodzin na emigracji (Mostwin 1991: 153).

Wewnętrzne konflikty międzypokoleniowe, stopniowa dezintegracja szerokiego kręgu rodzinnego i kryzys rodziny przeszczepionej zaczęły być widoczne wraz z pojawieniem się w USA drugiego i trzeciego pokolenia Polaków. Nowe konflikty wynikały przede wszystkim z chęci szybkiego zamerykanizowania się dzieci, wpływu gospodarki przemysłowej, a także otwarcia się Polaków i ich potomków na inne grupy etniczne. Rodzicom często towarzyszyło wówczas poczucie zdrady własnego

---

<sup>5</sup> Helena Znanięcka Lopata opisuje szczegółowo charakter polsko-amerykańskich rodzin w książce *Polish Americans* (Znanięcka Lopata 1994: 72).

narodu, bezsilności, zwątpienia, a nawet rozpacz (Pula 1995: 81).

Chociaż w *Prawie ulicy* Franoosh Sobotka czy komisarz Stanislaus Valchek (grany przez Ala Browna) na pierwszy rzut oka podkreślają swoje pochodzenie etniczne w sposób symboliczny, otaczając się jedynie przedmiotami mającymi związek z Polską (np. od czasu do czasu można się dopatrzeć biało-czerwonej flagi wiszącej w gabinecie Valcheka, kubka z polskim godłem narodowym na biurku Sobotki, czy drewnianego orła na ścianie w pokoju związkowców), to w serialu zostały ukazane określone zachowania polskich bohaterów i ich wiara w konkretne wartości, np. rodzinne, które charakteryzują potomków Polaków w USA i do pewnego stopnia mogą tłumaczyć postępowanie Sobotki.

Frank nie zawsze potrafi odgrywać rolę głowy rodziny Sobotka (w jakiejś mierze zawiódł przecież jako ojciec Ziggy'ego, który stał się pośmiewiskiem wśród stoczniowców), za to stara się spełniać jako lider i głowa rodziny członków związków zawodowych. Organizacja stoczniowców nie tylko wpływa na jego pracę, ale także warunkuje i kształtuje jego życie towarzyskie – wszak portowi robotnicy dosyć często spędzają wolny czas w pobliskim barze, wspominając dawne dzieje i spożywając napoje wysokowe. Sobotka rzadko pokazywany jest w swoim domu rodzinnym (jego żona pojawia się jedynie przez chwilę w jednym odcinku serialu), a całe jego życie koncentruje się wokół portowych doków. W jednym z końcowych odcinków sezonu 2. policjantka Beatrice „Beadie” Russell stwierdza wprost, że „siedziba związku to [prawdziwy] dom Franka” (odc. 11., sezon 2.).

Gdy niektórzy członkowie jego stowarzyszenia nie mają wystarczającej ilości pieniędzy, aby pokryć codzienne wydatki, zwracają się do Franka po pomoc, a on nigdy nie odmawia, przy tym często nie oczekuje nic w zamian. W 4. odcinku 2. serii Sobotka rozmawia ze swoim bratankiem Nickiem, który drwi z hojności wujka:

„Frank Sobotka jest ostatnio pieprzonym Świętym Mikołajem w dokach, nie ma co do tego wątpliwości, w końcu ma pełne kieszenie”. W odpowiedzi na zarzuty Nicka, Sobotka wyznaje:

„Myślisz, że tu chodzi o mnie? Tu nie chodzi o mnie, Nick!”  
(odc. 4., sezon 2.).

Sobotka, niczym ojciec dbający o swoje dzieci troszczy się o robotników portowych, a gdy New Charles traci nogę przy rozładunku w stoczni, Frank odwiedza jego rodzinę i w ramach zadłużenia wręcza żonie Charlesa plik banknotów.

Warto także wspomnieć, że zaangażowanie Sobotki w działania przestępcze nie wynika z czystej chęci zysku lub chciwości bohatera, ale przede wszystkim z pragnienia by chronić stowarzyszenie, które właściwie jest dla niego rodziną, poza tym jego zachowanie jest podyktowane również chęcią kultywowania pewnej tradycji. W rozmowie z Bruce'em DiBiago Frank stwierdza:

tutaj wciąż pytamy, kim jest twój staruszek. Pytamy o to, dopóki nie mamy dzieci. Później pytamy, kim jest twój syn. Ale po tym koszmarnym filmie, który widziałem dzisiaj, zostaną tylko roboty, molo pełne robotów! Mój dzieciak będzie miał szczęście, jeśli uda mu się powbijać te cyferki jeszcze przez pięć lat! Serce mi pęka na myśl, że nie będzie przyszłości dla rodziny Sobotka w tej branży (odc. 7., sezon 2.).

W obliczu postępującej globalizacji lokalne społeczności i rodziny nie mają szans na przetrwanie w takiej postaci, do jakiej były przyzwyczajone, a utopijny projekt Franka Sobotki, polegający na rewitalizacji przemysłu stoczniowego, jest, zgodnie z sugestią Fredrica Jamesona, „niepraktyczny i nieprawdopodobny – historia [bowiem] nigdy nie zawraca, nie można cofnąć biegu czasu, a czcze marzenia Sobotki w rezultacie doprowadzają do jego klęski” (Jameson 2010: 371). Tuż przed śmiercią Sobotka czuje, że zdradził swoich współtowarzyszy i w akcie bezsilności, zwątpienia i rozpaczony stwierdza: „Wiedziałem, że robię źle, ale robiłem źle z dobrych powodów; wmieszałem w to całą swoją rodzinę, po co?” (odc. 12., sezon 2.)

David Simon w jednym z wywiadów powiedział, że serialowy gangster Grek (w tę rolę wcielił się Bill Raymond) jest przedstawicielem „kapitalizmu w najczystszej postaci” (O'Rourke 2006), co, według Stephena Lucasiego, można interpretować jako wyraz całkowitego braku poczucia lojalności lub przywią-

zania do kogokolwiek czy czegokolwiek; liczy się bowiem tylko zysk. W tym kontekście można zauważyć, że Grek nie tylko wykorzystuje Baltimore jako kolejne miejsce, w którym można szybko i łatwo zarobić (Nick także stwierdza, że greccy przestępcy „są jakby globalni”, a tuż pod koniec sezonu uciekają przecież z Baltimore), ale nie liczą się dla niego także więzy krwi, koligacje czy sojusznicy. W postmodernistycznym świecie, w którym najważniejsze jest osiągnięcie profitów, nie ma miejsca na zakładanie rodziny i głębsze uczucia. Nawet gdy Grek daje Spirosowi do zrozumienia, że ten drugi zbyt mocno przywiązał się do naiwnego Nicka i traktuje go jak syna, Spiros żartobliwie odpowiada: „żeby mieć syna, musiałbym mieć też żonę” (odc. 11., sezon 2.), po czym obaj wybuchają śmiechem uświadamiając widzom, że żaden z nich nie ma zamiaru zapuszczać korzeni; interesują się tylko i wyłącznie ochroną swojego kapitału (Lucasi 2009: 146).

Pomimo tego, że zachłyśnięty szybką możliwością zdobycia pieniędzy Nick Sobotka (w tej roli Pablo Schreiber) daje się wciągnąć w przemyt nielegalnych dóbr przez grecką siatkę przestępców, robi to w konkretnym celu: chce chronić swoją rodzinę przed rozpadem i zagwarantować jej lepszy start w przyszłość; ma przecież plany zakupu nowego domu i charakteryzuje go silne poczucie przynależności do miejsca (stąd oko kamery wielokrotnie ukazuje młodego Sobotkę wpatrującego się w doki stoczni w Baltimore, a w jednej ze scen bohater przechadza się ze swoją partnerką i z córką wzdłuż stoczni, sprawdzając wiedzę latorośli na temat nadpływających statków).

Nick jest także świadomy własnych, polskich korzeni i jest dumny z bycia etnikiem. W rozmowie z Mikiem, który rozprowadza heroinę w sąsiedztwie i udaje Afroamerykanina, Nick stwierdza:

Po pierwsze jesteś biały, po drugie ja również jestem biały! Nie jestem żadnym stojącym na winklu zlewającym wszystko białasem, ale białasem z Locust Point – z bractwa dokerów lokalu 47. Nie pracuję bez konkretnej umowy. (...) I rozmawiam z wychowanym na polskiej ulicy chłopakiem, którego mama zabierała do [kościół] Św. Kazimierza [podobnie jak mamy] innych dzieciaków z sąsiedztwa (odc. 7., sezon 2.).



Nick sygnalizuje w ten sposób, że młode pokolenie Polaków w Baltimore poniosło sromotną klęskę nie tylko dlatego, że przestało kultywować tradycje starszego pokolenia polskich Amerykanów, ale przede wszystkim dlatego, że nie udało im się zrealizować amerykańskiego marzenia swoich rodziców. Nick z pewną odrazą patrzy na Białego Mike'a, który zapomniał, że jako dziecko chodził do szkoły i do polskiego kościoła w mundryku, a teraz nosi ubrania hiphopowych muzyków, usilnie starając się wtopić w życie czarnoskórego społeczeństwa amerykańskiego. Podczas gdy bratanek Franka do pewnego stopnia idzie w ślady swojego niezwykle aktywnego wuja, który staje się dla niego autorytetem (w odróżnieniu od apatycznego ojca Lou, od 25 lat próbującego wygrać na loterii i żyjącego w cieniu Franka), Ziggy<sup>6</sup> (grany przez Jamesa Ransone'a), pierworodny syn Franka Sobotki, jest życiowym nieudacznikiem.

Daniel McNeil zauważa, że „Ziggy Sobotka przyjął postawę białego hipstera w dokach” (McNeil 2009: 41); nosi koszule w tropikalne wzory i kolorowe czapki, podkreślając w ten sposób swój brak przynależności do lokalnej społeczności stoczniovców, zdominowanej przez Amerykanów polskiego pochodzenia, ubranych w kraciaste koszule i sprane jeansy. Ziggy wygląda jak turysta w miejscu swojego urodzenia. Jest sfrustrowany i wyalienowany. Być może chce kultywować dawne zwyczaje swoich przodków; na przykład, gdy dowiaduje się, że jego dziadek hodował gołębie, postanawia przyprowadzić do baru gęś na smyczy (głównie po to, by wzbudzić zainteresowanie swoich kolegów) – nie potrafi jednak zrozumieć, że nie na tym polega poszanowanie więzi rodzinnych stanowiących dziedzictwo przeszłości. W końcowych scenach 2. sezonu, tuż po swoim aresztowaniu, wyznaje ojcu: „zmęczyłem się byciem puentą każdego dowcipu. (...) Nie płynie w nas ta sama krew tato; chciałbym, żeby tak było, ale niestety nie jest” (odc. 11., sezon 2.). Gdy Frank Sobotka próbuje pocieszyć syna: „jesteś bardziej do mnie po-

---

<sup>6</sup> Pierwowzorem postaci Ziggy'ego Sobotki był niejaki Pinky Bannon, jeden ze stoczniovców, który rzeczywiście przyprowadził gęś na smyczy do doków portowych, podobnie jak to zrobił serialowy Ziggy (Alvarez 2004: 110).

dobny, niż ci się wydaje, jesteś Sobotką” (odc. 11., sezon 2.), Ziggy odpowiada mu krótko: „I’m fucked is what I am” (wulg. „jestem pojechańcem, oto kim jestem”), w ten sposób jeszcze bardziej odcinając się od swojej rodziny i „podważając swoją rodzinną tożsamość” (Love 2011: 506).

Reasumując, główny konflikt ukazany w 2. sezonie *Prawa Ulicy* to konflikt Amerykanów polskiego pochodzenia między ich aspiracjami i marzeniami i niemożnością ich urzeczywistnienia na skutek czynników o charakterze politycznym i instytucjonalnym. Jednak istotne jest tu również napięcie pomiędzy brutalnymi siłami ekonomii a dążeniem do zachowania tradycyjnych form organizacji społecznej, ponieważ dla Franka Sobotki więzy rodzinne i lokalna społeczność stoczniovców stanowią formę sprzeciwu wobec praktyk współczesnego kapitalizmu. Co więcej, Sobotka czuje, że ma powinności wobec rodziny i swojego związku zawodowego, i jest przywiązany do ziemi/miejsca pracy/miejsca zamieszkania/stoczni, a są to cechy, które socjologowie często przypisują potomkom polskich imigrantów w USA. Takie jednostki jak Sobotka, pochodzące z klasy robotniczej, w której wszystkie zainteresowania oparte były na tradycji rodzinnej i społecznej, a cała działalność zależała od wzajemności i uznania ze strony najbliższego otoczenia, nie mogą przetrwać w Nowym Świecie. Dlatego Spiros wyjaśnia: „Nikt tego nie robi z miłości. (...) To Nowy Świat, Frank. Powinieneś gdzieś wyjść i wydać pieniądze na coś, czego można dotknąć, nowy samochód, nowy płaszcz” (odc. 9., sezon 2.).

### **Bibliografia:**

- Alvarez Rafael, 2004, *„The Wire”, Truth Be Told*, Edinburgh, London, New York, Melbourne.
- Gordon Milton, 1964, *Assimilation in American Life*, New York.
- Herberg Will, 1983, *Protestant, Catholic, Jew. An Essay in American Religious Sociology*, Chicago.
- Jameson Fredric, 1991, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Jameson Fredric, 2010, *Realism and Utopia in „The Wire”, „Criticism”, tom 52, zeszyt 3-4, s. 359-372.*
- Love Chris, 2011, *Greek Gods in Baltimore*, „Criticism”, tom 52, zeszyt 3-4, s. 487-507.

- Lucasi Stephen, 2009, *Networks of Affiliation: Familialism and Anticorporatism in Black and White*, w: „*The Wire*”: *Urban Decay and American Television*, red. Tiffany Potter, C. W. Marshall, New York, London, s. 135-148.
- McNeil Daniel, 2009, *White Negroes and „The Wire”*, „darkmatter Journal”, zeszyt 4, s. 39-42.
- Mostwin Danuta, 1991, *Emigranci polscy w USA*, Lublin.
- O'Rourke Meghan, 2006, *Behind „The Wire”*, „Slate Magazine”, [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/interrogation/2006/12/behind\\_the\\_wire.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2006/12/behind_the_wire.html) [dostęp: 20.04.2015].
- Posern-Zieliński Aleksander, 1982, *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź.
- Pula James, 1995, *Polish Americans: An Ethnic Community*, New York, London, Mexico City, New Delhi, Sydney, Toronto.
- Wrobel Paul, 1979, *Our Way: Family, Parish and the Neighbourhood in a Polish-American Community*, Notre Dame, London.
- Znanięcka Lopata Helena, 1994, *Polish Americans*, New Brunswick.



**Elżbieta Durys**

Uniwersytet Łódzki

## **Konwencje w służbie krytyki: *Prawo ulicy***

### **Abstrakt:**

*Prawo ulicy* (wraz z *Rodziną Soprano*) uznawane jest za serial otwierający najnowszy nurt telewizji jakościowej. Wątek kryminalno-dochodzeniowy, będący punktem wyjścia poszczególnych sezonów, stanowi zaledwie kanwę opowieści o problemach, z którymi borykać się musi współczesne Baltimore. Bezwzględność, precyzja oraz ostrość z jaką twórcy serialu, David Simon i Ed Burns, przedstawili sytuację największego miasta stanu Maryland, spowodowała, że *Prawo ulicy* porównuje się z wielką XIX-wieczną literaturą, która wyszła spod pióra Flauberta i Zoli. W swoim artykule przyglądam się *Prawu ulicy* z uwzględnieniem kwestii realizmu oraz użytych w nim konwencji, odnosząc się do implikowanej przez serial krytyki polityki neoliberalnej.

### **Słowa kluczowe:**

serial, serial amerykański, serial policyjny, telewizja jakościowa, *Prawo ulicy*, realizm

### **Wprowadzenie**

Pisząc o nowatorstwie i przełomowości telewizji jakościowej<sup>1</sup>, krytycy i badacze kładą nacisk na przełamywanie przez jej twórców obowiązujących dotychczas schematów. Skupiają się przy tym zwłaszcza na dwóch obszarach. Z jednej strony, wskazują na wykorzystywanie elementów wziętych z innych rodzajów wy-

---

<sup>1</sup> Posługując się terminem „telewizja jakościowa”, należy pamiętać o historycznej zmienności jego użycia. Wbrew przekonaniu wiążącemu go ze zmianami, które dokonały się w serialach telewizyjnych na przełomie XX i XXI wieku, łączonymi z sukcesem *Rodziny Soprano* (1999–2007), termin ten używany był już wcześniej. W kontekście amerykańskim o „rewolucji jakościowej” pisał chociażby Robert Thompson, odnosząc się do seriali, które pojawiły się na ekranach telewizorów w latach 80. XX wieku. Najważniejsze przykłady to: *Posterunek przy Hill Street* (1981–87), *St. Elsewhere* (1982–88), *Cagney i Lacey* (1981–88), a także *Thirtysomething* (1987–91) (Thompson 1997).

powiedzi o charakterze artystycznym, uważanych dotychczas za bardziej prestiżowe, chociażby literatury, oraz nawiązywanie do nich. Z drugiej strony, podkreślają odejście od wypracowanych w telewizji formuł i konwencji na rzecz bliżej niedefiniowanego realizmu<sup>2</sup>. *Prawo ulicy* (2002–2008), jeden z sztandarowych seriali telewizji jakościowej, stanowi pod tym względem emblematyczny przykład. Przy czym w jego przypadku wzorce zaczerpnięte z literatury czy kina potraktowane zostają jako punkt wyjścia do opowiedzenia o bolączkach społeczno-ekonomicznych i problemach nękających jedno z większych miast Stanów Zjednoczonych, Baltimore.

Nobilitacja wynikająca z podobieństwa do tekstów reprezentujących kulturę wysoką w przypadku *Prawa ulicy* dokonana zostaje poprzez zestawienie z XIX-wieczną prozą realistyczną. Najczęściej przywoływane są w tym kontekście nazwiska Charlesa Dickensa, Émile'a Zoli i Gustave'a Flauberta. Podkreśla się w ten sposób epicki charakter serialu, przekrojowość i całościowość spojrzenia na dzisiejsze społeczeństwa postindustrialne. Porównania literackie nie ograniczają się jednak do powieści. W odniesieniu do postaci przedstawionych w *Prawie ulicy*, szczególnie drugoplanowych, używa się określenia „szekspirowskie”. Najlepszym przykładem jest postać Omara Little (Michael K. Williams) gangstera, geja i filantropa, który trudni się okradaniem innych gangsterów.

Drugą z podkreślanych kwestii, pozwalających docenić nowatorstwo i przełomowość *Prawa ulicy*, jest szeroko rozumiany realizm. Przeglądając wypowiedzi badaczy i krytyków, można pokusić się o pewną systematyzację w tym względzie. Część z nich rozważa użycie tej konwencji na poziomie analitycznym, akcentując realizm postaci czy języka<sup>3</sup>. Inni wskazują na realizm

---

<sup>2</sup> Por. chociażby teksty zawarte w tomie *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji* (Major, Bucknall-Hołyńska 2014) czy artykuł *Telewizja jakościowa* (Major), które odwoływały się do polskich przekładów artykułów Jane Feuer i Sarah Cardwell, zamieszczonych w tomie *Zmierzczyć telewizji? Przemiany medium* (Bielak, Filiciak, Ptaszek 2011).

<sup>3</sup> Koronnym argumentem na rzecz realizmu *Prawa ulicy* jest tematyka serialu i pojawiające się w nim postacie. Podkreśla się, że fabułę zainspirowały autentyczne wydarzenia, serialowi bohaterowie mieli swoich odpo-

całościowej wizji społecznej, prawdę w ukazaniu bolączek współczesnych wysokorozwiniętych społeczeństw; odwołują się zatem do tych aspektów serialu, które przekładają się na komentarz społeczny, czyli mają bardziej syntetyczny charakter.

Bliższe przyjrzenie się argumentom wskazującym na realizm *Prawa ulicy* – zwłaszcza w kontekście wiedzy na temat seriali telewizyjnych, kina czy literatury – pozwala dostrzec pewną ciekawą rzecz. Otóż za stosowanym dość powszechnie w tych wypowiedziach pojęciem realizmu stoją wypracowane na gruncie twórczości artystycznej i często wykorzystywane konwencje. Ich mnogość, różnorodność oraz zastosowane w ich obrębie modyfikacje dają niezwykle efekt prawdy<sup>4</sup>. Ten efekt prawdy przedstawionej rzeczywistości, działając i na sferę afektywną, i kognitywno-intelektualną, jest tak dominujący, że przesłania wykorzystanie owych konwencji, aczkolwiek ich obecność w serialu jest niezaprzeczalna.

W swoim artykule chciałabym pokrótce przedstawić i zanalizować niektóre z realistycznych schematów użytych w *Prawie ulicy*. Skupię się przy tym na dwóch obszarach, najbardziej symptomatycznych, jeśli chodzi o proponowane przeze mnie spojrzenie na ten niezwykle wielowymiarowy serial. Po pierw-

---

wiedników w rzeczywistości, a do wielu ról zaangażowano naturszczyków, którzy na dodatek byli pierwowzorami niektórych postaci. Wreszcie, twórca serialu, David Simon, przez rok blisko współpracował z policją, zbierając, jako dziennikarz „The Baltimore Sun”, materiały do książki *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991; polskie tłumaczenie: 2012). Wówczas poznał Eda Burnsa, który po 20 latach pracy w wydziale zabójstw, odszedł na emeryturę i rozpoczął pracę w szkole. Przez kolejne lata obaj prowadzili dalsze badania, tym razem nad biedą i handlem narkotykami w tym największym mieście stanu Maryland. Efektem ich współpracy był reportaż *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, wydany w 1997. W tym czasie Simon współpracował przy serialach *Homicide: Life on the Street* (1993–99) oraz *The Corner* (2000), powstałych na podstawie tych reportaży. Są to jednak – co należy podkreślić – argumenty zdroworozsądkowe, odwołujące się do rzeczywistości pozaekranowej (Drygalska 2012).

<sup>4</sup> Mimo że w potocznym rozumieniu realizm niekoniecznie wiąże się z odtworzeniem rzeczywistości społecznej w jej istocie, właśnie taki postulat wysuwali praktycy i teoretycy programowego realizmu w powieści XIX-wiecznej, zwłaszcza w niemieckim obszarze językowym (Markiewicz 1995: 150-167).

szere, jest to sposób konstruowania fabuły, po drugie – konstrukcja postaci. Analizując te obszary, nie dążę bynajmniej do zdekonstruowania *Prawa ulicy* jako serialu realistycznego, lecz raczej ustawicznie mam na uwadze zdanie Jacquesa Lacana, przywołane przez Slavoja Žižka w tekście o *Prawie ulicy*: prawda ma strukturę fikcji (2014: 189).

### **Realizm fabuły**

Fabuła to „układ zdarzeń w świecie przedstawionym utworu epickiego, dramatycznego i filmowego, składających się na kolejne życiowe ukazanych postaci” (Głowiński i inni 2000: 147). Powiązania (i następstwa) między zdarzeniami mogą mieć trojaki rodzaj charakteru: czasowy, przyczynowo-skutkowy i teleologiczny (celowy). Z reguły owe powiązania występują łącznie, tworząc swego rodzaju hierarchie, które przekładają się na różnorodność fabuł. Najczęściej spotykane to fabuła epizodyczna („poszczególne zdarzenia są w znacznej mierze usamodzielnione i nie tworzą szeregów wyższego rzędu”), fabuła jednowątkowa czy wielowątkowa (Głowiński i inni 2000: 147).

W *Prawie ulicy* fabuła jest wielowątkowa i można w niej wyodrębnić wątki główne i wątki uboczne. Te pierwsze rozpracowane zostają zarówno na poziomie całego serialu, jak i poszczególnych sezonów, bowiem każdy sezon skupia się na innej instytucji, kluczowej – według twórców – dla zdiagnozowania problemów, z którymi boryka się Baltimore i, szerzej, postindustrialne społeczeństwa w krajach Pierwszego Świata. Są to kolejno: w 1. sezonie przestępczość zorganizowana bazująca na handlu narkotykami oraz nieruchomościami; w 2. sezonie – upadek przemysłu (port), bezrobocie wśród klasy robotniczej oraz prostracja związków zawodowych; w 3. sezonie – prostracja policji oraz kwestia zarządzania miastem i prowadzenia polityki z perspektywy ratusza; w 4. sezonie uwaga skupia się na systemie szkolnictwa; w ostatnim – na mediach. Każdy z tych wątków prowadzony jest za pomocą wybranych postaci. Wątek portowy śledzimy z punktu widzenia Franka Sobotki (Chris Bauer), szefa tamtejszego związku zawodowego robotników portowych; wątek ratusza – najpierw poprzez walczącego o stołek burmistrza, a następnie piastującego tę funkcję Tommy’ego Carcettiego (Aidan Gillen) itd. Wątki uboczne również wprowadza-



ne są i rozpracowywane z wykorzystaniem poszczególnych postaci.

Co charakterystyczne, twórcy dzielą uwagę pomiędzy różne grupy społeczne, przedstawiając nie tylko mechanizmy działania instytucji i proces decyzyjny, ale również skutki, jakie one niosą dla zwykłych ludzi. Wykorzystanie policyjnego serialu telewizyjnego<sup>5</sup> jako punktu wyjścia do nakreślenia tak szerokiego fresku społeczno-obyczajowego dotychczas nie miało miejsca. Twórcy w sposób niezwykle przemyślany wykorzystali w tym celu nie tylko sposób prowadzenia zdarzeń, ale też inne konwencje wprowadzone na szerszą skalę wraz z popularyzacją realistycznej powieści XIX-wiecznej. Powróćmy jeszcze na chwilę do nich.

Literaturę realistyczną 2. połowy XIX wieku kojarzy się przede wszystkim z nazwiskami Flauberta, Balzaka oraz Zoli (tego ostatniego częściej z naturalizmem). Henryk Markiewicz zwraca jednak uwagę na zróżnicowane rozumienie realizmu i naturalizmu na Starym Kontynencie (1995: 120-184). Z reguły refleksję uprawianą we Francji w tym okresie uznaje się za dominującą, przyjmując tamtejszą perspektywę<sup>6</sup>. Powieść, jako forma fabularna, została wysunięta na pierwszy plan. Preferencja względem wielowątkowych i monumentalnych opowieści zbiegła się z zainteresowaniem klasami niższymi i masowymi ruchami społecznymi. Ostateczne odrzucenie zasady *decorum* pozwoliło skierować uwagę na obszary życia ludzkiego dotychczas w literaturze nieeksplorowane. Tak zwane dokumenty ludzkie miały prowadzić do szerszej refleksji dotyczącej życia społecznego i funkcjonowania klas podporządkowanych. Dominacja mimetyzmu na poziomie oddania rzeczywistości, wzmocniona dopuszczaniem różnych, umotywowanych treściowo, odmian języka oraz odwzorowywaniem realiów obyczajowych,

---

<sup>5</sup> Jako jeden z emblematycznych przykładów amerykańskiego serialu telewizyjnego analizuje *Prawo ulicy* Sue Turnbull, kontrastując go z franczyzą *CSI* (2014: 87-94).

<sup>6</sup> Na niej też poprzestaną, odsuwając na plan dalszy refleksję dotyczącą powieści realistycznej uprawianą w Wielkiej Brytanii, Rosji czy Niemczech. Różnorodność i zniuansowanie tych badań oddaje Henryk Markiewicz (1995: 120-184).

była uzasadniana koniecznością przestrzegania zasad naukowego obiektywizmu, którym hołdować miała ówczesna literatura (Głowiński i inni 2000: 462). Ten „scjentyzm – jak to określa Markiewicz – wychylony [winien być – E. D.] ku neoplatonizmowi”. Powieść bowiem „miała (...) przynosić prawdę nie tylko zjawiskową, ale esencjalną” (1995: 123), oddając, o czym często się zapomina, również istotę opisywanych procesów społecznych i zjawisk.

Dwie kwestie z perspektywy *Prawa ulicy* okazują się istotne – bohatera i narratora. Rola i pozycja wszechwiedzącego narratora została w XIX-wiecznej powieści realistycznej zdecydowanie ograniczona. Komentarz odautorski uznawany był za anachronizm; od narratora coraz częściej oczekiwano wyłącznie prezentowania zdarzeń i przyjmowania (wraz z jego ograniczeniami) punktu widzenia postaci. Zmianie również uległ sposób postrzegania i konstruowania bohaterów. Unikano postaci o ponadprzeciętnych cechach, skupiając się na zwykłych ludziach. W ich charakterystyce motywację psychologiczną równoważyła, bądź nawet przeważała, motywacja społeczna – deterministyczne postrzeganie postaci sprawiło, że w opisie bohatera kładziono nacisk na kształtujące jego postępowanie czynniki środowiskowe (Markiewicz 1995: 125-128; Głowiński i inni 2000: 334-336).

W *Prawie ulicy* uwidocznił się szereg cech emblematycznych dla realizmu i naturalizmu jako prądów literackich. Co więcej, potraktowane zostały jako elementy nobilitujące serial i świadczące o jego przełomowości. Fabuła, jak już wspomniałam, jest rozbudowana i wielowątkowa. Wielokrotnie podkreślano jej związek ze schematami telewizji jakościowej. Nie da się oglądać *Prawa ulicy* wyrywkowo, opuszczając jakieś odcinki bez szkody dla wiedzy o tym, co się już stało. Poszczególne elementy fabuły wprowadzane są stopniowo i mają bardzo duży wpływ na właściwą rekonstrukcję i zrozumienie tego, co się wydarzyło i dzieje. Dotychczasowe serie telewizyjne, nawet jeśli inwestowały w wątek główny (tzw. *story arc*), konstruując go skupiały się przede wszystkim albo na życiu prywatnym bohaterów, albo rozwijały jakiś bardziej ogólny temat. Ten pierwszy przypadek to *Nowojorscy gliniarze* (1993–2005), drugi zaś to *Miami Vice* (1984–90), w którym główni bohaterowie pracują w wy-

dziale narkotykowym i zmagania z narkotykowymi bossami tworzą przewijający się przez wszystkie sezony wątek główny serialu. Oparcie poszczególnych odcinków na schemacie: przestępstwo popełnione i ujawnione – poszukiwanie sprawcy – ustalenie sprawcy i schwytanie go, pozwalało oglądać poszczególne epizody bez uszczerbku dla zrozumienia całości.

Poza tym, jeżeli w wcześniejszych serialach występował bardziej rozbudowany wątek główny, konstruowany był na zasadzie koncentrycznej. Dany problem powracał w wielu odcinkach w różnych odstępach, a dodatkowo dochodziło do powtórzeń (bohater był zmuszony opowiedzieć komuś o tym, co się wcześniej wydarzyło), stąd nietrudno było zrekonstruować część fabuły, nawet jeśli nie widziało się danego odcinka, i śledzić dalszy rozwój wypadków bez utraty orientacji w całości. Można również było przełączać się pomiędzy dwoma różnymi stylami odbioru: pierwszy polegał na przyjemności czerpanej z rozwiązania kryminalnej zagadki przedstawionej w danym odcinku (czyli oparcie na schemacie kryminalnym); drugi był zakotwiczony w śledzeniu wątku głównego, czyli na przykład wątku obyczajowego relacji pomiędzy Cagney a jej mężem i dziećmi w serialu *Cagney i Lacey* (1981–88).

*Prawo ulicy* w sposób otwarty i ostentacyjny zrywa z tym schematem. Wątek główny rozwija się stopniowo i powoli. Kluczy i nieustannie przemieszcza się pomiędzy wątkami pobocznymi. Wątki, jak już wspomniałam, powiązane są z poszczególnymi postaciami, a każdy z 5 sezonów podporządkowany jest innej instytucji. 1. sezon zdecydowanie wpisuje się jeszcze w schemat kryminalny i wykorzystuje elementy konwencji wypracowanej zwłaszcza w obszarze kina kryminalnego, a w szczególności kina policyjnego. W kolejnych odcinkach pokazany zostaje z jednej strony świat imperium narkotykowego stworzony i kontrolowany przez Avona Barksdale'a przy pomocy Stringera Bella, a z drugiej strony instytucja policji. Choć narracja odślania oba światy, to dużo częściej przyjmujemy perspektywę próbujących rozpracować imperium funkcjonariuszy, krok po kroku ujawniając przemyślane zasady jego funkcjonowania. Wejście w świat baltimorskiej policji pozwala z kolei odślonić patologię jej funkcjonowania: od oparcia jej zasad na statystykach, po brak zaangażowania samych funkcjonariuszy. Owo śledzenie przystania

w dużej mierze wykorzystaną konwencję. Wbrew klasycznej policyjnej formule, w *Prawie ulicy* nie chodzi bowiem o to, by ustalić, „kto to zrobił” (kto popełnił przestępstwo – choć początkowo chęć ustalenia, kto stoi za imperium narkotykowym, zaprzęta nowo utworzoną jednostkę), ale „jak go złapać”<sup>7</sup>.

Jeszcze jednym ważnym kontekstem dla odmiennego spojrzenia na wykorzystanie konwencji w *Prawie ulicy* jest niezwykła popularność opowieści sieciowych (*networking narratives*) w kinie zarówno artystycznym, jak i głównego nurtu. David Bordwell zauważa, że choć wcześniej pojawiały się tego typu formy. Wymienia tu chociażby *Nashville* (1975) Roberta Altmana i serial policyjny *Hill Street Blues* (1981–87) – to obecna moda na opowieści sieciowe rozpoczęła się w latach 1993–94 wraz z premierą takich filmów, jak *Na skróty* (1993) Roberta Altmana, *71 fragmentów* (1993) Michaela Hanekego, *Exotica* (1994) Atoma Egoyana, *Chunking Express* (1994) Wong Kar-waia oraz *Pulp Fiction* (1994) Quentina Tarantino, i trwa nieprzerwanie. Tylko w 2005 roku w różnych częściach świata powstało 21 tego rodzaju filmów, które zostały wprowadzone na rynki międzynarodowe.

Cechą wyróżniającą opowieści sieciowe jest wielowątkowość budowana w oparciu o szereg równoznaczających dla narracji postaci. Charakteryzując je, Bordwell (2008: 199) stwierdza:

Niektórzy dążą do osiągnięcia swoich własnych celów, inni nie mają celów w ogóle. Niezależnie od tego, czy postaci znają się czy są sobie obce, zamieszkują mniej więcej jedno uniwersum czasowo-przestrzenne i mogą wchodzić z sobą w interakcję w określonych sytuacjach. Ich linie akcji się zazębiają albo jedna z drugą, albo wszystkie z wszystkimi. Czasami te zazębienia wynikają z wcześniejszych ustaleń czynionych przez postacie (umówione spotkania lub ustalone terminy), częściej jednak zdarza się, że o ich zazębieniu decyduje przypadek. W tym

---

<sup>7</sup> To „jak go złapać” (również nie *novum*), odnosi się nie tylko do zdobywania dowodów, ale również do obchodzenia policyjnych przepisów, które utrudniają możliwość ujęcia przestępców, o czym ci ostatni świetnie wiedzą. Więcej na ten temat piszę w książce *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000* (Durys 2013: 107-108).

świecie zdarza się, że wcześniej niepowiązane z sobą postacie spotykają się właśnie przez przypadek.

Można w tym miejscu dodać, że zmienia to i ich losy, i bieg zdarzeń.

*Prawo ulicy* wydaje się w tym względzie naśladować filmowe opowieści sieciowe. Wielość protagonistów i ich zmieniająca się ważność na poszczególnych etapach opowieści; unikanie redundancji, przekładające się na konieczność albo uważnego śledzenia wszystkich odcinków każdego z sezonów, albo ich powtórnego oglądania; częsty brak bezpośredniego powiązania pomiędzy poszczególnymi wątkami; precyzja w konstruowaniu opowieści zarówno na poziomie poszczególnych wątków, jak i stylistyczno-formalnym; skłonność do kończenia danej historii w sposób nieoczekiwany, który nie przynosi rozwiązania narosłych problemów; wszechwiedząca narracja, prowadząca widza do zaprojektowanych głębszych znaczeń, które tworzą nadbudowę w stosunku do poszczególnych wątków – to wszystko elementy oswojone przez widzów dzięki znajomości współczesnego kina fabularnego, zwłaszcza tzw. kina festiwalowego, odwołującego się często do modelu opowieści sieciowych.

Typowe dla opowieści sieciowych, nadbudowujące się ponad całością tekstu, znaczenia wydają się szczególnie interesujące w kontekście zderzenia realizmu z konwencją. Wspomniane przeze mnie we wstępie uznanie ze strony krytyków wynikające z szeroko rozumianego realizmu *Prawa ulicy*, nie wyczerpuje bogactwa serialu. Fredric Jameson badał go pod kątem elementów utopii, które dają się zauważyć w poszczególnych sezonach, dowodząc tym samym, że twórcy nie ograniczyli się do krytyki społecznej, ale wpisali w serial sugestie pewnych projektów o zdecydowanie lewicowej proweniencji. W swoim komentarzu do artykułu Jamesona, Slavoj Žižek podkreśla jednak utopijny – w stereotypowym sensie, czyli, jak pisze, „niepraktyczny i nieprawdopodobny” – wymiar tych projektów. Są to kolejno: gest buntu względem przełożonych wykonany (i nieustannie ponawiany) przez Jimmy’ego McNulty’ego oraz działanie zespołu, który współtworzy (kolejne sezony); przedsięwzięta przez Franka Sobotkę próba odbudowy i rewitalizacji portu w Baltimore (sezon 2.); dobro rodziny, do którego odwołuje się matka

D'Angelo (Michael Hyatt), powstrzymując syna przed składaniem zeznań (również sezon 2.); eksperyment ze strefą wolnego handlu narkotykami (Hamsterdam) autorstwa majora Colvina (Robert Wisdom) (sezon 3.); przyjaźń między Stringerem Bellem (Idris Elba) i Avonem Barksdale'em (Wood Harris) (również sezon 3.); eksperyment szkolny Pryzbylewskiego (Jim True-Frost) w sezonie 4., polegający na odejściu od stanowych i federalnych form oceniania uczniów (Žižek 2014: 174-177).

Co szczególnie istotne, w toku swojego rozumowania Žižek dowodzi, że projekty te sprowadzają się do potwierdzenia funkcjonowania przedstawionego w *Prawie ulicy* systemu władzy. Jakikolwiek opór bowiem – czy to w formie buntu, czy teorii krytycznej – z góry niejako wpisany jest w ten system. Odwołując się do ustaleń Michela Foucaulta, słoweński filozof stwierdza: „władza i opór są ze sobą powiązane (...) władza z góry podporządkowuje sobie opór, tak że mechanizmy władzy dominują na całym polu i stajemy się podmiotami władzy właśnie wtedy, gdy się jej opieramy” (2014: 194). I w tym miejscu dochodzi zatem do wykorzystania konwencji – poprzez wprowadzenie jednostki buntującej się wobec systemowi władzy twórcy *Prawa ulicy* przywołali i zaktualizowali emblematyczny dla kultury amerykańskiej, a w szczególności dla kina, model. Podważyć istniejący system poprzez gest sprzeciwu lub oporu może tylko jednostka.

O ile jednak w kinie opowiadające o tym historie kończyły się w momencie (nawet chwilowego) triumfu pojedynczego bohatera, o tyle w *Prawie ulicy* David Simon poszedł dalej i pokazał daremność tego gestu. To tak, jakby zestawić ze sobą wszystkie części *Brudnego Harry'ego*, wysuwając na plan pierwszy kwestię trwałości policyjnych struktur, w których funkcjonuje inspektor. Według Žižka, jako gest radykalnego zerwania może być odczytana dopiero ostatnia scena 5. sezonu *Prawa ulicy*, gdy McNulty odchodzi z policji. Wsiada wówczas do samochodu i, jak mówi, jedzie do domu. Zatrzymuje się po drodze na chwilę. Tej scenie towarzyszą montowane równolegle ujęcia i fragmenty scen z poprzednich odcinków. Dom, do którego zmierza McNulty w tej scenie, Žižek traktuje jako wycofanie do sfery prywatnej i pozostawienie systemu samemu sobie. Dopiero porzucenie roli buntownika i przyjęcie pozycji zdystansowanego obserwatora spo-

wodować może zmianę w samym systemie władzy: „odpowiedź wydaje się oczywista, choć niezgodna z intuicją: jedynym sposobem, żeby system przestał działać, jest zaprzestanie oporu wobec niego” (2014: 197). Nadwyżka, którą system tak czy inaczej produkuje, doprowadzi z czasem do przemiany (194-203).

Odnoszę wrażenie, że słoweński badacz zbyt szybko zdystansował się od ustaleń Jamesona. Kwestia buntu wobec systemu władzy jest w *Prawie ulicy* nieco bardziej skomplikowana i wiąże się z poszczególnymi postaciami. Ta hipoteza pozwoli nam przejść do wskazanego wcześniej realizmu postaci, nadbudowanego ponad pewnymi konwencjami. Na zakończenie jednak powrócę do ukazania możliwego buntu względem systemu za pośrednictwem sportretowanych w serialu jednostek.

### **Realizm postaci**

Fabula jest zazwyczaj niezwykle silnie powiązana z postaciami. Zdarzenia, które ją tworzą, mają niemal z definicji przełożyć się na przedstawienie kolei losów, w szczególności głównego bohatera lub bohaterów. W realistycznej literaturze XIX-wiecznej bohater bardzo się uniezależnił od narratora, przy jednocześnie wyraźnym powiązaniu z rzeczywistością zewnętrzną, szczególnie społeczną, w jego konstrukcji. Darwinizm, który odcisnął swoje piętno zwłaszcza na powieści naturalistycznej, skłaniał do podkreślania motywacji biologicznych w jego działaniu. Bohater często nie był w stanie uwolnić się od ciężącego nad nim fatum, na które składały się okoliczności zewnętrzne, w których został ukształtowany, ale też pewne instynkty i uwarunkowane nimi postawy. Dostęp do psychiki bohatera dzięki spersonalizowaniu narracji oraz przedstawianiu postaci w specyficznych życiowych sytuacjach – poprzez reakcje, działanie, zachowania i wypowiedzi – z jednej strony świadczył o wykorzystaniu subiektywizacji, z drugiej jednak dostarczał pewnej dozy obiektywizmu; postać przemawiała swoim głosem, a nie za pośrednictwem narratora, który od razu mógł wyjaśnić jej motywację i postępowanie oraz skomentować rozgrywające się zdarzenia.

Podobną koncepcję przedstawiania postaci przyjęli twórcy *Prawa ulicy*. Wielości wprowadzonych postaci towarzyszy umiejętne personalizowanie narracji. Nie wszystkim postaciom poświęca się jednakową ilość czasu i uwagi, ale gdy tylko się po-

jawiają, narracja staje się spersonalizowana, przyjmując konsekwentnie ich perspektywę i ogniskując się na sytuacji, w której uczestniczy dany bohater. Tak jest z postaciami występującymi we wszystkich sezonach (choćby Jimmym McNulty, Kimą Greggs [Sonja Sohn], Bubblesem [Andre Royo] czy prokurator Rhondą Pearlman [Deirdre Lovejoy]), postaciami występującymi na jednym z głównych planów w danym sezonie (Stringer Bell, Frank Sobotka) czy postaciami pokazanymi w kilku zaledwie scenach (matka Namonda Brice'a, która wymusza na synu zaangażowanie się w handel narkotykami, gdy ojciec znalazł się w więzieniu w 4. sezonie serialu). Nie chcę tu przesądzać, w jakim stopniu można to uznać za element konwencji, a w jakim za wyraz realizmu. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na inne konwencjonalne elementy z obszaru konstrukcji postaci. Większość z nich, jak się wydaje, zapożyczona została z kina policyjnego. Jednym z nich jest bez wątpienia postać zaciętrzewionego gliniarza.

Zaciętrzewiony glina stanowi wyróżnik kina policyjnego, jego nieodłączny element, mimo zmieniających się – wraz z upływem czasu – innych kwestii. Jest to biały, heteroseksualny mężczyzna w średnim wieku. Wyróżniające go zaciętrzewienie polega na nieprzejednaniu wobec przestępców, których tropi bez względu na okoliczności i koszty. Rzadko kieruje się literą prawa, opierając się na własnym, wewnętrznym odczuciu sprawiedliwości. Niezwykle ważną cechą jego zachowania jest niechęć względem przełożonych, zwłaszcza tych, którzy angażują się w rozgrywki na poziomie władzy i zależności. Gardzi nimi i w sposób jawny potrafi wystąpić przeciw nim, nie bacząc na ewentualne konsekwencje. O ile zaciętrzewiony glina jest nieprzejednany i z żelazną konsekwencją dąży do raz obranego celu – wyeliminowania groźnych przestępców, o tyle w życiu prywatnym nie potrafi wywiązać się z żadnej obietnicy. Nie jest też w stanie wytrwać dłużej w związku, nieustannie zawodząc żonę czy partnerkę oraz dzieci (Durys 2013: 18, 83).

Postać zaciętrzewionego gliny najpełniej została wykorzystana do charakterystyki jednej z głównych postaci *Prawa ulicy*, Jimmy'ego McNulty'ego (Dominic West). Zarówno w życiu osobistym, jak zawodowym stanowi on emblematyczne uosobienie jej cech. Amerykanin irlandzkiego pochodzenia ze skłon-



nością do alkoholu, która naturalnie przekłada się na problemy w pracy, ale przede wszystkim służy rozładowaniu nagromadzonych w nim emocji i prowadzi do konfliktów małżeńskich. Gdy rozpoczyna się serial, McNulty, na żądanie żony zmęczonej jego pijaństwem, promiskuityzmem i ślepym oddaniem pracy, wyprowadził się z domu i przepełniony goryczą stara się zapanować nad nową sytuacją. Bezskutecznie. Przez 3 kolejne sezony będzie się borykał ze swoją niedającą się poskromić naturą. W sezonie 4. uda mu się wreszcie przestać pić i stworzy dom z poznaną podczas pracy nad śledztwem w 2. sezonie policjantką z portowego posterunku. Co symptomatyczne, tracąc status zaciętrzewionego gliniarza, McNulty zostanie zdecydowanie odsunięty na plan dalszy opowiadanej historii. Powróci dopiero w 5. sezonie, gdy destrukcyjne instynkty znów zatriumfują.

O ile bycie zaciętrzewionym gliniarzem negatywnie rzutuje na relacje rodzinne, nie pozwalając bohaterowi stworzyć na trwałe domu, w paradoksalnie pozytywny sposób przekłada się na życie zawodowe. Krnąbrność i brak subordynacji, wynikające z niechęci do podporządkowania się panującemu w policji *status quo*, prowadzą do wyznaczonego przez bohatera celu. Przy czym prostracja policji jako instytucji, jak w kinie policyjnym, wynika ze zbyt dużego uwikłania w politykę przełożonych, niechęci do podejmowania ryzyka, infiltracji ze strony przestępców, niedopasowania przepisów i norm prawnych do dynamiki sytuacji społecznej i kulturowej oraz chronicznego niedofinansowania. W *Prawie ulicy* dochodzi do tego jeszcze jedna choroba, którą precyzyjnie wychwycił Błażej Hrapkowicz (2011: 178-187) – podporządkowanie statystykom wykrywalności i uzależnienie od spektakularnych sukcesów, które obwieścić można w mediach, posługując się nimi jako kartą przetargową w podtrzymywaniu *status quo*. McNulty z typową dla zaciętrzewionego gliny przenikliwością dostrzega bolączki systemu. Na wszystkie możliwe sposoby stara się w 1. sezonie nie dopuścić do zamknięcia śledztwa w sprawie imperium narkotykowego Avona Barksdale'a poprzez prowokację lub kontrolowany zakup, co skutkowałoby doprowadzeniem przed oblicze sprawiedliwości jedynie drobnych handlarzy. Jego początkowo niezaplanowana rozmowa z sędzią Phelanem (Peter Gerety) przeradza się w trwałą strategię podważania i obchodzenia wysiłków przełożonych

zmierzających do jak najszybszego wysłania sprawy *ad acta*. W ostatnim sezonie McNulty posuwa się nawet do sfabrykowania sprawy rzekomego seryjnego mordercy, przekraczając cienką granicę, dzielącą idealizm od obsesji. Jak typowy zacierzwiony glina, McNulty ma zarówno kumpla-Afroamerykanina, jak i *doppelgängera*<sup>8</sup>.

Konstrukcję świata przedstawionego w 1. sezonie, opierającą się na zestawieniu i równoległym prowadzeniu historii śledztwa i historii imperium narkotykowego Avona Barksdale'a, cechuje dwójkowe zestawienie postaci z wykorzystaniem charakterystycznej dla kina policyjnego figury *doppelgängera*. Po raz kolejny w tym miejscu twórcy serialu sięgają do konwencji wypracowanych na gruncie kina, używając jej w sposób zniuansowany do opowiedzenia swojej historii. Na kwestię dwójkowego zestawienia postaci w serialu zwrócił uwagę Fredric Jameson (2014). W 1. sezonie schemat ten ujawnia się z całą mocą, gdy po stronie policji wyróżnieni zostają Jimmy McNulty i Lester Freamon (Clarke Peters), tworząc parę o dopełniających się kompetencjach, zaś po stronie imperium narkotykowego Stringer Bell i Avon Barksdale. Jameson ze szczególnym zainteresowaniem przygląda się Freamonowi, twierdząc, że postać ta zaświadcza o pewnym przewartościowaniu, które dokonało się w konstrukcji postaci policjanta:

geniusz postaci Lestera Freamona polega nie tylko na rozwiązywaniu problemów w pomysłowy sposób, ale także na przeniesieniu punktu ciężkości z instynktu detektywistycznego na fascynację zagadnieniem konstrukcji i możliwościami rozwiązywania zagadek za pomocą fizyki czy inżynierii, którym zdecydowanie bliżej do rzemiosła niż do abstrakcyjnej dedukcji (Jameson 2014).

Podobnie jest po drugiej stronie. Postać Stringera Bella wskazuje na przemiany, którym podlega świat przestępczy, reorganizując się na wzór przedsiębiorstw działających na rynku w systemie kapitalistycznym.

---

<sup>8</sup> *Doppelgänger* jest figurą mrocznego sobowtóra, odwrotnością głównego bohatera, niezwykle często wykorzystywaną w konstrukcji postaci w kinie policyjnym (Durys 2013: 112-119).

Poszczególne historie wiążą się ściśle z wybranymi postaciami, etosem, który nimi kieruje lub, wręcz przeciwnie, złem, które je przepełnia. Kiedy znikają (zostają zamordowane lub rozmyślnie wycofują się do sfery życia prywatnego) natychmiast pojawia się postać, która przejmie ich rolę, zapędzając pozostałą przez nie pustkę. Kiedy Jimmy McNulty odrzuca swój dotychczasowy styl życia i staje się odpowiedzialnym ojcem i partnerem, Kima Greggs zatracą się w roli zaciętego gliny doprowadzając do ruiny swój związek. Kiedy Avon Barkdale zostaje skazany, a Stringer Bell zamordowany, i nie ma kto pilnować imperium, które stworzyli, na scenie pojawia się Marlo Stanfield (Jamie Hector), który przejmie handel narkotykami w tej części Baltimore. Kiedy Omar Little, którego boją się wszyscy, łącznie z bezwzględny Stanfieldem, zostaje przypadkiem zabity, Michael Lee (Tristan Wilds) staje się *nemesis* krążącym po osiedlu. Kiedy wreszcie Bubbles wydobywa się z nałogu narkotykowego i odbudowuje relacje rodzinne z siostrą, jego *alter ego* na osiedlu staje się Duquan „Dukie” Weems (Jermaine Crawford). W ten sposób twórcy serialu z jednej strony wskazują na możliwość zmiany (odczytany przez Jamesona utopizm), z drugiej dowodzą przedziwnej trwałości istniejącego *status quo*.

Jamesonowski utopizm czy postulowana przez Žižka możliwość wprowadzenia zmian w systemie władzy wiąże się ściśle z działalnością poszczególnych postaci i etosem, którym się kierują – Jimmy McNulty dąży do rozpracowania handlu narkotykami, Frank Sobotka chce uratować port, a tym samym miasto, matka D’Angelo ma na względzie dobro rodziny. Jameson wskazuje na pozytywny wymiar ich działań, mimo faktycznych niepowodzeń. Žižek z kolei dowodzi, że opór bohaterów *Prawa ulicy* w rzeczywistości wpisany jest w system władzy i jego ujawnienie prowadzi do podtrzymania systemu, przeciw któremu wymienione postacie występują w imię wyznawanego przez siebie etosu. Jak już pisałam, Žižek podkreśla, że ani otwarte wystąpienie przeciw systemowi władzy, ani wyraźne krytyczne nastawienie wobec niego nie sprawiają, że zostanie on obalony. System upadnie tylko wówczas, gdy pozostawi się go samemu sobie. Produkuje bowiem nadwyżkę, która skumulowana, prowadzi do jego załamania.

Choć Žižek dowodzi tej tezy w niezwykle błyskotliwy sposób, nasuwają mi się jednak pewne wątpliwości. Przyglądając się poszczególnym postaciom stawiającym opór systemowi i jego wewnętrznej logice rozwoju, oczywiście można zauważyć, że wszystkie ponoszą porażkę – co potwierdzałoby tezę słoweńskiego filozofa. Jednak sprawa będzie wyglądała inaczej, jeśli jako dodatkowe kryterium oceny działań przyjmimy intencje podmiotu oraz sposób podejścia i realizacji przyjętego celu. Cel Franka Sobotki – uratowanie portu i praca dla setek osób przy przeładunku – jest jak najbardziej szczytny, jednak stara się on osiągnąć go współpracując z przemytnikami i handlarzami narkotyków i kobiet. Wprowadza też autokratyczny system zarządzania, kierując się również innymi niż dobro wspólnoty kryteriami. Co ciekawe, w serialu zasygnalizowana zostaje – prócz neoliberalnej w swej istocie opcji sprzedania portu inwestorom i przerobienia go na lofty – inna możliwość. Do Baltimore przyjeżdżają pracownicy z portu w Rotterdamie – jednego z największych i najbardziej znaczących portów w Europie. Sobotka nie wykazuje jednak większego zainteresowania zastosowanymi przez nich rozwiązaniami. I przegrywa – jako osoba (zostaje zamordowany, a jego nagie ciało wyłowione zostaje z jednego z akwenów), ale także jako rzecznik pewnego projektu. Ostatecznie pomysł uratowania portu i miejsc pracy uznany zostaje za mrzonkę żyjącego przeszłością umysłu; port zostaje zamknięty, a na jego miejsce pojawia się przestrzeń rekreacyjna oraz lofty dla najzamożniejszych.

Podobnie jest w przypadku Jimmy'ego McNulty'ego i jego *idée fixe*. Mężczyzna sprzeciwia się działaniom policji, mającym na celu wyłapanie drobnego handlarza narkotyków przy wykorzystaniu prowokacji policyjnej. Polityka pozornych działań, przynoszących szybkie efekty, którymi można pochwalić się podczas konferencji prasowej i wpisać w statystyki wykrywalności, jest niezgodna z wyznawanymi przez niego zasadami. Kiedy w 1. odcinku 1. sezonu serialu intuicyjnie wyczuwa, że za sprawą zabójstwa człowieka i zmianą zeznań przez jednego z kluczowych świadków kryje się coś poważniejszego, nie tylko chce dociec prawdy, ale też nie waha się zaryzykować swojej policyjnej kariery, występując przeciwko swoim bezpośrednim przełożonym. Mimo konsekwentnego budowania i podtrzymy-

wania sympatii względem jego postaci niemal w całym serialu (może poza odcinkami, gdy finguje sprawę seryjnego mordercy, fabrykując dowody), McNulty nie odnosi zwycięstwa – ani faktycznego, ani moralnego. Wręcz przeciwnie – wzbudza coraz większą irytację i niechęć, gdyż popełnia wciąż te same błędy, a jego gest odejścia z policji jest raczej wyrazem słabości.

Inaczej rzecz się ma w przypadku dwóch kolejnych postaci z grona Jamesonowskich „utopistów” – majora Colvina i Lestera Freamona. Colvin widzi pogarszającą się sytuację mieszkańców dzielnicy, wynikającą z rozprzestrzeniania się handlu narkotykami, i prostracę systemu w obliczu coraz potężniejszych przestępców. Przybity niechęcią przełożonych do angażowania się w rozwiązania o charakterze systemowym oraz zde gustowany polityką podkręcania statystyk, major postanawia utworzyć w podlegającej mu dzielnicy strefę wolnego handlu narkotykami. Eksperyment – choć niezgodny z prawem – przynosi spektakularne rezultaty. Przestępczość wynikająca z porachunków gangów i walk o teren spada, przynosząc niezwykłą satysfakcję nieświadomym przyczyn przełożonym. Wzrasta, co ważniejsze, poczucie bezpieczeństwa wśród mieszkańców – po raz pierwszy od lat dzieci bawią się przed domami, a ich rodzice mogą siedzieć spokojnie przed drzwiami na schodach, w świetle zachodzącego słońca. I choć eksperyment szybko zostaje przerwany, a major Colvin przykładowo ukarany, jego sukces obnaża fałsz prowadzonej obecnie polityki antynarkotykowej oraz wspierającej ją wojennej retoryki.

Podobnie rzecz się ma z może mniej spektakularnym, ale równie bezlitosnym w demaskowaniu systemu władzy, eksperymentem Freamona. Cichy i wycofany mężczyzna, który początkowo tylko przygląda się działaniom McNulty’ego, formułuje w pewnym momencie, jak się okazuje, niezwykle wywrotowy cel. Podczas jednej z rozmów (sezon 1., odcinek 9.) stwierdza: „Jeśli będziesz tropić narkotyki, dorwiesz narkomanów i drobnych handlarzy. Jeśli zaczniesz tropić pieniądze, nie wiesz, do cholery, gdzie cię to zaprowadzi”, domyślając się, że prawdziwych winnych można znaleźć wśród członków władz i establishmentu.

## Zakończenie

W książce *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Alicja Helman zwróciła uwagę na „opozycje wewnętrzne kształtujące rozwój sztuki filmowej” (1977: 5). Przyglądając się bliżej dominującym w poszczególnych okresach diachronii rozwojowej kina sposobom myślenia o tym medium w kontekście jego relacji do rzeczywistości, ale również praktykom twórczym wielkich mistrzów, którzy – jak wówczas jeszcze powszechnie sądzono – przyczyniali się do zmian i postępu w historii kina, zwróciła uwagę na pewne twórcze napięcie pomiędzy dwiema przeciwstawnymi sobie postawami. Z jednej strony mamy tytułowy „film faktów”, czyli praktyków i teoretyków wierzących w kino jako medium możliwie najbliższe rzeczywistości i z tego czerpiące swoją siłę, z drugiej strony – rzeczników wykorzystywania tych elementów medium, które mogą podkreślić jego kreatywny wymiar, w ten sposób oddając prawdę o istocie rzeczywistości czy mechanizmach nią rządzących (lub cokolwiek innego – zależnie od koncepcji kina przyjętej przez twórców). Dalej Helman pisze, że rozwój techniczny oraz widoczna w historii kina tendencja do pogłębiania wrażenia realizmu poprzez wykorzystywanie coraz to nowych środków i chwytów stylistycznych, nie prowadzi do odrzucenia „filmu fikcji”. Komentując przełom związany z refleksją André Bazina zauważa:

Nowa technika nie wyparła starej, nie rozwijały się też one niezależnymi od siebie odrębnymi nurtami, lecz po prostu uległy integracji. Twórcy posługują się nimi niezależnie od postawy światopoglądowej lub estetycznej (1977: 96).

Badacze telewizji często podkreślają jej odmienność od medium filmowego. Thomas Elsaesser i Malte Hagener zwracają uwagę na to, że myślenie o kinie jako o oknie skontrastowane z myśleniem o kinie jako o ramie (metaforyczne rozróżnienie filmu faktów i fikcji) stanowi jedną z możliwych opcji, obok szeregu innych (2015: 9-23). Wreszcie zarzucono również postrzeganie historii kina w kategoriach rozwoju zmierzającego od okresu prymitywnego do pewnej bliżej nieokreślonej pełni, po której nastąpić musi nieuchronny zmierzch. Jednak wciąż widoczna jest pewna skłonność twórców filmowych, obecnie również i tych eksplorujących obszar telewizyjnych seriali, do po-

szukiwania wspólnego języka z widzami poprzez próbę jak najwierniejszego oddania rzeczywistości. Rozwój techniczny i możliwość coraz dokładniejszego pokazania świata to jedna kwestia. Nie mniej wyraźnie zaznacza się także tendencja do sięgania po chwytne i środki w społecznej świadomości kojarzone z realizmem. Ich wykorzystanie nie powoduje wyrugowania konwencji, a jedynie odsuwa je na dalszy plan.

Osadzenie *Prawa ulicy* w określonym czasie i miejscu, skupienie zainteresowania na problemach i bolączkach społecznych, skierowanie uwagi na trudności doświadczane przez klasy niższe (co, jak podkreśla Kristin Thompson [1988], od początku istnienia kina ewokowało realizm), wprowadzenie wielu równorzędnych postaci, personalizowanie narracji, wykorzystanie schematu opowieści sieciowych itd., zrodziło mit realizmu tego serialu. Mit, który analizując te elementy, łatwo byłoby podważyć, wykazując ich konwencjonalność, co było częściowo moim zamiarem. Jednocześnie jednak wpisany w *Prawo ulicy* głos krytyczny względem reguł systemu, w którym funkcjonują postacie, realizm ten przywraca, choć na nieco innym poziomie – obnażając absurdalność neoliberalnej polityki.

### **Bibliografia:**

- Bordwell David, 2008, *Mutual Friends and Chronicles of Chance*, w: tegoż, *Poetics of Cinema*, New York, London.
- Cardwell Sarah, 2011, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, tłum. Dariusz Kuźma, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Warszawa, s. 129-147.
- Drygalska Ewa, 2012, „*The Wire*”. *Studium przypadku*, „Panoptikum”, nr 11, s. 73-89.
- Durys Elżbieta, 2013, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Łódź.
- Elsaesser Thomas, Malte Hagener, 2015, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, tłum. Konrad Wojnowski, Kraków.
- Feuer Jane, 2011, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. b.a.p., w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Warszawa, s. 114-128.

- Głowiński Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (red.), 2000, *Słownik terminów literackich*, wyd. III poszerzone i poprawione, Wrocław.
- Helman Alicja, 1977, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice.
- Hrapkiewicz Błażej, 2011, „*The Wire*”, czyli jak przełamać status quo, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 178-87.
- Jameson Fredric, 2014, *Realizm i utopia w „The Wire”*, tłum. Jakub Krzeski i Anna Piekarska, „Praktyka Teoretyczna” nr 4, [http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr14\\_2014\\_Polityki\\_popkul\\_tury/01.Jameson.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr14_2014_Polityki_popkul_tury/01.Jameson.pdf) [dostęp: 1.04.2015].
- Major Małgorzata, 2012, *Telewizja jakościowa*, „Dwutygodnik. Strona kultury”, nr 83 (maj), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3597-telewizja-jakosciowa.html> [dostęp: 25.09.2015].
- Major Małgorzata, Justyna Bucknall-Hołyńska (red.), 2014, *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, Gdańsk.
- Markiewicz Henryk, 1995, *Teorie powieści za granicą. Od początku do schyłku XX wieku*, Warszawa.
- Thompson Kristin, 1988, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton.
- Thompson Robert J., 1997, *Television's Second Golden Age*, Syracuse.
- Turnbull Sue, 2014, *The TV Crime Drama*, Edinburgh.
- Žižek Slavoj, 2014, „*The Wire*”, czyli co robić w czasach, które nie sprzyjają wydarzeniom, w: tegoż, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Barbara Szelewa, Warszawa.



**Aleksandra Musiał**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## ***Prawo ulicy* w perspektywie intersekcjonalnej**

### **Abstrakt:**

Wychodząc z przekonania, że intersekcjonalność, czyli podejście zapożyczone ze stosunkowo nowej amerykańskiej socjologii, doskonale odnosi się nie tylko do treści, ale i idei twórców serialu *Prawo ulicy*, spróbuję wykazać na wybranych przykładach bohaterów oraz problemów tam ukazanych, że intersekcjonalne ramy metodologiczne oferują świeże, bardziej krytyczne spojrzenie na *Prawo ulicy*. Niniejszy tekst ma charakter przeglądowny, zaś moim celem jest wskazanie na pewne obszary społecznego obrazu zawartego w serialu, które poddają się intersekcjonalnej analizie i krytyce, przez co chcę zasugerować możliwe kierunki badania *Prawa ulicy* w przyszłości, z uwzględnieniem potencjału intersekcjonalnego „mindsetu” przy odczytywaniu tekstów kultury.

### **Słowa kluczowe:**

serial, *Prawo ulicy*, intersekcjonalność, socjologiczne aspekty seriali, nierówności społeczne, rasa, USA

O pozycji, jaką *Prawo ulicy*, serial emitowany przez HBO w latach 2002–2008, zajmuje w świecie telewizji, ale co ważniejsze – również poza nim, świadczy jego poważne traktowanie przez socjologów. Powodem jest oczywiście to, że oprócz świetnie poprowadzonej, wciągającej fabuły i doskonale skonstruowanych postaci, stanowiących chyba jego największy atut, serial ani na chwilę nie stracił z pola widzenia kwestii politycznych i społecznych, które jednocześnie obnaża i krytykuje, i które zostały uznane przez twórców serialu za równie ważne jak narracja. Jak zauważyła jedna z badaczek przyglądających się serii:

[J]ednym z kluczowych aspektów [*Prawa ulicy*] (...) jest to, że serial ten kreuje bogaty świat zamieszkały przez silnie zarysowane, wyróżniające się postacie, jednocześnie zachowując wiary-

godność swoich argumentów dotyczących strukturalnej trwałości biedy. Serial wspiera liberalną opinię, iż bieda jest zbiorem nachodzących na siebie, skomplikowanych problemów, które odgrywają znacznie większą rolę, niż sposób zachowania czy działania którejkolwiek z postaci<sup>1</sup> (Belt 2012: 4-5).

Dlatego też nie wydaje mi się wyolbrzymione stwierdzenie, że *Prawo ulicy* to *de facto* wielki traktat społeczny, czy nawet socjologiczny; między innymi również z tego powodu serial cieszy się tak dużym zainteresowaniem i szacunkiem wśród naukowców zajmujących się amerykańskim społeczeństwem, przynajmniej sądząc na podstawie opublikowanych w czasopismach naukowych tekstów. Dwóch badaczy społeczeństwa napisało nawet, że

*Prawo ulicy* przyciągnęło uwagę socjologów zainteresowanych wyczerpującym, wszechstronnym zrozumieniem nierówności, biedy i rasy w amerykańskich miastach. Oferując widzom wyrafinowany obraz systemowej nierówności w miastach, [serial] bada, jak jej różne kluczowe aspekty są ze sobą powiązane (Chaddha, Wilson 2011: 164)<sup>2</sup>.

Dowodem na wyjątkową jak na serial pozycję *Prawa ulicy* wśród socjologów może być także fakt, że sporadyczna krytyka nie wynika z niedociągnięć czy przekłamań merytorycznych lub reprezentacyjnych, lecz bierze się raczej z bardzo wysokich wymagań wobec tej produkcji. Socjologowie i inni badacze krytykują *Prawo ulicy* na przykład w kontekście innych potencjalnych problemów czy perspektyw, które nie zostały poruszone w serialu – co niekoniecznie stanowi o jego brakach, ale świadczy o uznaniu dla jego osiągnięć, wniosków i propozycji. Jeśli np. socjolożka narzeka, że David Simon – główny twórca *Prawa ulicy* – mógł napisać dodatkowy sezon dziejący się w szpitalu i traktujący o amerykańskiej służbie zdrowia (jest to przykład autentyczny, do którego za chwilę wrócę), to wydaje się, iż sygnalizuje chęć dowiedzenia się, co scenarzyści *Prawa ulicy* mieliby do przekazania na

---

<sup>1</sup> Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Aleksandry Musiał – przyp. red.

<sup>2</sup> Zob. także Aoun 2004: 152; Rose 2008: 86-87. Atkinson i Beer (2010) użyli nawet *Prawa ulicy* jako głównego przykładu boleśnie obrazującego kryzys akademickiej socjologii i kryzys pewności siebie wśród socjologów i badaczy miasta.

ten temat, jaką diagnozę tej konkretnej kwestii społecznej zaferowaliby widzom, ale też wyraża pewność, że ich głos jest dostatecznie ważny, by w ogóle się tego od nich domagać. Można odnieść wrażenie, że naukowcy ci potraktowali twórców *Prawa ulicy* jako równouprawnionych badaczy społeczeństwa, którzy, zamiast użyć standardowych metod socjologicznych, przedstawili swoje przemyślenia za pośrednictwem rozbudowanego świata przedstawionego (Chaddha, Wilson 2011: 165-166).

Jedną z koncepcji socjologicznych, którą, jak się zdaje, można z powodzeniem zastosować do analizy tekstów kultury, jest intersekcjonalność, stanowiąca, co więcej, potencjalnie bardzo produktywną ramę interpretacyjną szczególnie w odniesieniu do *Prawa ulicy*. W dalszej części rozdziału będę starała się wykazać, że intersekcjonalność doskonale pasuje nie tylko do treści, ale i idei twórców tego serialu, a wybrane przeze mnie przykłady bohaterów i ich problemów dzięki ujęciu intersekcjonalnemu pozwalają spojrzeć inaczej, bardziej krytycznie, na dzieło Simona.

Intersekcjonalność to teoria, czy może raczej rama teoretyczna i metodologiczna, obecna przede wszystkim w studiach prawniczych oraz w socjologii, popularna szczególnie w Stanach Zjednoczonych (choć również w innych krajach anglojęzycznych i rozwijających się). Jej początki są ściśle związane z czarnym feminizmem (*black feminism*), a termin *intersekcjonalność* po raz pierwszy wprowadziła badaczka prawa Kimberle Crenshaw w artykule z 1989 roku. Odnosząc się do przemocy seksualnej wobec czarnych kobiet w Stanach, Crenshaw dowodziła, że nawet w ramach tradycyjnych ruchów antyrasistowskich i feministycznych, czarne kobiety pozostawały przedmiotem szczególnej dyskryminacji, niejako „podwojonej” ze względu na ich płeć, jak i rasę; wynikało to z faktu, iż „idealnym” podmiotem organizacji walczących z dyskryminacją rasową był czarny mężczyzna, zaś organizacji walczących o prawa kobiet – biała kobieta (Crenshaw 1991). Na tej podstawie, Crenshaw i, w późniejszych latach, inne badaczki argumentowały, że odindywidualizowane cechy demograficzne, takie jak rasa, płeć i klasa społeczna, czyli tradycyjne kategorie zaczerpnięte z socjologii w celu formułowania teorii antydyskryminacyjnych i metod socjologicznych, w niewystarczającym stopniu opisywały rzeczywistość

i nie umożliwiały precyzyjnego wskazania źródeł dyskryminacji i wiktyimizacji, oraz prowadzących do nich procesów.

W miejsce analizy opartej na tych i innych „statycznych” cechach społecznych, intersekcjonalność wprowadza ideę przecinania się owych kategorii, w wyniku czego formuje się tożsamość, doświadczenie życiowe, status społeczny, a także zagrożenie dyskryminacją czy wiktyimizacją danej osoby; jak pisała jedna z badaczek intersekcjonalności<sup>3</sup>, dziedziną ta

zakłada, że różne podziały społeczne są ze sobą powiązane w zakresie tworzenia relacji społecznych oraz w odniesieniu do ludzkiego życia, a także są one „wzajemnie konstytutywne” pod względem doświadczenia i praktyki (Anthias 2012: 126).

Inne kategorie stanowiące przedmioty zainteresowania intersekcjonalistów to np. orientacja seksualna, płeć kulturowa, niepełnosprawność, stopień zamożności, status imigranta, wyznanie religijne, i tak dalej. W ten sposób intersekcjonalność nie jest zainteresowana binarnymi opozycjami – np. problemem rasizmu w Stanach Zjednoczonych przez pryzmat białych i czarnych obywateli – lecz raczej konstytuowaniem się hierarchii społecznej właśnie poprzez dynamikę wynikającą z różnych form dyskryminacji, przywileju i władzy, które same w sobie są rezultatem owych przecięć w życiach indywidualnych osób oraz ich wchodzenia w interakcję z innymi „skrzyżowaniami”.

Takie ujęcie społeczeństwa oraz istniejących w nim nierówności przekłada się do pewnego stopnia na złożony świat przedstawiony w *Prawie ulicy*, i stąd też możliwość odniesienia

---

<sup>3</sup> Użyta w obecnym rozdziale definicja, czy raczej sposób rozumienia intersekcjonalności, jest oczywiście dość uproszczony i ogólny, lecz wydaje się wystarczający do przeniesienia głównych założeń myśli intersekcjonalnej na płaszczyznę krytyki tekstu kultury i zawartych w nim reprezentacji; więcej o możliwościach owego przeniesienia pisał Carbado 2013 (por. Bilge 2013; May 2014). Czytelnik zainteresowany debatami wśród feministek i socjolożek na temat definicji, teorii, metodologii i możliwości działania intersekcjonalności, powinien odnieść się do następujących źródeł: McCall 2005; Nash 2008; Collins 2012; Anthias 2012; Carbado, Crenshaw, Mays, Tomlinson 2013; Cho, Crenshaw, McCall 2013; Gopaldas 2013; McKinnon 2013. Lista ta nie wyczerpuje oczywiście tematu, lecz stanowi bazę tekstualną, do której dotarła i na podstawie której swoją wiedzę o intersekcjonalności zbudowała autorka.

tej idei do serialu. Przykładowo, niezwykle ciekawą krytykę tej produkcji przeprowadziła amerykańska badaczka interseksjonalności Rabia Belt, zajmująca się przedstawieniami niepełnosprawności w kulturze. Jako uczona stosująca interseksjonalne metody, Belt omówiła współzależności między rasą – byciem czarnym – biedą i niepełnosprawnością, wyjaśniając, w jaki sposób jedna kategoria „napędza” kolejne, w efekcie czego doświadczenie niepełnosprawności wśród Afroamerykanów, głównie ze względu na warunki finansowe sporej części tej mniejszości, różni się od doświadczenia niepełnosprawności w innych grupach (Belt 2012: 4-15)<sup>4</sup>.

Podkreślając kompleksowość przedstawienia relacji i hierarchii społecznych w *Prawie ulicy*, Belt zwróciła jednak uwagę na jedno zaniedbanie twórców serialu, a mianowicie niedostateczną obecność osób niepełnosprawnych, zwłaszcza w kontekście wspomnianych współzależności – w społeczeństwie amerykańskim niepełnosprawni są nadreprezentowani wśród czarnej mniejszości (w porównaniu z ogólną populacją) właśnie ze względu na duży odsetek członków tej grupy żyjących w warunkach biedy, natomiast fakt ten nie ma odbicia w świecie *Prawa ulicy*. Belt przywołała oczywiście postacie jeżdżącego na wózku inwalidzkim Odella Watkina czy niewidomego Butchiego (Belt 2012: 15-16), podkreśliła jednak, że ze względu na skoncentrowanie serialu na sferze publicznej, a nie osobistej czy domowej, *Prawo ulicy* nie dało sobie miejsca na rozważenie tego problemu, w przeciwieństwie do takich kwestii, jak wojna z narkotykami, uzależnienia, bieda, bezdomność, bezrobocie, korupcja, i tak dalej; stąd rozczarowanie Belt, że Simon i współtwórcy nie stworzyli sezonu skupionego na służbie zdrowia, tak, jak zrobili to w przypadku policji, związków zawodowych, ratusza, szkolnictwa i redakcji dziennikarskich<sup>5</sup> (Belt 2012: 24-28). Belt wskazy-

---

<sup>4</sup> Por. Chaddha, Anmol 2011: 174-178, o różnicach w sytuacji życiowej Afroamerykanów i białych w Baltimore, zobrazowanych w serialu.

<sup>5</sup> Wielu autorów zwracało uwagę na nacisk położony w serialu na przestrzeń publiczną oraz świat ulicy i instytucji, w dużej mierze kosztem ukazania życia rodzinnego i prywatnego bohaterów (zob. Rose 2008: 85; Sharma 2009: 3; Chaddha, Wilson 2011: 187; Guastaferrero 2013: 267; por. Steans 2011: 103-104).

wała na przykład na postrzelenie detektyw Kimy Greggs w pierwszym sezonie serialu i jej pobyt w szpitalu. Podczas gdy w tak wielu innych sprawach serial nie pozwolił sobie na kompromisy wobec utartych schematów narracyjnych, pominięcia, czy stereotypy, w tym przypadku, jak zauważyła Belt, hospitalizacja i rehabilitacja Greggs odbyła się gdzieś w „międzyczasie” pomiędzy dwoma sezonami, a bohaterka powróciła do serialu już w pełni sprawna. Belt dodała, że choć rachunek szpitalny zapewne pokryła policja Baltimore, to już kwestia opieki w trakcie rehabilitacji pozostała niedopowiedziana: z późniejszych rozmów między Greggs a jej partnerką, Cheryl, wiadomo, że ta ostatnia wzięła ten obowiązek na siebie, lecz według Belt, została tutaj zmarnowana szansa na dogłębną, Simonowską krytykę systemu zdrowotnego czy na przedstawienie doświadczenia bliskich osób niepełnosprawnych (Belt 2012: 18-20).

Belt wspomniała również nastolatka z 1. sezonu, który w wyniku uderzenia kolbą rewolweru w twarz przez policjanta, Rolanda Pryzbylewskiego, traci wzrok w jednym oku, a także uczennicę w 4. sezonie, zaatakowaną przez koleżankę z klasy, która tnie jej twarz nożem. W obydwóch przypadkach, pisała Belt, okaleczenia zostały potraktowane w tradycyjny sposób, jeśli chodzi o przedstawienie niepełnosprawności w telewizji: jako narzędzia narracyjne, służące temu, aby wywrzeć jakiś wpływ na protagonistów. Sami pokrzywdzeni: młody diler i uczennica, znikają następnie ze sceny, by już się na niej nie pojawić. Realia systemu zdrowotnego w kontekście biednych, czarnych, młodocianych ofiar przemocy w ogóle nie zostały w serialu uwzględnione (Belt 2012: 20-24; zob. także Guastaferrero 2013: 267).

Te konkretne przykłady obrazują, jak owocna może okazać się analiza *Prawa ulicy* właśnie pod kątem interseksjonalności. Po pierwsze, skłania ona do odnajdywania w serialu pewnych luk, które pozwalają lepiej zrozumieć złożoność faktycznych układów społecznych i współzależności między różnymi źródłami oraz formami upośledzenia społecznego. Po drugie, tekst Belt uświadamia, w jaki sposób można wprowadzić interseksjonalność do analizy kulturowej, poprzez włączenie tej perspektywy do bardziej tradycyjnej krytyki reprezentacji.

Można tu zwrócić uwagę na przykład na postać Omara Little, czyli czarnego, wywodzącego się z miejskiej biedoty, ho-

moseksualnego mężczyzny, który żyje z okradania dilerów narkotyków. Omar doczekał się bardzo pozytywnego odbioru od krytyków, również badaczy kultury, socjologów i tym podobnych: zwraca się uwagę przede wszystkim na niestereotypowe ukazanie czarnego geja ze świata kryminalnego jako pełnowymiarowej postaci, której orientacja seksualna nie jest jedynym istotnym atrybutem. Mowa w tym przypadku o sposobie prezentacji jego postaci, która faktycznie wypada niestereotypowo, a nawet ma do pewnego stopnia przełomowy charakter (Omar jest nie tylko gejem-twardzielem). Z jednej strony, jak zauważyła jedna z badaczek, w kryminalnym świecie homoseksualizm Omara stanowi nie tylko obiekt nienawiści – to jest w pewnej mierze zrozumiałe – lecz również słaby punkt. Ponieważ ulica jest niemal wyłącznie męska, a kobiety są przede wszystkim uprzedmiotowione, wyjątkowe w tym kontekście uczucia Omara wobec jego partnerów zawsze stanowią potencjalne zagrożenie – wrogowie Omara mogą ich zranić lub wykorzystać, by zwabić go do siebie, co rzeczywiście ma miejsce w sezonach 1. i 3. (Gustafsson 2013:269-270; zob. także Collins 2004: 175; Robbie 2009: 43-44).

Wychodząc od interseksyjności i biorąc pod uwagę jej nacisk na struktury społeczne, czyli różnie konstytuujące się hierarchie, do postaci Omara można podejść jeszcze inaczej. Należy podkreślić, że funkcjonuje on poza strukturami, jest outsiderem nie tylko w stosunku do „świata policji i prawa”, ale także gangów i dilerów. Można zastanawiać się, czy jego szczególne umiejscowienie obok hierarchii nie jest właśnie tym czynnikiem, który umożliwia mu otwartość co do seksualności. Sudhir Venkatesh, socjolog znany ze swej pracy nad gangami, handlem narkotykami oraz uliczną prostytutką, w ramach eksperymentu pokazał prawdziwym gangsterom *Prawo ulicy*, by dowiedzieć się co sądzą o serialu; zapytał ich również, jakie jedno pytanie chcieliby zadać widzom serii. Gangsterzy zapytali: „Co by było, gdyby członkowie gangów w *Prawie ulicy* byli biali?” (Venkatesh 2008). W przypadku Omara, analogiczne pytanie mogłoby brzmieć: „A co by się stało, gdyby gejem był Bodie? Albo Stringer Bell? Albo Avon Barksdale?” Łatwo wyobrazić sobie, że w przypadku każdej z tej postaci doświadczenie wynikające z takiej orientacji byłoby inne.

Mam nadzieję, że powyższe rozważania pozwalają zrozumieć, dlaczego „outsiderski” status Omara niejako warunkuje jego orientację seksualną w serialowej narracji. Omar to oczywiście tylko jeden przykład, gdyż *Prawo ulicy* jest, ogólnie rzecz biorąc, na wskroś interseksjonalne. Przykładem jest podejście do rasy. Jak wiadomo, poza programami opartymi na samej idei opowiadania o czarnych Amerykanach, zwłaszcza rodzinnymi sitcomami, *Prawo ulicy* pozostaje jedynym chyba przypadkiem serialu, w którym większość obsady jest czarna, co wynika, rzecz jasna, z umiejscowienia akcji w Baltimore, gdzie podobne są proporcje mieszkańców. Efektem jest praktyczna normalizacja czarności, natomiast białość staje się wyjątkiem, czymś odbiegającym od normy – stąd na przykład „osobliwość” 2. sezonu (Sharma 2009: 5; Gibb, Sabin 2009: 13-15).

Nie znaczy to oczywiście, że problem rasy zanika w *Prawie ulicy* lub staje się niewidzialny; wręcz przeciwnie – jest on kwestią fundamentalną, podbudowującą inne czynniki wpływające na kwestie przywileju i dyskryminacji, co pozwala twórcom serii podejść do problemów nękających społeczność Baltimore w tak zniuansowany, kompleksowy sposób. Bardzo dobrze widać to w scenie w 3. sezonie, w którym lokalny biały polityk partii Demokratów Thomas Carcetti ubiega się o fotel burmistrza. W pewnym momencie, przed wyborami, gdy Carcetti i jego czarny doradca idą ulicą, podchodzi do nich starszy biały pan, zapewniając o swoim poparciu i dodając, że najwyższy czas, by pozbyć się „ich” z ratusza; zapytany o to, kogo ma na myśli, mężczyzna wyjaśnia, że chodzi o *moolies*, czyli czarnych (jest to obraźliwe określenie o rasistowskich korzeniach). Carcetti i jego doradca zbywają jego odpowiedź śmiechem, i relacjonują później całe zajście w formie anegdoty; takie też jest podejście całego serialu, swoją drogą tożsame z genezą Critical Race Theory, czyli rozpoznaniem, że rasizm dziś to nie obraźliwe słowa, ale raczej nierówności wynikające z usystematyzowanych, legitymizowanych praktyk społecznych i politycznych.

Tak więc Carcetti jest „nieodpowiedniego koloru”, by walczyć o urząd burmistrza (choć ostatecznie wygrywa wybory, co przedstawione jest nie tylko jako odstępstwo od normy, rzecz z początku niemalże nie do osiągnięcia, ale i wynik sprytnej gry wyborczej, polegającej na dzieleniu czarnoskórych wyborców



między dwóch czarnoskórych kandydatów, z których urzędujący burmistrz zalicza serię wpadek; zob. Chaddha, Wilson 2011: 180-182). Białość jako podstawę do nierównego traktowania widać równie jasno na przykładzie Billa Rawlsa, pnącego się po szczeblach kariery policjanta, który przez 3 sezony nie może doczekać się nominacji na głównego komendanta policji miejskiej (ostatecznie w 5., i ostatnim, sezonie zostaje nim biały Stan Valchek, postać o polskich korzeniach). Choć powodów tego stanu rzeczy jest wiele, sprowadzają się one przede wszystkim do machinacji politycznych; ilekroć nominacja wydaje się przesądzona, Rawls zostaje pominięty, gdyż biały burmistrz nie może przecież mianować białego komendanta.

W *Prawie ulicy*, przynajmniej po stronie policji i prawa, rasa nie determinuje losów bohaterów, ale jest dosyć ważnym czynnikiem. W serialu ukazane jest całe spektrum pozycji społecznych: czarni policjanci wywodzą się w dużej mierze z klasy robotniczej, ich przełożeni – Cedric Daniels, Bunny Colvin – to czarna klasa średnia. Po stronie ulicy, mamy oczywiście do czynienia z odpowiednikami statusu społecznego, czyli strukturami i hierarchiami wewnątrz gangów oraz poza nimi, które w dużym stopniu definiują życia poszczególnych bohaterów, sytuując ich na pozycjach przywileju albo dyskryminacji czy wiktymizacji.

Należy jednak wspomnieć przede wszystkim o wnioskach, jakie można wyciągnąć przykładając interseksjonalne szkielecko do płaszczyzny, gdzie te dwie strony się przecinają. Po pierwsze, jak zauważyli Gibb i Sabin, serial *Simona* w pewien sposób kontynuuje metody reprezentacji spektrum społecznego, zwłaszcza w odniesieniu do czarnej mniejszości, zastosowane w kilku wcześniejszych serialach, takich jak na przykład *Wydział zabójstw Baltimore* (NBC, 1993–1999). Różnice między tym ostatnim a *Prawem ulicy* są w dużej mierze tożsame z różnicami między tradycyjną krytyką tekstów kultury skoncentrowanych na reprezentacji a perspektywą interseksjonalną, skupiającą się na procesach, strukturach i dynamice społecznej (Gibb i Sabin 2009: 13-17)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Wydział zabójstw Baltimore* był, notabene, pierwszym projektem telewizyjnym, w który zaangażował się David Simon; przede wszystkim, wiele

Ogromną zaletą *Prawa ulicy* było to, że poszło ono o krok dalej, wykraczając poza sferę przedstawienia postaci w jej publicznych i prywatnych tożsamościach. Oprócz statycznych lokalizacji okupowanych przez bohaterów, *Prawo ulicy* zaoferowało widzom misternie skonstruowaną siatkę zależności i czynników, które składają się na zjawiska społeczne, prowadząc do patologii, nierówności, systemowej, choć niekoniecznie bezpośredniej, dyskryminacji, i przede wszystkim – utrwalania szkodliwych elementów i procesów wewnątrz systemu, tj. systemowego podłoża wielu społecznych problemów nękających serialowe Baltimore i dających się przełożyć na „prawdziwe” Baltimore, a często na amerykańskie miasta postindustrialne ogólnie (Chaddha, Wilson 2011: 164; zob. także Aoun 2004: 154; Steans 2011: 107).

W zasadzie jednym z głównych wniosków płynących z oglądania *Prawa ulicy* wydaje się być to, że największymi ofiarami systemu czy „gry”, są osoby na absolutnym dnie wszelkich hierarchii – narkomani i bezdomni, reprezentowani tu przez jednego z głównych bohaterów, Bubblesa. Jest on postacią kluczową dla odczytania pełnej krytyki zawartej w serialu. Badania intersekcjonalne wykażą, podobnie jak w przypadku niepełnosprawności, ścisłe związki między rasą, statusem społecznym (i co za tym idzie, finansowym), a podatnością na używki i uzależnienie, prowadzące do bezdomności<sup>7</sup> – z tego, co Bubbles opo-

---

postaci i wątków serialu oparto na jego książce pt. *Wydział zabójstw. Ulice śmierci* (oryginalne wyd. 1991), która opisywała rok spędzony przez Simona w roli dziennikarza w wydziale zabójstw baltimorskiej policji; ponadto, w późniejszych sezonach Simon pełnił rolę producenta serii.

<sup>7</sup> Dla przykładu, w intersekcjonalnym raporcie dotyczącym bezdomności w USA z 2015 r. wykazano, że „w cały[m] [kraju] mniejszości rasowe, zwłaszcza Afroamerykanie i Latynoamerykanie, są dysproporcjonalnie nadreprezentowane w populacji osób bezdomnych. Np. Afroamerykanie stanowią zaledwie 12% populacji Stanów Zjednoczonych, lecz reprezentują 42% populacji osób bezdomnych. (...) [W]śród osób doświadczonych trwałą bezdomnością w Nowym Jorku i Filadelfii, szokująco wysoki odsetek 92.2% to Afroamerykanie. (...) Mniejszości rasowe są pokrzywdzone ze względu na ubóstwo, będące źródłem dyskryminacji dochodowej, dyskryminujące federalne programy i prawa mieszkalne, oraz dyskryminujące praktyki pożyczkowe; wszystkie te przyczyny wynikają z systemowego rasizmu”; jednocześnie, „[o]soby trwale bezdomne jeszcze częściej cierpią z powodu problemów

wiada o swojej przeszłości w 3. sezonie, wiadomo, że taka właśnie była mniej więcej jego historia. Nie wnikając już w kwestie osobistej odpowiedzialności, działania, wolnej woli – choć są to zagadnienia istotne i poruszane w serialu – Bubbles już jako narkoman, w pewnym sensie ofiara przemysłu i handlu narkotykami w Stanach, znajduje się w pozycji skrajnego upośledzenia i wykluczenia społecznego, wypadając poza nawias instytucji, a zatem i poza ich ochronę; następnie staje się ofiarą faktycznej przemocy na ulicy.

*Prawo ulicy* komunikuje swoje interseksjonalne analizy również w mniej oczywiste sposoby. Warto np. zauważyć, że ogromna większość narkomanów i bezdomnych pokazanych na ulicach Baltimore, jest czarna; kiedy jednak Bubbles przestaje brać i dołącza do grupy wsparcia, proporcje zmieniają się diametralnie, i rasa członków rozkłada się mniej więcej równomiernie na białych i czarnych. Bardzo interesująca jest tutaj postać Dee Dee, białej dziewczyny w grupie, która w jednym z odcinków 5. serii, opowiada na spotkaniu o swoich doświadczeniach z narkotykami i prostytutką. Po raz pierwszy pojawia się ona w bardzo krótkiej scenie w sezonie 3., w strefie zwanej Hamsterdamem, na tylnym siedzeniu samochodu, skąd kupuje od dilerki narkotyki, jednak nie chce z nią nawet rozmawiać, wyraźnie przestraszona scenerią. W sezonie 4. widzimy ją w równie krótkiej scenie już jako prostytutkę na ulicach Baltimore, natomiast w sezonie 5. – w grupie wsparcia. Z jednej strony być może mamy więc tutaj do czynienia z nieproporcjonalną liczbą białych względem czarnych uzależnionych szukających wyjścia z nałogu i wspar-

---

związanych z nadużywaniem substancji niż osoby tymczasowo lub epizodycznie bezdomne. Ponad 80% osób trwale bezdomnych doświadcza uzależnienia od alkoholu i/lub narkotyków w pewnym momencie życia” (Lurie, Shuster 2015: 3, 5, 26). Co ciekawe – i sugerujące faktyczne istnienie i wpływ interseksji rasy, ubóstwa, bezdomności i uzależnienia – badanie z 2011 r., obejmujące prawie 72 tys. osób w USA i przeprowadzone przez zespół psychiatrów z Duke University, wykazało, że nawet biorąc pod uwagę uwarunkowania socjoekonomiczne (ze względu na większą częstotliwość poważnych problemów narkotykowych wśród ubogich), 5% Afroamerykanów cierpiało na takie uzależnienia, jak alkoholizm czy narkomania, w porównaniu z prawie 8% Latinoamerykanów, 9% białych Amerykanów, ponad 9% osób o mieszanym pochodzeniu i aż 15% natywnych Amerykanów (Szalavitz 2011).

cia; z drugiej, historia Dee Dee, wręcz krańcowo odmienna od przeżyć Bubblesa, lecz kończąca się w tym samym miejscu, jest komentarzem na temat intersekcji uzależnienia i wynikającego zeń upadku na dół drabiny społecznej oraz płci – sposobem zarabiania dla Dee Dee jako kobiety staje się „oczywiście” prostytutka – i związana z nią groźba przemocy i dalszej wiktymizacji.

Swoją drogą, pozycjonowanie kobiet w społecznej siatce przywileju i dyskryminacji to kolejna kwestia zasługująca na uwagę w perspektywie intersekcjonalnej. Po stronie instytucji, kobiety w *Prawie ulicy* są silne, samowystarczalne; robią kariery, upolitycznione, wybierają sobie partnerów seksualnych, i tak dalej. Po stronie ulicy, w orbitach gangów, praktycznie wszystkie kobiety ukazane w serialu są ofiarami w mniejszym lub większym stopniu. Portret życia seksualnego ulicy to obrazek kompletnego uprzedmiotowienia kobiet, gdzie są one traktowane na przykład jako nagrody dla mężczyzn wychodzących z więzienia lub jako przynęty (Guastafarro 2013: 267). Ponadto większość kobiet „po tej stronie” traci kogoś bliskiego: syna lub partnera, albo same padają ofiarą morderstw.

Jedną z chyba najtragiczniejszych scen w serialu jest moment, kiedy Bunk Moreland, detektyw z wydziału zabójstw, odwiedza matkę jednego z podejrzanych, Lexa. Wiadomo – wie to widz, i wie to serialowa ulica – że Lex został zamordowany. W odpowiedzi na pytania Bunka dotyczące miejsca przebywania jej syna, matka mówi ze łzami w oczach, trzęsącym się głosem, „nie wiem”. Po wyglądzie jej domu można się zorientować, że jest to biedna rodzina: klasa społeczna i kolor skóry, płeć, a także bliskość oraz stała groźba zbrodni i przemocy są więc tutaj przecinającymi się cechami demograficznymi i powiązanymi okolicznościami wpływającymi na wiktymizację w codziennym doświadczeniu.

Na drugim końcu spektrum, tam gdzie skupia się „uliczna elita finansowa”, kobiety, choć finansowo bezpieczne, bo wspierane przez mężczyzn, również doświadczają tragedii związanej ze śmiercią najbliższych. Donnette, postać w pierwszych 3 sezonach, w wyniku zbrodni traci dwóch partnerów, najpierw D’Angelo, później Stringera; Brianna, siostra Avona Barksdale’a, w osobie D’Angelo traci syna. Co charakterystyczne, w przypadku tej postaci, twórcy serialu zignorowali jej faktyczną, choć raz

wspomnianą, funkcję w organizacji brata, czyli bycie drugą, obok Stringera Bella, osobą odpowiedzialną za finanse gangu. A zatem chociaż Brianna mogła okazać się jedyną kobietą w „świecie ulicy” w serialu, która zarabia na swoje utrzymanie, autorzy scenariusza, świadomie bądź nie, wyeksponowali jej „funkcję narracyjną” jako figury tragicznej i makbetycznej oraz jej status ofiary (kobiety tracącej syna, abstrahując od jej wkładu w wydarzenia), kosztem ukazania jej samodzielności (zob. także Steans 2011: 104-105). Momentem, w którym Brianna ma okazję pokazać swą siłę i władzę, jest rozmowa z żoną Wee Beya, jednego z osadzonych w więzieniu rzezimieszków Barksdale’a, i matką Namonda, jednego z chłopców, głównych bohaterów 4. sezonu – po zerwaniu stosunków z bratem i po śmierci Bella, Brianna może odmówić kobiecie dalszych „wypłat” za zasługi uwięzionego męża, co stanowi swojego rodzaju zemstę na organizacji. Znamienne jest to, że akt zemsty zostaje dokonany na innej kobiecie (zależnej finansowo i życiowo od mężczyzn, których zresztą także traci, choć nie w wyniku śmierci).

Bardzo ciekawy pod kątem interseksjonalnym jest w *Prawie ulicy* również swoisty „kwadrat homoseksualny”: stosunkowo sporo miejsca poświęcono związkom Omara z mężczyznami, jak jednak potraktować sytuację białego policjanta Billa Rawlsa, którego potencjalną orientację zdradza kilkusekundowe ujęcie w klubie gejowskim? Kima Greggs, czarna policjantka-lesbijka, której związku i romanse również stanowią istotny motyw fabularny w narracji serialu, znajduje natomiast swoją odpowiedniczkę w postaci Snoop, zabójczynie na usługach dilera, której (znowu potencjalna) orientacja jest zasugerowana w jednym krótkim zdaniu (zob. także Robbie 2009). W kolejnych sezonach historia „mażeńskich” problemów Kimy jest świadomie poprowadzona tak, aby tworzyć paralelę w stosunku do życia rodzinnego Jimmy’ego McNulty’ego, przy czym policjantka „naśladuje” jego zdrady, kłamstwa i sztuczki. Czy można na tej podstawie wywnioskować, że styl życia oficera prawa jest równie ciężki dla wszystkich? Czy chodzi o to, że Greggs jest „jak facet”? A co z faktycznymi wyzwaniem i specyficznymi cechami związków dwóch kobiet, np. wspólnym wychowywaniem dziecka jednej z nich? (zob. Guastaferrero 2013: 267, 268).

W *Prawie ulicy* istnieją oczywiście jeszcze inne zagadnienia czy motywy warte uwagi z perspektywy intersekcjonalnej, które pozwolę sobie wymienić i pokrótce zarysować, z nadzieją zainspirowania kolejnych badaczy seriali i tekstów kultury. Przykładowo, na taką analizę zasługuje z pewnością problem męskości, co widać np. w wątku romansu McNulty'ego z Terri D'Agostino, menedżerką kampanii wyborczych, w trakcie którego w grę bardzo wyraźnie wchodzi kwestie klasowe (Guastaferrero 2013: 268).

Kolejnym niezwykle ciekawym wątkiem jest historia Denisa Wise'a, czyli Cutty'ego, który obrazuje współzależności między rasą, klasą społeczną i biedą, oraz inkarceracją i sytuacją życiową byłych więźniów, wracających w te same patogenne środowiska (por. Chaddha, Wilson 2011: 167-170). Dodatkowo, ta część narracji zdaje się afirmować również osobistą inicjatywę oraz podkreśla potencjał tkwiący w społecznościach lokalnych. Cutty „rozkręca” lokalną siłownię, gdzie chłopcy normalnie narażeni na wpadnięcie w orbity gangów, czy często już się tam znajdujący, mogą trenować boks. Nie ma żadnego instytucjonalnego wsparcia, a fundusze na nowy sprzęt dostaje od Barksdale'a (czyżby przyczek Simona w stronę władz miasta i samorządów?). Warto zauważyć tu pewne podobieństwo do wątku Bubblesa, który próbując odbić się od dna, rozkręca swoisty biznes, sprzedając drobiazgi na ulicach Baltimore, zaś jego historia – sugerująca optymistyczny finał – kończy się w kuchni dla biednych i bezdomnych, gdzie Bubbles podejmuje pracę jako wolontariusz, chcąc odkupić swe winy<sup>8</sup>.

Obraz życia rodzinnego, dzieciństwa czy związków w serialu, zwłaszcza na przecięciach klasowych i rasowych, to jeszcze jedna potencjalnie bardzo ciekawa kwestia (zob. także Collins 2004: 146; Guastaferrero 2013: 268). Wystarczy zauważyć, że

---

<sup>8</sup> Warto pochylić się nad tymi dwoma wątkami przy jednoczesnej lekturze artykułu Patricii Hill Collins, wybitnej amerykańskiej socjolożki, w którym opisuje ona właśnie korzyści płynące z połączenia, na poziomie zarówno teorii, jak i metodologii, założeń intersekcjonalności z tradycyjnymi wartościami amerykańskiego pragmatyzmu, pokazującymi, że w zbiorowości i społeczności lokalnej tkwi siła całego społeczeństwa czy narodu (Collins 2012).

sceny seksu między dwiema mniej lub bardziej związanymi uczuciowo postaciami odbywają się tylko w świecie policjantów i prawa – po stronie ulicy mamy jedynie pocałunek i sugestię dalszych wydarzeń w scenie między Bellem i Donnette, wymykającego się z domów kochanek Cutty'ego czy sceny erotyczne w trakcie imprez, gdzie wychodzący z więzienia mężczyźni „otrzymują” po dwie partnerki.

Przykłady potencjalnych intersekcjonalnych analiz świata przedstawionego, narracji i reprezentacji bohaterów, jakich mogłaby podjąć się badaczka zainteresowana serialem Simona, można mnożyć. Celem niniejszego rozdziału było przede wszystkim wskazanie na szczególną pozycję *Prawa ulicy* w kontekście socjologicznym, na wyjątkową w tym przypadku użyteczność perspektywy intersekcjonalnej oraz na obiecujące obszary do zbadania w przyszłości. Mam nadzieję, że ujęcie intersekcjonalne z jednej strony pomaga zrozumieć tę produkcję jeszcze dogłębniej, również poprzez krytykę, z drugiej – potwierdza, że serial telewizyjny, o ile jest zrealizowany na tak wysokim poziomie jak *Prawo ulicy*, może być nie tylko doskonałym obiektem analizy naukowej, lecz także ważnym głosem w debacie akademickiej i publicznej.

### **Bibliografia:**

- Anthias Floya, 2012, *Hierarchies of Social Location, Class and Intersectionality: Towards a Translocational Frame*, „International Sociology”, tom 28, zeszyt 1, s. 121-138.
- Aoun Steven, 2004, *True Crime*, „Metro Magazine”, tom 141, s. 152-156.
- Atkinson Rowland, David Beer, 2010, *The Ivory Tower in the City. Engaging Urban Studies After „The Wire”*, „CITY”, tom 14, zeszyt 5, s. 529-544.
- Belt Rabia, 2012, „*And Then Comes Life*”: *The Intersection of Race, Poverty, and Disability in HBO's „The Wire”*, „Rutgers Race and Law Review”, tom 22, zeszyt 2, s. 1-28.
- Bilge Sirma, 2013, *Intersectionality Undone. Saving Intersectionality from Feminist Intersectionality Studies*, „Du Bois Review”, tom 10, zeszyt 2, s. 405-424.
- Carbado, Devon W., 2013, *Colorblind Intersectionality*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, tom 38, zeszyt 4, s. 811-845.

- Carbado Devon W., Kimberlé Williams Crenshaw, Vickie M. Mays, Barbara Tomlinson, 2013, *Intersectionality. Mapping the Movements of a Theory*, „Du Bois Review”, tom 10, zeszyt 2, s. 303-312.
- Chaddha Anmol, William Julius Wilson, 2011, „Way Down in the Hole”: *Systemic Urban Inequality and „The Wire”*, „Critical Inquiry”, tom 38, s. 164-188.
- Cho Sumi, Kimberlé Williams Crenshaw, Leslie McCall, 2013, *Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, tom 38, zeszyt 4, s. 785-807.
- Collins Patricia Hill, 2004, *Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the New Racism*, New York, London.
- Collins Patricia Hill, 2012, *Social Inequality, Power, and Politics: Intersectionality and American Pragmatism in Dialogue*, „Journal of Speculative Philosophy”, tom 26, zeszyt 2, s. 442-456.
- Crenshaw Kimberle, 1991, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, „Stanford Law Review”, tom 43, zeszyt 6, s. 1241-1299.
- Gibb Jane i Roger Sabin, 2009, *Who Loves Ya, David Simon?*, „Darkmatter. The Wire Files”, tom 4, s. 9-19.
- Gopaldas Ahir, 2013, *Intersectionality 101*, „Journal of Public Policy and Marketing”, tom 32, s. 90-94.
- Guastafarro Wendy P., 2013, *Crime, the Media, and Constructions of Reality: Using HBO’s „The Wire” as a Frame of Reference*, „College Student Journal”, tom 47, zeszyt 2, s. 264-270.
- Lurie Kaya, Breanne Shuster, 2015, *Discrimination at the Margins: The Intersectionality of Homelessness and other Marginalized Groups*, Seattle.
- MacKinnon Catharine A., 2013, *Intersectionality as Method: A Note*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, tom 38, zeszyt 4, s. 1019-1030.
- May Vivian M., 2014, „Speaking into the Void”? *Intersectionality Critiques and Epistemic Backlash*, „Hypatia”, tom 29, zeszyt 1, s. 94-112.
- McCall Leslie, 2005, *The Complexity of Intersectionality*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, tom 30, zeszyt 3, s. 1772-1796.
- Nash Jennifer C., 2008, *Re-thinking Intersectionality*, „Feminist Review”, tom 89, s. 1-15.



- Robbie Hillary, 2009, *The Subversions of Heteronormative Assumptions in HBO's „The Wire”*, „Dark Matter. The Wire Files”, tom 4, s. 43-45.
- Rose Brian G., 2008, „The Wire”, w: *The Essential HBO Reader*, red. Gary R. Edgerton, Jeffrey P. Jones, Lexington, s. 82-91.
- Sharma Ash, 2009, „All the Pieces Matter” – *Introductory Notes on „The Wire”*, „Darkmatter. The Wire Files”, tom 4, s. 2-8.
- Stears Jill, 2011, *Gendered Bodies, Gendered Spaces, Gendered Places. A Critical Reading of HBO's „The Wire”*, „International Feminist Journal of Politics”, tom 13, zeszyt 1, s. 100-108.
- Szalavitz Maia, 2011, *Study: Whites More Likely to Abuse Drugs Than Blacks*, „Time”, <http://healthland.time.com/2011/11/07/study-whites-more-likely-to-abuse-drugs-than-blacks/> [dostęp: 27.07.2015].
- Venkatesh Sudhir, 2008, *What Do Real Thugs Think of „The Wire”?*, „Freakonomics. The Hidden Side of Everything”, [www.freakonomics.com/2008/01/09/what-do-real-thugs-think-of-the-wire](http://www.freakonomics.com/2008/01/09/what-do-real-thugs-think-of-the-wire) [dostęp: 28.07.2015].



**Aleksandra Mochocka**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **Gry między autorem a odbiorcą w historycznych serialach kryminalnych i ich ideologiczne implikacje**

### **Abstrakt:**

Artykuł omawia wykorzystanie zabiegów metafikcyjnych na przykładzie wybranych produkcji brytyjskich i australijskich z lat 2012–2015, mieszczących się w kategorii historycznych seriali kryminalnych/proceduralnych: *Ripper Street*, *Zagadki kryminalne panny Fisher* (*Miss Fisher's Murder Mysteries*), *Murder on the Home Front* oraz *The Doctor Blake Mysteries*. Metafikcyjność (polegająca przede wszystkim na obnażaniu mechanizmów funkcjonowania i kreowania tekstu, ukazywaniu fikcyjności przedstawionego świata oraz nastawieniu zabawowym), służy w nich głównie uruchomieniu gier nadawcy z odbiorcą poprzez operowanie niesymetryczną dystrybucją informacji, a w warstwie ideologicznej – przede wszystkim nostalgizowaniu terażniejszości.

### **Słowa kluczowe:**

serial proceduralny, serial historyczny, zagadka, gra z odbiorcą, metafikcyjność

Co mają wspólnego *Ripper Street*, *Zagadki kryminalne panny Fisher*, *Murder on the Home Front* oraz *The Doctor Blake Mysteries*<sup>1</sup>? Cztery wspomniane tytuły to osadzone w realiach Wielkiej Brytanii lub Australii filmy telewizyjne nadawane w odcinkach<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Serial *Ripper Street* był nadawany pod tym właśnie tytułem przez Canal+ (podobnie jak *Miss Fisher's Murder Mysteries*, czyli *Zagadki kryminalne panny Fisher*). W wersji DVD serial rozpowszechniano pod tytułem *Ripper Street: Tajemnica Kuby Rozpruwacza*. Dwóch pozostałych seriali nie emitowano w polskich stacjach telewizyjnych w chwili przygotowywania tego tekstu.

<sup>2</sup> *Murder...* to dwuodcinkowa miniseria, która mogłaby być klasyfikowana również jako film telewizyjny emitowany w częściach.

i wykorzystujące schematy fabularne typowe dla powieści detektywistycznej oraz konwencje znane z proceduralnych seriali kryminalnych. Kolejną zbliżającą je cechą jest „historyczność”: osadzenie fabuły w określonym, odległym od współczesności okresie. Przykładów podobnych seriali można przytoczyć znacznie więcej, jak chociażby kanadyjski *Murdoch Mysteries* czy brytyjski *Detektyw Foyle*, jednak artykuł koncentruje się na wspomnianych 4, jako stosunkowo zwartych produkcjach wyemitowanych w ostatnich latach (2012–2015), reprezentujących w znacznym natężeniu szczególne zjawiska.

Serial *Ripper Street* zadebiutował w grudniu 2012 roku i do tej pory (lipiec 2015) liczy sobie 24 odcinki (ok. 60 minut każdy). Sezon 1. oraz 2. emitowała telewizja BBC One, sezon 3. przejęła platforma Amazon Instant Video. Twórcą i scenarzystą serialu jest Richard Warlow, a głównymi gwiazdami: Matthew Macfadyen w roli analogicznej do Skrzetuskiego, udręczonego, lecz walczącego o sprawiedliwość inspektora Edmunda Reida; Jerome Flynn jako niezłomny sierżant Bennet Drake; Adam Rothenberg jako jankeski lekarz, kapitan Homer Jackson; MyAnna Buring jako właścicielka domu uciech, Long Susan Hart, oraz Charlene McKenna jako jedna z jej podopiecznych, Rose Erskine.

Jeśli odnieść się do chronologii ukazywanych realiów, to kolejnym byłyby *Zagadki kryminalne panny Fisher*, serial australijskiej telewizji ABC, emitowany w latach 2012–2015 (łącznie 34 odcinki po 60 minut), a stworzony przez Deb Cox i Fionę Eagger na podstawie powieści kryminalnych Kerry Greenwood. Gwiazdą serialu, osadzonego w Melbourne lat 20., jest Essie Davis jako idealnie piękna i wszechstronnie uzdolniona dama z towarzystwa, niestroniąca od modnego stylu życia wyzwolonej obyczajowo *flapper girl*. Licząca ogółem ok. 90 minut miniseria *Murder on the Home Front* z 2013 roku, w reżyserii Geoffreya Saxa, oparta na scenariuszu Davida Kane'a, toczy się w bombardowanym przez hitlerowskie Niemcy Londynie; główne role grają Patrick Kennedy (jako Lennox Collins) i Tamzin Merchant (jako Molly Cooper). Ostatnim w tym zestawieniu jest *The Doctor Blake Mysteries*, ukazujący australijską prowincję końca lat 50. Do tej pory powstały 3 sezony: łącznie 28 odcinków, w przybliżeniu godzinnych. Serial stworzyli George Adams i Tony Wright; tytułową rolę gra w nim Craig McLachlan.

Omawiane tu produkcje telewizyjne z definicji mieszczą się w kręgu kultury popularnej, rozumianej za Johnem Caweltem jako środowisko tekstów o wysokim stopniu konwencjonalności (Cawelti 1976, 1995). Ich formularność jest jaskrawo widoczna. Opierają się o powtarzalne, doskonale znane wzorce i za to właśnie – za maestrię w żonglowaniu konwencjami – doceniają je odbiorcy. Przynależąc do kina gatunków, dostarczają przyjemności stanowiąc coś w rodzaju „zamówionego produktu” (Loska 1998: 10). W tym rozumieniu tekst można zaliczyć do kultury popularnej nie z powodu „popularności” czyli np. oglądalności, ale z racji nieukrywanego podobieństwa do innych tekstów, bezczelnej wprost (z punktu widzenia twórczości wysokoartystycznej) powtarzalności i schematyczności. Za Caweltem zauważyć jednakże należy, iż całkowita powtarzalność nie jest w kulturze popularnej doceniana; wymagany jest jakiś stopień przemysłowego, twórczego nowatorstwa. W omawianych serialach nowatorski zabieg polega na wprowadzeniu metafikcyjności i powiązanych z nią gier na różnych poziomach tekstu.

Na potrzeby tej analizy zaadaptowane zostały pojęcia wywodzące się pierwotnie z badań literaturoznawczych. Pierwszym z nich jest metafikcyjność, występująca nie tylko w kreacjach artystycznych, ale także w takich formach kultury popularnej, jak np. narracyjne gry fabularne<sup>3</sup>:

Sztuka zawsze była „iluzją”, i (...) często, choć nie zawsze, była samoświadoma swego statusu ontologicznego. Tego rodzaju formalny narcyzm stanowi szerokie zjawisko kulturowe, nieograniczone formą sztuki ani okresem historycznym (Hutcheon 1980: 17)<sup>4</sup>.

Zgodnie z definicją proponowaną przez Lindę Hutcheon, „»metafikcja« (...) to fikcja o fikcji, to znaczy fikcja, która zawiera w so-

---

<sup>3</sup> Przykłady metafikcyjności w narracyjnych grach fabularnych analizowałam w artykule *White Wolf – Black Dog: metafikcja w RPG* (2007).

<sup>4</sup> Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Aleksandry Mochockiej – przyp. red. W oryginale: „Art has always been »illusion«, and (...) it has often, if not always, been self-consciously aware of that ontological status. This formal narcissism is a broad cultural phenomenon, not limited by art form or even by period”.

bie komentarz dotyczący swej własnej narracji i/lub odnoszący się do swej własnej tożsamości językowej”<sup>5</sup> (Hutcheon 1980: 1).

Nie wyczerpuje to oczywiście problematyki metafikcyjności. W niniejszym artykule w odniesieniu do omawianych seriali proponuję więc takie jej wyznaczniki, jak:

- 1) obnażanie mechanizmów funkcjonowania i kreowania tekstu,
- 2) ukazywanie jawnej fikcyjności przedstawionego świata (tekst jako artefakt),
- 3) nastawienie zabawowe – przyjęcie konwencji gry z odbiorcą.

Można powiedzieć, że tekst metafikcyjny jest szyty bardzo grubymi i widocznymi nićmi. „Narracja narcystyczna (...) jest unaocznieniem procesu”<sup>6</sup> (Hutcheon 1980: 6). Metafikcyjność, rozumiana jako eksponowanie ukrywanych zazwyczaj mechanizmów, jest w omawianych tu serialach realizowana jako formularność przerysowana, przede wszystkim pewnego rodzaju interserialowość (intertekstualność w obrębie grupy utworów). Fanowski serwis *TV Tropes* wymienia w przypadku *Zagadek...* ponad 70 takich konwencjonalnych elementów (*Series...*); w przypadku *Ripper Street* i *The Doctor...* mamy do czynienia ze zbliżonymi liczbami.

Fabuły omawianych seriali są widzom doskonale znane – opierają się o schemat walki dobra ze złem. Celem protagonistów jest przywrócenie sprawiedliwości. Można doszukać się tutaj elementów mitograficznych – zło jest jednoznacznie diaboliczne, stąd postacie takich antagonistów, jak Jedediah Shine z 2. sezonu *Ripper Street* (serial sięga, tak jak w przypadku innych postaci, po nazwisko znaczące – jego imię tłumaczy się jako „ukochany Boga”, ale nazwisko wskazuje na podobieństwo do Lucyfera, upadłego anioła światła); Murdoch Foyle, zabójca Jane, siostry panny Fisher; czy Rosanski, seryjny morderca z *Murder...* Bokserka walka Shine'a z Drake'iem w odcinku *Our Betrayal – Part Two* (2. sezon, 8. odcinek) upozowana została na ostateczną bitwę. Szkic

---

<sup>5</sup> „»Metafiction« (...) is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

<sup>6</sup> „Narcissistic narrative (...) is process made visible”.

sylwetki bohatera ze strony BBC One pełen jest zresztą apokaliptycznych metafor:

To policjant, którego wszyscy zarówno obawiają się, jak i szanują, lecz przy tym człowiek mający obsesję na punkcie własnej mocy i woli. Woli, która go spaczyła, a jeśli uda mu się postawić na swoim, spaczy wszystkich i wszystko, co tylko wpadnie mu w ręce.

Biorąc pod uwagę jego cechy, można go uznać za amoralną nemezis Reida. Tam, gdzie Reida ogranicza tak prawo, jak moralność, Shine podobnych ograniczeń nie odczuwa. Jeśli Reid nie znajdzie środków, aby go pokonać, Shine stanie się potworem, który całkowicie pochłonie jego świat (BBC)<sup>7</sup>.

Pierwowzorem postaci Murdocha Foyle'a, przeciw któremu staje Phryne Fisher, mógłby być Czerwony Jaś z *Mentalisty* – Foyle przebywa co prawda w więzieniu, ale konsekwentnie odmawia Phryne informacji o ostatnich chwilach i miejscu pochówku jej utraconej siostry, którą bestialsko zamordował. Świat zmitologizowany podzielony jest na dobrą i złą stronę. Nawet jeśli w poszczególnych odcinkach zbrodni dokonują całkiem przeciętni ludzie, staczający się we własne otchłanie, przeciw wagą dla protagonistów, nemezis, muszą być jednostki wyjątkowe, wręcz nadludzie, tacy jak polski matematyk Rosanski (Różański?) z *Murder...* – stojący ponad prawem, z powodu niezwykłych umiejętności kryptologicznych chroniony przez brytyjski rząd.

Mówiąc o formularności, wskazać należy także na obecny we wszystkich czterech produkcjach wpływ *CSI*: ogromny nacisk na wizualność i widoczność (Kompore 2010), oparcie w metodzie Kartezjańskiej (Ruble 2009: 2-3), ukazanie dochodzenia jako pracy zespołowej, ale z podkreśleniem charyzmy wybitnych jednostek. Wszystkie 4 oferują odbiorcom to, co Anglosasi określają jako *eye candies* – wysmakowane, dopracowane wnętrza i stroje,

---

<sup>7</sup> „An officer both feared and respected by all, he is, however, a man obsessed by his own power and will. A will that has corrupted him and, if he has his way, will corrupt all and everything that falls within his reach. As such, he is Reid's amoral nemesi. Where Reid is restricted by both the law and morality, Shine suffers no such restriction. If Reid cannot find the resources to defeat him, Shine is a monster that might swallow his world whole”.

utrzymane w spójnej kolorystyce, a w nich atrakcyjnych wizualnie bohaterów. Obserwowanie postaci musi być przyjemnością. Przoduje w tym serial *Miss Fisher's...*, nagradzany zresztą za kostiumy. *The Doctor...* utrzymany jest w przygaszonej, pastelowej tonacji, co ma nawiązywać zarówno do kolorytu okolic Ballarat, jak i tonacji kliszy filmowych z epoki, i przez to dodawać autentyzmu, ale już pozostałe tytuły wykorzystują obowiązkowe obecnie w kinie akcji palety *teal and orange*, obficie „podlewając” ujęcia morskim błękitem i odcieniami pomarańcza. *Murder...* oraz *Ripper Street* ukazują sceny zniszczenia, rozkładu, biedy, które wyglądają pięknie. Stąd prostytutki z East Endu mają w *Ripper Street* nie tylko olśniewające jedwabne suknie na idealnie dopasowanych gorsetach, ale także komplet śnieżnobiałych zębów i gładką skórę. Jeśli trafi się szpetota, to tylko taka, która może zafascynować, jak np. komputerowo wykreowane ubytki tkanki kostnej i policzka w odcinku *Become Man* (3. odcinek 2. sezonu), w którym głównym motywem były przerażające warunki pracy w fabryce zapalek (długotrwała ekspozycja na fosfor). Bohater, który w *Murder...* ma być odpowiednikiem historycznej postaci, doktora Keitha Simpsona, został radykalnie odmłodzony (Kane 2013).

Wizualność *CSI* to jednak nie tylko perfekcyjny wygląd; to także, a może przede wszystkim, wiara w widzenie jako narzędzie poznania (Ruble 2009). Omawiane seriale stawiają na piedestale metodę naukową. Dedukcja jest istotna, co najwyraźniej widać w *Zagadkach...*, ale nie aż tak ważna jak analiza próbek, eksperymenty fizyczne czy sekcje zwłok. Filmy z uniwersum *CSI* zaspokajają pragnienie wiarygodności i pewności, jaką można zyskać tylko za pomocą metod naukowych, badań i powtarzalnych, weryfikowalnych eksperymentów (Ruble 2009). W wymienionych serialach widać nacisk na analizę śladów fizycznych (sekcje zwłok, badania fizykalne).

Przeniesienie tej ideologii zostaje dokonane za pomocą znanego, natychmiastowo rozpoznawalnego sztafażu. W *Ripper Street* jednym z centralnych bohaterów jest lekarz przeprowadzający nie tylko sekcje zwłok, ale także wiele innych analiz kryminologicznych. Homer Jackson to Jankes; reprezentuje sobą wiarę w „szkiełko i oko” (być może jego imię ma budzić skojarzenia z imieniem bohatera opowiadania Faulknera, *Róża dla Emilii*), co stanowi także doskonały pretekst, aby pokazać – wprowadzając



wiele anachronizmów – laboratorium *à la* dr Gil Grissom. Podobnie ma się rzecz z tytułowym doktorem Blake'iem – to lekarz przeprowadzający sekcje zwłok; oprócz raportowania policji oficjalnych wyników, przeprowadza stosowne analizy w swoim prywatnym gabinecie lekarza rodzinnego. Bohaterami *Murder...* są błyskotliwy patolog i jego asystentka, Molly Cooper, postać wzorowana na asystentce dr. Simpsona, w rzeczywistości noszącej nazwisko Lefebure, której zresztą film jest dedykowany. Również panna Phryne Fisher starannie bada ślady materialne i chętnie korzysta z gadżetów (samolotów, szybkich samochodów). Procedura wykrywania zbrodni to nie tylko rozumowanie, ale przede wszystkim zbieranie niepodważalnego materiału dowodowego, w oparciu o środki materialne.

Podobnie jak w *CSI* i niezliczonych produkcjach nim inspirowanych, w omawianych serialach nad rozwiązywaniem zagadek kryminalnych współpracuje grupa postaci, z których każda posiada odmienne, nawzajem dopełniające się umiejętności. Pojawiają się w nich także inne motywy: główny postać niosąca brzemie tragedii rodzinnej, mentor, gapowaty młody policjant, brutalny policjant „z ludu”.

W 3 przypadkach główny bohater to osoba samotna, pozornie silna, naznaczona traumą z przeszłości, pozostawiającą zadrę w psychice – domknięcie nieprzepracowanych problemów na drodze do duchowego wyzwolenia stanowi zresztą główną oś fabularną tzw. metaplotu (ciągłej fabuły łączącej epizodyczne odcinki). Rodzaj traumy sytuuje tych bohaterów w szeregach postaci znanych z innych seriali proceduralnych, takich Patrick Jane z *Mentalisty*: jest to utrata bliskiej osoby, dziecka – córki w przypadku Reida i Blake'a, siostry w przypadku Phryne Fisher. Niepogodzeni z sytuacją bohaterowie prowadzą, wbrew otoczeniu, swoje prywatne śledztwo, uparcie dążąc do poznania prawdy.

Do innych typowych cech bohaterów należy posiadanie podopiecznego i wcielanie się w rolę mentora. Dotyczy to przede wszystkim pary Phryne Fisher – Dot (asystentka, awansująca na to stanowisko z pozycji służącej w wielkim domu). Panna Fisher czyni z Dot wyzwoloną, świadomą kobietę, co niekiedy prowadzi do momentów komicznych, jak ten, w którym tłumaczy nieśmiałej i nieobytej młodej katoliczce, do czego służy diafragma (jeszcze w 3. sezonie panna Fisher musi wyjaśniać Dot, czym jest ele-

ktryczny wibrator). Podobnie funkcjonują pary: patolog Lennox Collins – Molly, dr Blake – dzieląca z Blake'iem kwaterę pielęgniarka Mattie O'Brien i policjant Charlie Davis; w *Ripper Street* – Reid i początkujący na służbie Dick Hobbs.

Bohaterowie mają swoje proste i czytelne etykiety (nie w każdym serialu jednakowe – np. na tle pozostałych tu omawianych, *The Doctor...* stara się budować pewną głębię psychologiczną prezentowanych postaci). Oprócz obarczonego traumą charyzmatycznego głównego bohatera czy jego lub jej podopiecznych, spotykamy także „brutalnego glinę” czy też „skorumpowanego glinę”, ewentualnie „policjanta nieudacznika”, „wątpliwej moralności polityków” oraz inne wyraziste, formularne postacie (jak np. „uwiedzioną niewinność”). Przesadą było twierdzić, że metafikcyjne odsłanianie mechanizmów kreowania takich postaci przydarza się tu w każdej scenie czy chociażby w każdym odcinku, można jednak trafić na spektakularne przypadki tego rodzaju zabiegu. W odcinku *Dynamite and a Woman* (sezon 2., odcinek 4. *Ripper Street*) pojawia się problem upozorowania skutków pobytu w areszcie, w celu uwiarygodnienia policyjnego informatora (młodego policjanta). Informator powinien wyglądać na ofiarę brutalności policji. Gdy pada kwestia, „Potrzebujemy jakiegoś brutalnego policjanta”, bohaterowie spoglądają znacząco na sierżanta Drake'a: „Drake, masz jakiś pomysł?”. Drake (czyli Smok), jest od początku serii konsekwentnie kreowany na wiernego i bezkompromisowego stróża prawa, specjalistę od brudnej, acz skutecznej roboty. Chcąc nie chcąc, bierze się do dzieła, prosząc kolegę chłodnym tonem o zdjęcie kapelusza. W opisanej scenie uzyskany jest efekt komiczny, ale również pewna metafikcyjność: postać złego gliny wie, że jest postacią złego gliny, że ma taką rolę do odegrania<sup>8</sup>.

Inną istotną cechą tekstów metafikcyjnych jest ich dążenie do podkreślania własnej sztuczności, statusu obiektów wykreowanych:

---

<sup>8</sup> Dodać należy, iż w trakcie emisji tego odcinka BBC nadało zapowiedź programu *Britain's Secret Terror Force* poświęconego Irlandzkiej Armii Republikańskiej (Whittaker 2013).

Metafikcja to termin nadany twórczości literackiej, która świadomie i systematycznie kieruje uwagę na swój status artefaktu, aby stawiać tym samym pytania dotyczące relacji między fikcją a rzeczywistością. Dostarczając krytyki własnych metod twórczych, tego typu pisarstwo nie tylko drażni fundamentalne struktury fikcji narracyjnych, ale także eksploruje możliwą fikcyjność świata poza granicami fikcyjnego tekstu (Waugh 2003: 2)<sup>9</sup>.

Jak ten zabieg literacki zaaplikować można do badań nad serialami? Trop „tekst jako artefakt” realizowany byłby w tym przypadku przede wszystkim poprzez konsekwentne dekonstruowanie (pozornie) rekonstruowanego świata historycznego oraz uzależnianie jego egzystencji od ściśle wyznaczonych relacji z teraźniejszością (paratekstualizację – o ile można użyć takiego określenia). W pieczołowicie odtwarzanych historycznych realiach *Ripper Street*, *Zagadek... czy The Doctor Blake Mysteries* występują anachronizmy, których istnienia nie można wytłumaczyć jedynie nieporadnością scenarzystów (a przynajmniej nie tylko nieporadnością ekipy filmującej, która skutkuje tak chętnie wyłapywanymi przez fanów tzw. *bloopers*). Co więcej, jako informacje istotne dla rozwiązania zagadki kryminalnej proponowane są najczęściej te, które dostępne są odbiorcom, z ich bagażem interpretacyjnym ludzi XXI wieku – świat przedstawiony omawianych seriali nie jest więc zamknięty ani skończony, musi korzystać z paratekstualnych odniesień.

Doskonałe przeciwieństwo takiego potraktowania historii reprezentuje film telewizyjny z 2011 roku (zrealizowany, tak jak *Murder...*, dla brytyjskiego ITV), pt. *The Suspicions of Mr Whicher*. Tytułowy bohater filmu prowadzi śledztwo w sprawie morderstwa małego chłopca, podejmując próbę oskarżenia jego przyrodniej siostry Constance Kent. Wydarzenia ukazane w tym filmie – choć mogą być znane odbiorcom z wielu innych źródeł, jako że dotyczą jednej z najsławniejszych afer epoki wiktoriańskiej

---

<sup>9</sup> „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

– dzieją się w samowystarczalnym, wydzielonym świecie, tak jakbyśmy obserwowali je przez kuloodporną szklaną tafelę. *Murder on the Home Front*, *Zagadki kryminalne panny Fisher*, *The Doctor Blake Mysteries* czy *Ripper Street* nieustannie dopominają się o nasz współdział – posługując się analogią teatralną, brakuje tu czwartej ściany, usuniętej za pomocą metafikcyjności.

Kwestia usuwania czwartej ściany wiąże się natomiast z zagadnieniem zabawowego czy raczej „growego” nastawienia tekstów metafikcyjnych, wspomnianym wyżej przyjęciem konwencji gry z odbiorcą. Jak zauważa Hutcheon (1980: 20) „narcystyczne narracje obnoszą się z obnażaniem obecnych w nich systemów fikcyjności i języka przed oczyma odbiorcy, z przekształcaniem procesu tworzenia, *poiesis*, w część współdzielonej przyjemności z lektury”<sup>10</sup>. Odbiorcy zapraszani są do udziału w grach na różnych poziomach tekstu: na poziomie świata przedstawionego, całości utworu oraz grupy utworów (Martuszevska 2007). Poprzez odwołania do wiedzy o świecie, potencjalnie posiadanej przez modelowego odbiorcę, seriale te włączają widzów w proces odbioru, czyniąc z nich aktywnych współtwórców tekstu.

Literatura ma cechy gry/zabawy<sup>11</sup> (Martuszevska 2007). Czytelnik może być uczestnikiem tej gry/zabawy jako obserwator (czynny) czy też wyobraźniowy uczestnik wydarzeń przedstawianych w tekście, a także jako współuczestnik gry/zabawy z nadawcą (Martuszevska 2007). Można przyjąć założenie, że jest to słuszne także w związku z innymi tekstami kultury, włącznie z serialami. Tak jak „czytelnik w trakcie lektury staje się kibicem jednej z walczących stron, uczestniczy w nich wyobraźniowo – gry bohaterów stają się jego grami” (Martuszevska 2007: 8-9), tak odbiorca serialu może identyfikować się z wybranymi bohaterami i kibicować ich poczynaniom. Odbiorca może też stanąć przeciwko autorowi, rozkodowując gry/zabawy językiem czy biorąc udział w kategorii

---

<sup>10</sup> „What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader's view, is to transform the process of making, of *poiesis*, into part of the shared pleasure of reading”.

<sup>11</sup> Martuszevska stosuje ten zapis dla podkreślenia łączności obu pojęć.

różnego rodzaju gier/zabaw między autorem wpisanym w tekst a czytelnikiem wirtualnym, zarówno w ujęciu całościowym na poziomie jednego utworu, jak grup tekstów, powiązane z oczekiwaniami odbiorcy i sposobami ich zwodzenia (Martuszevska 2007: 14-15).

Odbiorca byłby więc albo kibicem, albo przeciwnikiem nadawcy. Na poziomie grupy utworów Martuszevska mówi o „grach/zabawach konwencjami, o posługiwaniu się konwencjami innych tekstów bądź innych gatunków niż ten, do którego przynależność została zasygnalizowana na początku utworu (...), o łamaniu konwencji zadomowionych” (2007: 34) oraz o wdrażaniu wszelkiego typu intertekstualności; jak np. naszkicowane wyżej odniesienia do *CSI*/seriali proceduralnych (i nie tylko do nich – *Zagadki... mają wiele wspólnego z estetyką i narracją serialu The British Hercule Poirot, a Ripper Street z filmowym cyklem o Holmesie Guya Ritchiego, jak również z serialem Copper*).

Na poziomie świata przedstawionego możliwe do odtwarzania byłyby dla odbiorcy „gry/zabawy między bohaterami (...) określane przez reguły/konwencje gatunkowe” (Martuszevska 2007: 33). Takie gry/zabawy mieszczą się zazwyczaj na poziomie fabuły i determinują zainteresowanie czytelników, a co za tym idzie, ich identyfikację z prezentowanymi postaciami, procesy projekcji oraz tworzenia „hipotez na temat dalszego ciągu utworu” (Martuszevska 2007: 33). W omawianych serialach w tej kategorii wskazać można przede wszystkim gry między sprawcami zbrodni a protagonistami w roli detektywów; gry między protagonistami a skorumpowanymi czy nieprzyjaznymi przedstawicielami prawa; wątki romantyczne, budowanie napięcia między główną postacią a jej partnerem (partnerką) w prowadzeniu dochodzeń (pary – Blake i gospodyni prowadząca jego dom, Jean Beazley; Collins i Molly Cooper; Reid i kolejne postacie żeńskie; kapitan Jackson i Long Susan; Drake i Rose; Phryne Fisher i inspektor Jack Robinson); metafabała, oparta na poszukiwaniu informacji o zaginionej dziewczynce.

Na poziomie całości utworu, „relacji między wpisanym w tekst utworu nadawcą (między innymi narratorem) a adresatem” (Martuszevska 2007: 34), możliwe są następujące opcje: związane z kompozycją utworu „dozowanie informacji dla odbiorcy, to jest udzielanie mu od razu wszelkich informacji bądź

ukrywanie niektórych, zadawanie zagadek, manipulowanie tajemnicami, szczególnie powiązane z grami/zabawami fabularnymi" (Martuszevska 2007: 34), jak również „gry/zabawy fikcją i autentycznością”, czyli wszelkiego typu mistyfikacje i kamuflaże, takie jak podawanie elementów fikcyjnych jako zjawisk autentycznych, czy też odwrotnie, ufikcyjnienie elementów autentycznych (Martuszevska 2007: 34) oraz „zawodzenie oczekiwań odbiorcy”, czyli podsuwanie mu „mylnych tropów czy błędnych wskazówek” (Martuszevska 2007: 34). Te właśnie gry/zabawy w omawianych serialach odnoszą się do konstruowania i jednocześnie dekonstruowania obrazu przeszłości.

Z grami między nadawcą a odbiorcą łączą się wszelkiego typu mechanizmy wzbudzania ciekawości odbiorcy, podtrzymywania jego zainteresowania. „Gra między bohaterami jest dla czytelnika interesująca między innymi dlatego, że staje się jego grą” (Martuszevska 2007: 77). Należą do nich z jednej strony zagadka i tajemnica, z drugiej zaś sam układ fabuły i wyzwanie, jakim jest jej rekonstrukcja. Mieści się tu zagadnienie luki informacyjnej, czyli dostarczanie odbiorcy informacji, którą ten nie dysponuje – jak długo odbiorca pozostaje żywo zainteresowany uzyskaniem informacji „wypełniających” lukę, tak długo możliwa jest skuteczna komunikacja.

W przypadku analizowanych seriali wskazać można na zjawisko niesymetrycznej dystrybucji informacji na poziomie świata przedstawionego oraz na poziomie całości utworu. Ponieważ opierają się one na schemacie fabularnym dochodzenia, oczywistym jest, że niektórzy bohaterowie wiedzą i rozumieją więcej niż inni, a motorem rozwoju fabuły jest zdobywanie (oraz ukrywanie) informacji, aż do ostatecznego rozwiązania, czyli zde-maskowania sprawcy bądź sprawców i wyjaśnienia motywów zbrodni. „Odbiorca ma podejmować intelektualny wysiłek i zgadywać, kto i dlaczego popełnił zbrodnię, współuczestniczyć w dedukcyjnych metodach tropicieli zabójcy” (Jankun-Dopart 1998: 99). „Gra między autorem a odbiorcą, polegająca na swoistej manipulacji informacjami” jest typowa dla powieści detektywistycznej (Martuszevska 2007: 82), z której omawiane seriale czerpią.

Przyjemność czytania tekstów detektywistycznych, stawiających przed czytelnikiem problem do rozwiązania, może być, jak zauważa Marie-Laurie Ryan (2001: 178-182), dwojaka: samo-

dzielnemu dojściu do rozwiązania zagadki nie ustępuje alternatywna opcja, czyli przyjemność z niespodzianki, gdy nie dojdzie się do rozwiązania, stanowiącego, pomimo podejmowanych wysiłków, zaskoczenie. Omawiane seriale idą jednakże pierwszym tokiem – można odnaleźć w nich fabuły, w których – poprzez odwołania do bagażu interpretacyjnego współczesnego widza – dystrybucja informacji jest krańcowo niesymetryczna na korzyść odbiorcy, a niekorzyść postaci ze świata przedstawionego. Widzowie mają znaczną przewagę w wyścigu do wykrycia mordercy, wiedzą i rozumieją więcej, niż przedstawiciele sprawiedliwości. Postacie świata przedstawionego są na straconej pozycji w stosunku do odbiorcy, ponieważ nie rozumieją tego, co widzą – nawet mając do dyspozycji dowody czy przesłanki, nie są w stanie zinterpretować ich prawidłowo – a przynajmniej nie od razu. Odbiorca potrafi (a przynajmniej ma taką możliwość) prawidłowo zinterpretować to, co dla postaci będzie stanowić zagadkę, ponieważ żyje współcześnie.

Destabilizowanie fikcji o historyczności przedstawionego świata, tworzenie fikcji historyczności i obnażanie tej iluzji poprzez skracanie dystansu między widzami a postaciami (wspólny świat) służy między innymi dostarczeniu odbiorcom tego typu przewagi, będąc jednocześnie częścią gry/zabawy fikcją i autentycznością (gra/zabawa na poziomie całości utworu), jak również odwołując się do intertekstualności (gra/zabawa na poziomie grupy utworów według klasyfikacji Martuszezewskiej). Pozostaje pytanie o pojawiające się w tytule artykułu „polityczne implikacje” naszkicowanych powyżej zabiegów. Co typowe dla tekstów metafikcyjnych (Hutcheon 1980: 24), destabilizowanie i dekonstruowanie świata przedstawionego oraz akcentowanie jego statusu artefaktu służy w omawianych serialach uzyskaniu efektu defamiliaryzacji, z wszelkimi jej ideologicznymi (jak u Bertolda Brechta) implikacjami. Defamiliaryzowane są zarówno formuły (powieści kryminalnej, serialu proceduralnego), jak i historia – ale przede wszystkim *status quo* odbiorcy jako obywatela XXI wieku. Są to seriale tylko pozornie „historyczne”, w gruncie rzeczy ukierunkowane na terażniejszość.

Ciekawym przypadkiem interserialowości destabilizującej historyczność przedstawianego świata w dwóch produkcjach – *Ripper Street* i *Murder...* – są odwołania do postaci Molly Hooper,

granej w (kultowym już) serialu *Sherlock* przez Louise Brealey. Jak dobrze wiedzą fani *Sherlocka*, postać Hooper wzorowana jest luźno na historycznej osobie Molly Lefebure, w latach 40. pracującej przy policyjnych sekcjach zwłok jako pierwsza kobieta w historii Wielkiej Brytanii. W *Murder...*, filmie powstałym na kanwie wspomnień Lefebure, bohaterka ją reprezentująca nosi nazwisko Cooper. W *Ripper Street* postać kobiety-lekarki, jak się podkreśla, jednej z niewielu kobiet z takimi uprawnieniami, nazywa się wprawdzie Amelia Frayn, ale za to odgrywana jest przez silnie kojarzoną z rolą Hooper Louise Brealey.

Funkcjonowanie przełamujących historyczność odwołań do terażniejszości zilustrować można na przykładzie pierwszego odcinka *Ripper Street, I Need Light*. Odnalezienie ciała młodej kobiety podsuwa policji myśl o powrocie Kuby Rozpruwacza, ale badanie zwłok sugeruje, że to jedynie próba podszycia się pod zabójcę prostytutek z Whitechapel. Inspektor Reid i jego gwardia przyboczna, w osobach sierżanta Drake'a i kapitana Jacksona, muszą odnaleźć mordercę szybciej, niż prasa i londyńskie tłumy podchwycą myśl o powrocie Rozpruwacza – i nim zginą kolejne ofiary. Jako widzowie, kibicujemy ich poszukiwaniom, a jednocześnie wchodzimy w grę z nadawcą tekstu – czy będziemy w stanie domyślić się, kto zabija i jakie są jego motywy, i czy będziemy w tym lepsi od Reida i spółki? Bohaterowie odnajdują poszlaki, ale ich nie rozumieją – zabójcą jest miłośnik pornografii, który pragnie zgromadzić kolekcję filmów dokumentujących akt zabijania. Natomiast widz, który wie, czym są tzw. *snuff movies*, posiada zdecydowaną przewagę nad Reidem. Motyw *snuff movies* jest przy tym przeniesiony dosłownie, przebrany w wiktoriańskie (nieco steampunkowe) realia, anachroniczny niczym używany do ich nakręcania sprzęt (aby nie burzyć naszej wiedzy o rozwoju kina, kamera filmowa używana przez perwersyjną szajkę ulega w finale odcinka spaleni).

Odcinki *Zagadek...* zbudowane są wokół wątku głównego, często uzupełnianego wątkiem pobocznym; oba (zwłaszcza w 1. sezonie) wykorzystują zazwyczaj jeden schemat fabularny – morderstwo jest wynikiem pewnej patologii społecznej, typowej dla lat 20., która we współczesnej Australii już nie ma miejsca (a przynajmniej tak jest to zasugerowane). Przykładowo, w 1. odcinku 1. sezonu, *Cocaine Blues*, wątkiem pobocznym są niele-



galne aborcje, wykonywane w podziemiu, i ich przerażające skutki medyczne. Panna Fisher ratuje ofiarę takiego zabiegu, a następnie dzięki sprytniej zasadzce doprowadza do ujęcia sprawcy. Żeby widz nie przegapił aluzji, Phryne prowadzi z inspektorem Jackiem rozmowę, w której wskazuje na przyczyny podobnych tragedii: martwe dziewczęta nie składają zeznań; te, które przeżyły, nie będą nic mówić, żeby nie trafić na 15 lat do więzienia; prawo powinno być zmienione – w domyśle, na takie, jakie obowiązuje w Australii obecnie. Na podobnej zasadzie wykorzystane są motywy takie, jak karalność homoseksualizmu i ogólnie nietolerancja w stosunku do homoseksualistów, przemoc ekonomiczna wobec dzieci i kobiet, pedofilia, nietolerancja wobec osób z zaburzeniami psychicznymi czy emigrantów, nierówności społeczne. Panna Fisher wykracza poza swoją epokę, reprezentuje mentalność, z którą ma się utożsamiać współczesny widz. Jej oburzenie w obliczu niesprawiedliwości jest naszym oburzeniem, ale jednocześnie, inaczej niż Phryne, wiemy, że pozornie nienaruszalne patologie życia społecznego nie będą trwały wiecznie – nieprzypadkowo serial nadaje australijska telewizja publiczna.

W 2. odcinku 3. sezonu, *Murder and the Maiden*, pojawia się modelowe metafikcyjne destabilizowanie historyczności: tuż przy bazie lotnictwa wojskowego znaleziono ciało młodej kobiety; jednocześnie z bazy zdezerterował (bądź zaginął) żołnierz. Phryne prowadzi obie te sprawy. Żołnierz nosi nazwisko James Manning (dla pewności, nazwisko powtórzone jest kilkakrotnie, jak również pokazane w zbliżeniu na wszywkę w mundurze). Postać panny Fisher, nieznająca przecież historii Chelsea Elizabeth Manning/Bradleya Edwarda Manninga, nie może wiedzieć, jak to zinterpretować, ale widz (jeśli oczywiście jest choć powierzchownie obeznany z aferą WikiLeaks) już wie, że ofiara i dezertter to ta sama osoba, a morderstwo może się łączyć ze szpiegostwem oraz nieprawidłowościami w armii.

W przypadku *The Doctor Blake Mysteries* tego rodzaju przewaga odbiorcy nie jest wykorzystywana tak często, jak w *Zagadkach...* czy *Ripper Street*, ale także ma miejsce. Tytułowy doktor cierpi na zespół wstrząsu pourazowego, nabyty w japońskim obozie koncentracyjnym; jego otoczenie tego nie rozumie, ale wskazówki, że Blake zmaga się z PTSD, są aż nazbyt wyraźne dla

widzów obeznanym z tematem (m. in. za pośrednictwem seriali kryminalnych, które w ostatnich latach często ukazują postacie weteranów wojen na Bliskim Wschodzie). W 6. odcinku 1. serii, *If the Shoe Fits*, morderstwo popełniono w fabryce zatrudniającej emigrantów z Polski, a podawane widzom wskazówki sugerują wykorzystywanie seksualne pracownic. 2. odcinek 1. sezonu, *The Greater Good*, osnuty jest wokół próby zatuszowania efektów ubocznych australijskiego programu atomowego – motywem czytelnym dla widza, a nowym dla Blake'a, jest choroba popromienna. W 3. odcinku 1. serii, *Death of a Travelling Salesman*, Blake przegląda dokumenty jednego z bohaterów i trafia na kolekcję fotografii, przedstawiających młodych atletów; najwyraźniej nie rozumie, co to oznacza, i chyba znacznie później niż współcześni widzowie domyśla się, że kolekcja należała do homoseksualisty.

Specyficzny wymiar ideologiczny ma metafikcyjna ahistoryczność *Murder on the Home Front*, pretekstowo opartego na wspomnieniach Molly Lefebure. Filmowa Molly i jej mentor ścigają mordercę młodych kobiet (dusi ofiary i wycina na ich językach swastykę). Oprócz oczywistego mylnego tropu, jakim jest Brytyjczyk niemieckiego pochodzenia, do wyboru mamy trzech podejrzanych – brytyjskiego żołnierza niestroniącego od ciężkich używek; właściciela nocnego klubu, o mieszanym pochodzeniu (powracający ze służby wojskowej ojciec przywiózł jego matkę z Dalekiego Wschodu); oraz Polaka, inteligenta, kryptologa. *Murder...* maluje Londyn – dosłownie i w przenośni – w ciemnych, ale i przejawionych barwach. Żołnierz i reprezentant półświatka przedstawieni są jako jednostki zdegenerowane, moralnie wyniszczone, ale swojskie, mieszczące się w prawidłowym porządku rzeczy (żołnierz-Brytyjczyk; reprezentant półświatka jako owoc Brytyjskiego kolonializmu). Winny okazuje się być prawdziwy Obcy – Polak. Nie można postawić go przed sądem, ponieważ (jak tłumaczą bohaterom przełożeni) jest z punktu widzenia władz użyteczny, choć widać przecież, że jego obecność w Londynie przynosi tragiczne skutki.

Omówienie wszystkich przypadków metafikcyjności, obecnych w czterech przedstawianych tu produkcjach, wykraczałoby poza ramy niniejszego tekstu. Z konieczności ograniczam się więc do przybliżenia wybranych, najbardziej znamienych przykładów. Czy każdy odbiorca dostrzeże metafikcyjność w *Ripper*

*Street* albo *Zagadkach...?* Zgodnie z założeniami Jane Feuer, produkcje telewizyjne, takie jak seriale, cechuje efekt nadmiaru – otwartość tekstu umożliwia różne odczytania, także lektury alternatywne (za Wilk 1997: 22). Podstawowym zadaniem historycznego serialu proceduralnego jest wpasowanie się w sprawdzone wzorce i zapewnienie opłacalnego poziomu oglądalności. Powracając do postawionego w tytule problemu – politycznych implikacji zastosowanej metafikcyjności – wypada stwierdzić, że omawiane seriale w swojej warstwie ideologicznej podkreślają uprzywilejowany status współczesnego widza. Uprzywilejowanego nie tylko dlatego, że dysponuje niedostępnymi dla ekranowych detektywów informacjami, ale przede wszystkim dlatego, że współczesność jest lepsza, wygodniejsza, bardziej otwarta na inność. Ich historyczny sztafaż funkcjonuje podobnie jak rzeczywistość inscenizowana w *mock-documentary* (Ogonowska 2010: 271), ma służyć refleksji „nad wybranymi aspektami kultury” (tamże). Trawestując myśl Fredrica Jamesona<sup>12</sup>, można byłoby je uznać za nostalgiczne filmy o terażniejszości, osadzone w przeszłości.

### **Bibliografia:**

- BBC, 2015, *Jedediah Shine*, „BBC.co.uk”, [www.bbc.co.uk/programmes/profiles/rGk9JTC9Y7fNhP7c983XW/jedediah-shine](http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/rGk9JTC9Y7fNhP7c983XW/jedediah-shine) [dostęp: 20.07.2015].
- Cawelti John, 1976, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, London.
- Cawelti John, 1995, *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*, w: *The Study of Popular Fiction. A Source Book*, red. Bob Ashley, London, s. 97-92.
- Hutcheon Linda, 1980, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo.
- Jankun-Dopart Mariola, 1998, *Film kryminalny*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Kraków, s. 97-112.
- Kane David, 2013, *Not everyone pulled together as the bombs rained down – the blackout provided a perfect opportunity for murder, says David Kane, the man behind a grisly new two-part whodun-*

---

<sup>12</sup> Jameson dzieli filmy nostalgiczne na: dotyczące przeszłości i osadzone w przeszłości; przetwarzające przeszłość; oraz osadzone współcześnie i przywołujące przeszłość (za Kornatowska 1997: 166).

- nit, „Mail Online”, [www.dailymail.co.uk/femail/article-2307-557/Murder-On-The-Home-Front-Not-pulled-wartime-says-David-Kane.html](http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2307-557/Murder-On-The-Home-Front-Not-pulled-wartime-says-David-Kane.html) [dostęp: 20.07.2015].
- Kompare Derek, 2010, *CSI*, Chichester.
- Kornatowska Maria, 1997, *Nostalgia – modny przedmiot pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyna Stachówna, Kraków, s. 161-175.
- Loska Krzysztof, 1998, *Kino gatunków – wprowadzenie*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Kraków, s. 7-12.
- Martuszevska Anna, 2007, *Radosne gry. O grach, zabawach literackich*, Gdańsk.
- Mochocka Aleksandra, 2007, *White Wolf – Black Dog: metafikcja w RPG*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier: gra jako medium, tekst i rytuał*, red. Augustyn Surdyk, Poznań, s. 157-165.
- Ogonowska Agnieszka, 2010, „Mock-documentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzami, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa, s. 269-292.
- Ruble Raymond, 2009, *Round Up the Usual Suspects. Criminal Investigation in „Law and Order”, „Cold Case”, and „CSI”*, Westport, London.
- Ryan Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore, London.
- Series: *Miss Fisher's Murder Mysteries*, 2015, „Tvtropes”, <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Series/MissFishersMurderMysteries> [dostęp: 20.07.2015].
- Waugh Patricia, 2003 (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London.
- Whittaker Stu, 2013, *Ripper Street 2.4 Review, Dynamite and a Woman*, „What Culture”, <http://whatculture.com/tv/ripper-street-2-4-review-dynamite-woman.php> [dostęp: 20.07.2015].
- Wilk Eugeniusz, 1997, *Neokicz w ikonosferze audiowizualnej*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyna Stachówna, Kraków, s. 19-25.

**Patrycja Dziubczyńska**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **Muzyka jako element świata przedstawionego w wybranych serialach telewizyjnych (*Dowody zbrodni, Dr House, Pogoda na miłość, Glee*)**

### **Abstrakt:**

Referat skupia się na piosenkach (utworach muzycznych zawierających nie tylko warstwę dźwiękową, ale także warstwę słowną) obecnych w serialach z kręgu telewizji jakościowej. Wykorzystując przykłady zaczerpnięte z czterech wybranych seriali (*Dowody zbrodni, Dr House, Pogoda na miłość* i *Glee*), udowodniono, że serial (w warstwie wizualnej) konkretyzuje przedmiot emocji, a muzyka je uogólnia. To ona ma też zdolność podkreślania wizualnej metafory, która może wychodzić poza treść obrazu. Muzyka nadaje nowy sens i pogłębia znaczenie, wspierając właściwą percepcję utworów. Wnosząc określoną atmosferę, może nie tylko decydować o wydźwięku scen, ale także kontrastować z wymową obrazu, któremu towarzyszy oraz uogólniać nastrój danego odcinka i, co więcej, wzmacniać sympatię lub antypatię w stosunku do bohatera. Muzyka wprowadza nowe kwestie do toku filmowego, jak i podsumowuje to, co zostało pokazane na ekranie.

### **Słowa kluczowe:**

muzyka, świat przedstawiony, funkcje muzyki, dramaturgia, *Glee, Dr House, Dowody zbrodni, Pogoda na miłość*

Treść tego, co jest widoczne na fotografii, daje się opisać w sposób względnie obiektywny. Zobrazować można również to, co zobaczyło się w filmie i zrelacjonować to, co przeczytało się w książce. O wiele trudniej jest powiedzieć, czym jest muzyka, co dokładnie oznacza i z czym musi się zmierzyć. Muzyka, tak jak tekst czy seria ujęć, składa się z sekwencji elementów. Jednakże w przeciwieństwie do obrazów i tekstów nie tworzy żadnych konkretnych treści i sensów (Larsen 2007: 43). Obrazy i teksty językowe są znakami, które zawierają w sobie element znaczący

i znaczący, muzyka natomiast jest strukturą dźwiękową, sekwencją nut zorganizowaną w relacji do pewnego ukrytego kodu syntaktycznego. Oznacza to, że obrazy i teksty są znakami, które mogą odnosić się i reprezentować coś poza sobą. Film, literatura i sztuka w ogólnym rozumieniu są reprezentacyjnymi formami sztuki, natomiast muzyka – nie.

Słowny opis muzyki przysparza badaczom wielu problemów. Muzyka sama sobą niczego nie reprezentuje i nie może zawierać w sobie innego sensu, który mógłby zostać odniesiony do jej opisu. Dlatego każdy, kto podejmuje próbę jej przedstawienia, jest zmuszony do stosowania terminologii muzycznej i do charakterystyki muzyki samej w sobie, to zaś wymaga od czytelnika dobrej znajomości specjalistycznego słownictwa. Jednakże, jak zauważył Peter Larsen, lepiej jest czytać nuty aniżeli ich słowny opis (Larsen 2007: 43). Kwestie dotyczące muzyki staną się bardziej przejrzyste, kiedy pojawi się więcej opracowań poświęconych sferze dźwiękowej.

Mechanicznie zarejestrowany i odtwarzany dźwięk we wczesnym stadium rozwoju kina był nie tylko rewolucją, ale także jedną z największych zagadek w historii filmu. Jak pisał Marek Hendrykowski, „pojawienie się dźwięku na ekranie z jednej strony niewątpliwie było świadectwem postępu, z drugiej – w generalnie wywoływanych efektach – stanowił on przejaw estetycznego, artystycznego i kulturowego regresu” (Hendrykowski 2003: 18). Postęp tak naprawdę przyniósł regres, ponieważ materiał wizualny egzystował obok materiału dźwiękowego. Niestety, we wczesnej fazie rozwoju kina dźwiękowego tworzywo akustyczne nie nadążało za sferą wizualną.

Ten niski poziom integracji audialnej i wizualnej przyniósł wiele obaw i krytyki ze strony ówczesnych badaczy. Alan Williams zwrócił uwagę na aktorów, którzy dużo tracili na kinie dźwiękowym (Williams 2003: 14). Nie chodziło mu jednak o warstwę brzmieniową artysty (przypadek Poli Negri, która za sprawą zbyt skrzekliwego głosu przestała być pełnowartościową artystką), ale o zbyt ekspresyjną grę i sfeminizowany wizerunek w kontekście nowej kultury. Swój niepokój wyraził również Siergiej Eisenstein, który obawiał się wpływu synchronicznego dźwięku na montaż i jego ciągłość.

Warto przy tym zauważyć, że wprowadzenie do filmu niemego synchronicznie nagrywanego dźwięku w sposób dość zasadniczy dopełniło mechanizacji medium, jakim było kino. Potwierdziło się to 6 października 1927 roku w sali projekcyjnej wytwórni braci Warner, w której odbyła się pierwsza projekcja filmu Alana Croslanda pod tytułem *Śpiewak jazzbandu*. Wydarzenie to rozpoczęło zupełnie nową epokę filmową i zrodziło zagadkę, nad rozwiązaniem której spekulowało wielu badaczy, mianowicie dlaczego, „mimo braku wcześniejszych oznak niezadowolonia, publiczność nagle zaaprobowała film dźwiękowy, reagując tak, jakby już od dawna była nieusatisfakcjonowana kinem niemym?” (Żukowska-Sypniewska 2000: 50). Nie da się ukryć, że ten, powszechnie postrzegany jako kiepski, film powiązał dwie formy filmowe, które do tej pory istniały oddzielnie. Po raz pierwszy w kinie pojawiło się nagranie sceniczne z synchronicznym dźwiękiem. Dźwięk nadał filmowi zupełnie nowy wymiar.

Dziś nieme filmy wydają się do pewnego stopnia osobliwością i wzbudzają mieszane uczucia. Muzyka nadała filmowi życie. To ona różnicuje ekranowe wydarzenia, akcentuje sceny, słowa i gesty, pozwala na wyrażanie emocji, komentuje poza kadrem emocje bohatera, a w kadrze działa jako czynnik rozwoju akcji. Niekiedy muzyka podkreśla wizualną metaforę i nadaje obrazowi nowy sens, pogłębiając jego wymowę. Funkcje muzyki filmowej są niejednoznaczne i płynne, ponieważ najczęściej wzajemnie się przenikają i oddziałują na siebie.

Wśród teoretyków kina nie było zgody co do udziału dźwięku w kinie, a tym bardziej w serialu. Niemal każdy z nich dostrzegał w warstwie dźwiękowej zupełnie inny materiał. Pojawiały się liczne i bardzo różne systematyzacje muzyki i jej funkcji w odniesieniu do zjawisk wizualnych w filmie dźwiękowym. Jednym z teoretyków przyglądających się temu zjawisku był Siergiej Eisenstein, który przeniósł cały zestaw pojęć muzycznych na metody konstruowania filmu (Lissa 1964: 125). W jego ślady próbowali pójść między innymi: Béla Balázs, John Huntley czy Jerzy Płazewski (Lissa 1964: 127-130). Jednakże, kiedy sięgniemy do dzieł teoretyków, muzykologów, krytyków czy też filmoznawców zauważymy pewne powtarzające się funkcje. Dla przykładu Zofia Lissa, David Bordwell, Kristin

Thompson oraz Alicja Helman scharakteryzowali odrębne typologie, w których znajdziemy między innymi funkcję symboliczną, ilustracyjną czy ekspresyjną.

Funkcje muzyki filmowej są na tyle uniwersalne, że realizują się nie tylko w filmach pełnometrażowych czy krótkometrażowych, ale również w serialach telewizyjnych, które przeżywają obecnie swój renesans. Lokalizacja muzyki (dźwięk diegetyczny i niediegetyczny) odpowiada za jedne z najważniejszych i najbardziej oczywistych funkcji muzyki. Dźwięk występujący w świecie przedstawionym, zazwyczaj pojawia się w kadrze. Są to kwestie bohaterów, odgłosy miejsc prezentowanych w danym momencie lub po prostu muzyka wykonywana przez bohaterów. Doskonale przedstawia to scena z serialu *Pogoda na miłość*, w której jedna z głównych bohaterek gra na fortepianie i śpiewa dla swojego przyszłego męża (sezon 1., odcinek 15.); takie rozwiązanie pojawia się również w serialu *Dr House* w scenach gdy główny bohater gra na fortepianie, harmonijce czy też gitarze (sezon 1., odcinek 6.; sezon 3., odcinek 15.; sezon 5., odcinek 21.). Serial *Glee*, traktujący o grupie amerykańskich licealistów, w każdym z odcinków prezentuje muzykę diegetyczną odpowiadającą za rozwój akcji. Muzyka wykorzystana w tych serialach oznacza tempo wydarzeń zwykle własnym rytmem, nasila i podkreśla akcję. Jest używana do charakteryzowania środków narracyjnych za sprawą leitmotywów, które niekoniecznie służą do przedstawiania postaci, ale mogą być traktowane jako stwierdzenia na ich temat, opis ich cech charakteru i odgrywane role w fabule. Zastosowanie tak zwanego zogniskowania służy do postrzegania fabuły z punktu widzenia jednego bohatera i rewelacyjnie oddają to odcinki serialu *Glee*, których bohaterowie właśnie za pomocą utworów muzycznych opowiadają swoje historie (sezon 1., odcinek 10.; sezon 1., odcinek 18.)<sup>1</sup>.

Początki muzyki filmowej nie były łatwe: trudno było pogodzić motyw muzyczny z tym, co pojawiało się na ekranie. Muzyka była monotematyczna i opierała się głównie na partytu-

---

<sup>1</sup> Główna bohaterka (Rachel – w tej roli Lea Michele) śpiewa utwór *Crush* Jennifer Paige, prezentując miłość do nauczyciela ze swojego punktu widzenia; główny bohater (Finn – Cory Monteith) wykonuje piosenkę o pożądaniu swojej ukochanej.



rach. Cały czas musiał jednak istnieć związek pomiędzy muzyką i narracją. Kiedy w latach 50. w kinie pojawił się obraz wdowy z akompaniamentem wesołej muzyki, krytycy podjęli dyskusję na temat tego co to znaczy, że „muzyka musi pasować”. Siegfried Kracauer również zwrócił uwagę na to wydarzenie i stwierdził, że dzieło filmowe zyskało na tego rodzaju połączeniach, ponieważ pozwoliło na doświadczanie historii tej kobiety w niestandardowy sposób (Larsen 2007: 83). Zaczęto się również zastanawiać nad tym, czy muzyka musi zawsze współgrać z obrazem i czy istnieją takie przypadki, kiedy nie da się jej wpasować w daną scenę. Dopasowanie wymaga z kolei od odbiorcy konstruowania analogii pomiędzy strukturalnymi relacjami dwóch odrębnych materiałów.

Warto jednak w tym miejscu zwrócić jeszcze uwagę na to, że filmy pełnometrażowe nie zawierają w sobie tak dużo muzyki diegetycznej, ani nie eksponują tak silnie konkretnych tematów muzycznych, jak ma to miejsce w serialach. O wiele częściej posługują się dźwiękiem niediegetycznym, który jest spoza kadru i jego głównym celem jest wzbogacenie akcji filmu. Muzykę tę przyjmujemy na zasadzie konwencji i świadomi jesteśmy tego, że tak naprawdę nie pojawia się ona w świecie przedstawionym. Dźwięk niediegetyczny ma dużą swobodę w doborze środków, jakimi się posługuje. Może komentować, ograniczać świadomość widza i pokazywać mu ścieżkę interpretacyjną.

Muzyka niediegetyczna buduje nastrój, współtworzy dramaturgię i może również sugerować emocje. Marek Hendrykowski wskazał na fakt, że z dźwiękiem zapisanym cyfrowo i odtwarzanym na ekranie monitora można zrobić praktycznie wszystko (Hendrykowski 2003: 29). Trudno się z nim nie zgodzić, zwłaszcza iż niektóre z epizodów omawianych tu seriali manipulują dźwiękiem w taki sposób, że widzowi bardzo trudno określić źródło dźwięku. Dobrym tego przykładem jest serial *Dowody zbrodni*, gdzie zastosowane zabiegi stylizujące sprawiają, że odbiorcy nie mają pewności co do pochodzenia muzyki. Porzucenie pewnych ogólnie przyjętych zasad sprawia, że oczekiwania widzów zostają zawiedzione. Jednakże podążając za konwencją i przypisując dźwiękom naturalnym pochodzenie z kadru, tym wytworzonym przez człowieka przypiszemy nienaturalność i pochodzenie spoza kadru. Jak wiadomo, człowiek

słyszy w kilku wymiarach i precyzyjnie określa pochodzenie dźwięków, dlatego też im częściej jest oszukiwany, tym większą przyjemność powinno mu to sprawiać.

Dźwięk, który występuje w kadrze, jest powiązany z funkcją narracyjną muzyki. Jeśli owa funkcja ma zostać zrealizowana, to muzyka musi być w jakiś sposób doświadczana i rejestrowana przez odbiorców. Nie rodzą się wtedy pytania natury technicznej o to, czy odbiorca słyszy muzykę, tylko pytania o to, jak ona jest słyszana. Kiedy pojawia się w kadrze i jest wykonywana przez jednego z bohaterów, staje się ważnym elementem narracyjnym. Co ciekawe, ta funkcja realizuje się równie dobrze poza kadrem, ponieważ uważni i inteligentni odbiorcy wychwytyją dany utwór, który służy podkreśleniu charakteru danego odcinka. Oglądanie wybranego epizodu jest aktem interpretacyjnym, nieustannym przetwarzaniem informacji, które do nas docierają. Klasyfikujemy go, oceniamy, przepuszczamy przez filtr własnej wiedzy i rozważamy, jak należy go rozumieć w stosunku do narracji i narratora.

John Sloboda twierdzi, że chociaż muzykę w tym kontekście należy traktować jako „pewien zamknięty podsystem niepowiązany trwale z innymi domenami poznawczymi”, to jednak „obszary te nie są całkowicie uszczelnione i muzyczne doświadczenie w rzeczywistości jest przekładane na inne tryby reprezentacyjne” (Larsen 2007: 207). Narracja jest jednym z takich trybów. Sama muzyka nie dotyczy niczego innego, ale w pewnych okolicznościach możemy usłyszeć niektóre rodzaje muzyki jako element narracji, co może powodować na przykład opowiadanie o muzyce (muzykolog opisujący swoją sonatę jako dramat albo konflikt, który można rozwiązać). Muzyka nie jest więc narracją, ale się do niej upodabnia, a kiedy jest zintegrowana z kontekstem serialu, funkcjonuje jako analiza strukturalna serialowej narracji.

Muzyka usamodzielnia się za sprawą szeroko pojętego asynchronizmu i dzięki niemu staje się maksymalnie niezależna, ponieważ może pokazywać przestrzenie, które nie występują w obrazie. Ekran w bardzo zręczny sposób operuje przestrzzeniami, bowiem w jednej chwili możemy przenieść się np. z dżungli na pustynię, nie zważając na istniejące granice. Na zasadzie skojarzeń i pewnych doświadczeń życiowych odbiorca uzupeł-

nia fragment obrazu o kolejne elementy. Posiadana wiedza o realnym świecie i otaczającej go rzeczywistości każe mu się domyślać, że za granicami tego, co widzi, istnieje coś więcej. W bardzo wyraźny sposób ta funkcja jest przedstawiona niemal w każdym z odcinków serialu *Dowody zbrodni*. Zbrodnie dokonane kiedyś, rozwiązywane są tu i teraz, każda (paradoksalnie) zamknięta sprawa jest rozwiązywana według utrwalonego schematu, na końcu którego pojawia się zamknięcie i któremu towarzyszy charakterystyczny utwór reprezentujący przestrzeń. Warto dla przykładu wskazać 2. odcinek z 1. sezonu pod tytułem *Gleen*, który w scenach końcowych przedstawia mężczyznę, rozmawiającego ze swoją żoną przez telefon. Widzowie wiedzą, że prezent, który główny bohater zostawił dla swojej żony, ukrywa bombę. Podczas rozmowy kobieta otwiera paczkę i w słuchawce słyszymy wybuch. Nie widzimy eksplozji, ale potrafimy ją sobie wyobrazić za sprawą naszej wiedzy i doświadczeń. Widzimy przestrzeń, której na ekranie nie ma. By podkreślić cały sens odcinka, zostały wykorzystane utwory Bonnie Tyler – *Total Eclipse of the Heart* i Bryana Adamsa pod tytułem *Straight From the Heart*.

Film dźwiękowy używał całego arsenału technik muzycznych do prezentacji emocji i nastrojów; muzyka zaczęła wskazywać na napięcia i różnego rodzaju konwencje. Jej najważniejszym zadaniem stało się podkreślanie i wzmacnianie tych wrażeń, które już zostały wywołane za sprawą obrazów, dialogów czy ustawienia kamer. Stosując gwałtowne akordy, podkreślała nagłe reakcje bohaterów, a za pośrednictwem delikatnych motywów wskazywała na ich nastrój. Należy w tym momencie wspomnieć o tym, że emocje wyrażane za sprawą muzyki muszą mieć jakieś źródło, co oznacza, że żal musi być za czymś, nienawiść do kogoś, a radość z czegoś itd. To właśnie dzięki temu odbiorca zrozumie złożoność życia psychicznego bohatera i będzie w stanie pojąć jego postępowanie.

Max Steiner wyraził pogląd, że „muzyka musi zawierać nie tylko emocjonalną bezpośredniość, ale także utrzymać pewien wypośrodkowany poziom jakości, by była odpowiednia do obrazu” (Hendrykowski 2003: 58). To bardzo ważna uwaga, ponieważ muzyka jest niezwykle przydatna w procesie wciągania widza w świat serialowej fikcji, gdyż ma bezpośredni dostęp do

jego psychiki. To już nie tylko kwestia uświadomienia sobie przez odbiorcę, że muzyka jest, ale także odniesienie się do jego aktywności mentalnej podczas wykorzystywania wskazówek, które muzyka daje określając scenerię, postacie i ich punkty widzenia. Takie działanie muzyki, pomaga określić konkretny nastrój, charakter i znaczenie emocjonalne sceny, a niekiedy całego serialu.

Odbiorca rozumie zachowania bohaterów, ponieważ przypisuje im określone przeżycia psychiczne. Bez większych więc problemów odczyta scenę z serialu *Glee* (sezon 1., odcinek 10.), w której jeden z głównych bohaterów – Finn (w tej roli Cory Monteith) śpiewa utwór *(You're) Having My Baby* swojej dziewczynie. Zadaniem odbiorcy jest dostrzeżenie zdenerwowania tego chłopca, pewnej dezorientacji i próby odnalezienia się w nowej sytuacji. Podobna sytuacja dotyczy *Pogody na miłość* i odcinka (sezon 6., odcinek 23.), w którym główni bohaterowie, Peyton (Hilarie Burton) i Lucas (Chad Michael Murray) wracają ze swojej uroczystości ślubnej i dochodzi do sytuacji, w której kobieta może stracić życie i dziecko, za sprawą poronienia. Do tej sceny został dobrany utwór Matta Nathansona pod tytułem *Wedding Dress*. Widz powinien odczytać silną więź, jaka łączy bohaterów, strach Lucasa o życie żony i dziecka, a także uczucie straty, które jest zapowiedziane końcem utworu i końcem sezonu (co jest jednocześnie bardzo dobrym chwytem marketingowym zastosowanym przez producentów). Jedną z najbardziej uwielbianych scen z serialu *Dr House* (sezon 1., odcinek 14.) prezentuje głównego bohatera podczas improwizowanej gry utworu zespołu The Who pod tytułem *Baba O'Riley*, odwołując się jednocześnie za sprawą tekstu do świetnego nastroju bohatera. Dr Gregory House (Hugh Laurie) nie musi walczyć, by udowodnić, że ma rację („I Don't Need To Fight To Prove I'm Right”) ze swoim rywalem Edwardem Voglerem (w tej roli Chi McBride). Wręcz przeciwnie, z tej sceny wiemy, że House wygrywa i razem z nim mamy odczuwać ten pozytywny nastrój i pozytywne emocje, które nim kierują. Muzyka jako środek ujawniania przeżyć psychicznych zarysowuje swoją dialektyczność, co oznacza, że tam gdzie dany typ muzyki towarzyszy obrazowi, obraz przydaje jej jednoznaczności; konkretyzuje daną muzykę. Z drugiej strony – muzyka uogólnia obraz, pogłębia go i wywołuje w odbiorcy

realne emocje. Pomaga domyślać się wielu rzeczy, pozwalając na oszczędność wypowiedzi i jednocześnie wpływając na tempo całości. Może również służyć jako sygnał do spostrzeżeń – bohaterowie coś dostrzegają, a widzowie wraz z nimi. Lilly Rush (główna bohaterka serialu *Dowody zbrodni*) widzi winnego, Will Schuester (główny bohater serialu *Glee*) – ściągającego ucznia, a Gregory House – pacjenta. Muzyka podkreśla dalszy rozwój wypadków, służy określeniu treści psychicznych reprezentowanych w danym odcinku serialu.

Bardzo często muzyka wyraża wspomnienia i myśli bohaterów. W serialu *Pogoda na miłość* (sezon 4., odcinek 6.) mamy tego dobry przykład. Główna bohaterka, Peyton Sawyer, walczy na ringu, mając we wspomnieniach swojego oprawcę, który ją zaatakował. Odbiorca ma szansę oglądać obrazy ukazujące atak, brutalność napastnika i słabość ofiary. Dobrze dopasowany utwór (Afi, *Prelude 12/21*) oddaje emocje bohaterki i pozwala wejść w jej świat za sprawą wspomnień.

Jeszcze częściej w serialach zdarzają się sytuacje, w których bohaterowie wielokrotnie coś sobie wyobrażają, nie zdając sobie z tego sprawy, albo mają marzenia senne czy halucynacje. Widz śledząc te wyobrażenia i sny poznaje postać, a nawet może się z nią utożsamić. Oparte na snach odcinki omawianych tutaj seriali dysponują szeroką gamą środków wizualnych, ale jeszcze lepszy efekt daje ich połączenie z dźwiękiem. Utwory muzyczne zacierają granicę między nadawcą a odbiorcą. Przykładami, które to ilustrują są odcinki z serialu *Dr House* (sezon 2., odcinki 24. i 25.), w których główny bohater został postrzelony i za sprawą snu na jawie przeżywa różne perypetie. Podobnie jest z serialem *Pogoda na miłość* (sezon 4., odcinki 8. i 9.), w którym główny bohater miał wypadek i w swoich snach przeżywa niektóre dni inaczej, rozmawia ze swoim zmarłym wujem Keithem (Craig Sheffer) i poznaje przyszłość, która mogła nadejść. Nakładanie się emocji wyobrażonych (przez obraz i postacie serialowe) na własne (wywołane utworami muzycznymi) wzmacnia intensywność odbioru odcinka i mnoży emocje, pomagając widzowi wczuć się w nie i otworzyć na przeżycia postaci. Te utwory skupiają się nie tyle na dramaturgii danego odcinka, ile na jego właściwej percepcji. Nieświadomie odbierana muzyka ma największą intensywność, bowiem wszystko to, co zostaje zatrzymane

przez podświadomość wywiera o wiele mocniejsze wrażenie na człowieku niż jego świadome doświadczenie. Zdaniem Claudii Gorbman, spośród wszystkich środków filmowych, które znamy i mamy do dyspozycji, „muzyka jest najbardziej efektywnym i hipnotycznym elementem, ponieważ daje bezpośredni dostęp do podświadomości” (Larsen 2007: 196).

Seriale opierają się na podstawach technologicznych i odbiorcy, którzy są ich świadomi, odczuwają pewien dyskomfort i tracą przyjemność odbioru, co niestety powstrzymuje ich przed wczuciem się w fikcję. Cisza, cięcia i różnego rodzaju techniki przypominają widzowi o materialności serialu, ale muzyka pomaga mu o tym zapomnieć. Duży wpływ mają na to motywy i lejtmotywy w utworach pojawiających się w diegezie. Podkreślają charakter, emocje oraz myśli skojarzone wcześniej z postacią. Są oparte na kojarzeniu. Zdajemy sobie sprawę z powtarzającej się sekwencji i wiemy, że już gdzieś słyszeliśmy dany utwór. Przechodzący w motyw lejtmotyw jest zapętlałym się utworem muzycznym, który symbolizuje określoną postać, przedmiot, a nawet uczucie. Wiąże teraźniejszość z przeszłością. Jest znakiem, który może zostać użyty do określonych celów. Utwór muzyczny jako motyw zostaje odniesiony do wcześniejszych wydarzeń, natomiast jako znak odwołuje się do pozamuzycznych relacji. Łączy i konsoliduje znaczenia, które zostały umownie ustalone i gromadzi coraz to nowe znaczenia w różnych kontekstach.

Motywy i tematy mogą służyć jako znaki semiotyczne, które wskazują odbiorcy bohaterów. Osoba niewidoma dzięki motywowi otrzymuje informacje, że dany bohater jest na scenie i dzięki temu wiąże w spójną całość świat audiowizualny. Pojawia się tutaj również funkcja semantyczna, która charakteryzuje bohaterów, ich związki i relacje w diegezie. Muzyka nie jest czymś z zewnątrz, co zostało dodane po zakończeniu danego odcinka. Jest integralną częścią serialu, równym składnikiem budującym obraz. Jednakże jest czymś innym niż praca kamery, oświetlenie czy montaż. Mówi coś innego niż aktorzy, dialogi i gesty. Właśnie o to chodzi w muzyce: o to, że jest czymś innym niż gesty i język narracji.

Iwona Sowińska napisała, że „muzyce filmowej wolno być zrobioną z byle czego, wolno być prostą, a nawet prymitywną,

gdyż w filmie zawsze da się jej użyć w sposób funkcjonalny i inteligentny” (Sowińska 2003: 79). Tezę tę zdaje się potwierdzać muzyka pojawiająca się w serialach, tym bardziej, że jest jej w tych produkcjach bardzo dużo. W *Pogodzie na miłość* można doliczyć się ponad 1700 wykorzystanych utworów muzycznych, w *Glee* jest ich ponad 800, *Dr House* może pochwalić się wykorzystaniem ponad 300, a *Dowody zbrodni* ponad 1000 utworów. Pojawiają się tam kompozycje popowe, rockowe, heavy metalowe, ballady i wiele, wiele innych. Najbardziej fascynujący (dla takiego odbiorcy jak ja) jest fakt, że ta muzyka usamodzielnia się w obiegu fonograficznym. Jest jednym z filarów rynku muzycznego (wielokrotnie ścieżka dźwiękowa ukazuje się jeszcze przed premierą serialu czy filmu). Do kina, co prawda, nie chodzi się po to, by słuchać muzyki, tak samo nie oglądamy seriali z tego powodu<sup>2</sup>, a mimo to specjaliści od marketingu, wydając soundtracki serialowe, przykładają ogromną wagę do uświadamiania widza o istnieniu muzyki. To właśnie dzięki temu seriale otwierają się na kulturowy, społeczny i cywilizacyjny kontekst w sposób unikalny. Wymaga to od badaczy (wreszcie!) myślenia o serialach jako o medium, które może koegzystować (i w zasadzie to robi) z innymi mediami w sposób równie wyjątkowy.

## Bibliografia

- Hendrykowski Marek, 2003, *Dźwięk na ekranie, przełom dźwiękowy w filmie*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 44, s. 18-30.
- Larsen Peter, 2007, *Film Music*, London.
- Lissa Zofia, 1964, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków.
- Sowińska Iwona, 2003, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 44, s. 76-84.
- Williams Alan, 2003, *Historyczne i teoretyczne problemy wprowadzenia do kina ścieżki dźwiękowej*, „Kwartalnik Filmowy”, tłum. Teresa Rutkowska, nr 44, s. 6-17.
- Żukowska-Sypniewska Izabela, 2000, *Muzyka w rolach głównych*, „Kino”, nr 2, s. 50-52.

---

<sup>2</sup> Przypadek serialu *Glee* może być odosobniony – to serial muzyczny realizowany poniekąd w konwencji musicalowej, więc jego głównym zadaniem jest prezentowanie utworów muzycznych





**Ksenia Olkusz**

Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków

## **Z Caravagiem wśród zombie, z van Goghiem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans)**

### **Abstrakt:**

W obrębie konwencji serialowych powtarza się kilka wzorców prezentacji artystów oraz dzieł sztuki. Zaobserwować tu można m.in. korelację pomiędzy postacią twórcy a interpretowaniem działań artystycznych w kontekście postawy ekscentrycznej. W wielu serialach konstrukcja postaci artysty jest stereotypowa, oparta na założeniu, iż twórczość determinowana jest przez psychiczną aberrację. Często w narracjach sztuka symbolizuje sytuację postaci, niejednokrotnie sens danego odcinka interpretować można za pomocą przywołanego przez twórców dzieła. Niezwykle interesujące wydaje się prezentowanie dzieł sztuki w fabułach postapokaliptycznych. Role dzieł sztuki i artystów definiuje się w serialach w sposób stereotypowy, aczkolwiek sfunkcjonalizowanie dzieła sztuki w obrębie serialu jest bardzo różne.

### **Słowa kluczowe:**

serial, dzieło sztuki, artysta, twórca, postapokalipsa, malarstwo

Podobnie, jak ma to miejsce w literaturze popularnej końca XX i początku XXI wieku, zwłaszcza w powieściach „ożywiających obrazy” (Grodecka 2009: 33) oraz w utworach apokryficznych, eksploatujących nieznane epizody z życia artystów, również i w serialach dostrzec można zwiększone zainteresowanie problematyką malarską. Konkretyzuje się ono w ambiwalentny sposób: jako dyskurs nad kondycją malarza, a zwłaszcza jego osobowości oraz jako próba zdefiniowania funkcji dzieła sztuki. I tak w wielu serialach artyści bywają prezentowani jako osobnicy determinowani przeświadczeniem o własnej wyjątkowości,

co wiązać się może z powszechną akceptacją ekscentryzmu twórców, ponieważ „dzisiaj postrzegamy (...) artystów jako istoty wolne, które często świadomie starają się przyjąć odmienny styl życia oraz wyznają inne wartości, niekiedy świadomie prowokujące” (Popek 2010: 64). Tym samym twórca zyskuje status jednostki wyzwolonej z jakichkolwiek reguł społecznych czy obyczajowych, co twórcy seriali interpretują często w perspektywie negacji przez artystę elementarnych zasad kultury w relacjach interpersonalnych. Owo przeświadczenie artysty o prawie do ignorowania czy łamania norm obyczajowych manifestuje Jerzy Skaggs z epizodu *Art Imitates Life w Kryminalnych zagadkach Las Vegas* (CBS 2000–2015, seria 9.). Prowokujące zachowania konkretyzują się też w postaci przedmiotowego traktowania ludzi (co czynią np. Afsoun Hamidi z finałowego odcinka 7. sezonu *Doktora House’a* [NBC 2004–2012], Javier Abano z 2. odcinka 1. sezonu *iZombie* [The CW 2014–]) czy narcystycznego sposobu bycia (np. André z 7. sezonu *Gotowych na wszystko* [ABC 2004–2012], Aleksandr Petrovsky z 6. sezonu *Seksu w wielkim mieście* [HBO 1998–2004]).

W skrajnym wariacie stereotypowy pogląd na rolę czy pozycję twórcy w społeczeństwie urzeczywistniał się jako figura artysty-zabójcy, traktującego ciało ludzkie w kategorii tworzywa, materiału niezbędnego do wykonania dzieła. Do tego aberacyjnego modelu nawiązywano między innymi w kilku odcinkach *Kryminalnych zagadek Las Vegas*, w których pojawia się motyw seryjnego mordercy-artysty. W sezonie 5. była to postać wielokrotnego zabójcy o pseudonimie *The Blue Paint Killer*, a w 9. *The Art Killera*, czyli Arthura Blistermana, tworzącego rzeźby z ludzkich ciał. U obu bohaterów faza przedkryminalna, czyli okres fantazjowania o zbrodniach, wiązała się z wybujałą i niezaspokojoną aspiracją do zaistnienia w świecie sztuki. Niemożność jej zrealizowania czy negatywna recepcja tworzonych przez nich dzieł prowadziła do eskalacji agresji, stając się impulsem do popełnienia zbrodniczych czynów.

Prezentowane w serialach akty przemocy, których dokonują artyści, zyskują też wykładnię, odwołującą się do niezwykle popularnego i powszechnego przekonania o korelacji pomiędzy chorobą psychiczną a wybitnymi uzdolnieniami. Zależność ta

była wielokrotnie przedmiotem badań między innymi z zakresu psychologii twórczości. Jak pisze Stanisław Leon Popek:

według E[dwarda] Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców (...). Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (E. Nęcka 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych (...). Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą (Popek 2010: 48).

Z kolei Kevin Dutton konstatuje, iż „niepozbowiony podstaw jest (...) stereotyp genialnego cierpiącego artysty” (Dutton 2014: 12), co wiąże się z odkryciem, że „ludzie posiadający dwie kopie pewnej jednoliterowej mutacji DNA w genie o nazwie *neu-regulin 1*” (Dutton 2014: 48) częściej osiągają lepsze wyniki w testach na kreatywność niż osobnicy „z jedną kopią tej mutacji lub niemający jej w ogóle” (Dutton 2014: 48). W praktyce oznacza to, że powiązanie pomiędzy geniuszem, cierpieniem i chorobami psychicznymi ugruntowane w świadomości zbiorowej i eksponowane m.in. przez popkulturę ma uzasadnienie naukowe i może stanowić relewantny składnik życia twórczego. Tę koncepcję scenarzyści seriali telewizyjnych wyzyskują niezwykle często, kreując takich bohaterów, u których i zbrodnicze, i artystyczne skłonności potwierdzają się w kontekście jednostki chorobowej.

Pokrewieństwo uzdolnień artystycznych z niedomaganiem psychicznym wyeksponowane zostało na przykład w serialu *Zabójcze umysły* ([CBS 2005–]10. odcinek 3. sezonu, zatytułowany *True Night*), w którym to rysownik komiksów, Johnny McHale, graficznie odtwarza swoje wyparte z pamięci, zbrodnie. W innym z odcinków tego serialu, *The Performer* (sezon 5., odcinek 7.) podstarzały piosenkarz cierpiący z powodu urojeń dokonuje brutalnych zabójstw, analogicznie zresztą jak dręczony halucynacjami Travis Marshall, czyli Doomsday Killer z serialu *Dexter* ([Showtime 2006–2013] sezon 6.). Schizofrenia zatem,

podobnie jak rozdwojenie jaźni czy omamy, stanowi zracjonalizowaną wykładnię potrzeby krzywdzenia albo zabijania, przejawianej przez kreowanych w serialach artystów.

Tak często pojawiający się w serialowych fabułach topos sztuki uwikłanej w śmierć znajduje też umotywowanie w przeświadczeniu, że „potrzeba komunikowania się jest tą siłą, która popycha artystę do przekształcenia jego »marzenia na jawie« w dzieło sztuki, do rezygnowania z satysfakcji uzyskiwanej tylko w marzeniach i wyobraźni, a szukania jej na drodze twórczości” (Rosińska 1985: 133). W ekstremalnej zatem postaci ów imperatyw popycha właśnie do zbrodni, zwłaszcza wówczas, gdy ciało ludzkie artysta-zabójca uzna za najdoskonalsze tworzywo.

Nieodparta chęć zrealizowania za wszelką cenę twórczych koncepcji cechuje również artystę-dewianta z serialu fantastycznego *Sleepy Hollow* (sezon 2., odcinek 13.), przy czym motyw malarza-zabójcy łączy się tu jeszcze z toposem zaklętego obrazu. Treść tego serialu wypełniają losy żyjącego w XVII wieku portrecisty, który dokonuje szeregu morderstw i – aby uniknąć kary – maluje obraz, stanowiący dlań schronienie. W czasach współczesnych, to jest latach, w których rozgrywa się akcja serialu, morderca budzi się i ponownie rozpoczyna serię bardzo brutalnych zabójstw, mających go z kolei wyzwolić z malowidła. Samo płótno interpretowane jest jako zapis skomplikowanej i enigmatycznej osobowości artysty, a recepcja jego dzieła – jako postępowanie równoznaczne ze zmierzeniem się z szaleństwem twórcy.

Z wypowiedzi serialowych bohaterów wynika też, że akt kreacji rozumiany jest bardzo dosłownie, gdyż wola i działanie malarza konkretyzują się nie tylko w postaci obrazu, ale i dzieła, które ma wpływ na ludzkie istnienie. Koncept taki bliski jest artykułowanemu przez wielu badaczy przeświadczeniu o homologii między ludzkim talentem i tworzeniem a boską mocą sprawczą. Mateusz Salwa konstatuje między innymi, że „gdyby artysta mógł stworzyć żyjący obraz, byłby równy Bogu” (Salwa 2010: 66), a ponieważ jest to rzeczą niemożliwą do zrealizowania „twórcy pozostaje (...) tworzenie takich wizerunków, które maksymalnie zbliżają się do żywych postaci albo przedmiotów, a »ożywione« mogą być w sposób retoryczny” (Salwa 2010: 66). Jak jednak widać, animatorzy kultury popularnej udowadniają,

że koncepcja ta może stać się inspiracją dla określonych fabuł, czego dowodem jest fakt, iż motyw obrazu, który ożywa i więzi ludzi został wykorzystany nie tylko w tym serialu (pojawia się on na przykład także w produkcji *Czarodziejki*), i nie tylko w filmie; równie często wyzyskiwany jest w literaturze grozy jako wykładnia siły ekspresji czy niezwykłości talentów plastycznych, niekiedy w kontekście infernalnym.

Demonizowanie artystów wiąże się w pewnej mierze z predylecją do tworzenia takich ich wizerunków, które definiują osoby uzdolnione jako niepotrafiące właściwie funkcjonować w zastanej rzeczywistości. Podobny pogląd zaprezentowany został np. w serialu *Forever* (ABC 2014–2015), w którym główny bohater, Henry, wspomina uzależnioną od narkotyków artystkę, jej nałóg tłumacząc zarówno dojmującym poczuciem alienacji, niedostosowania społecznego, jak i potrzebą intensyfikacji wizji artystycznej, przenoszonej później do twórczych działań. Poświęcenie dla sztuki przyjmuje tutaj formę najbardziej ekstremalną, bowiem rzeźbiarka umiera z powodu przedawkowania tuż po ukończeniu arcydzieła, za jakie uznano posąg przedstawiający obejmującą się parę. Również w kontekście cierpienia zaprezentowano w tym samym serialu, w odcinku *Best Foot Forward*, losy baletnic zmagających się z niedogodnościami tego zawodu. Pragnienie samodoskonalenia doprowadza tutaj bohaterkę do decyzji dramatycznych, związanych z przemocą i samo-okaleczeniem. Mroczny świat baletu – przedstawiony (paradoksalnie) w pełnym humoru i lekkości serialu – jest w pewnym sensie wariacją nawiązującą do filmu *Czarny łabędź* (2010, reż. Darren Aronofsky) i odsłania prawdę o artystach, którzy sztukę tworzą za pomocą własnych ciał.

Na niestandardowe zachowania artystów, ich odmienny tryb przyswajania rzeczywistości, w której są zanurzeni, wskazują również twórcy serialu *iZombie*. Jego bohaterką jest zamieniona w zombie patolog sądowa, Liv Moore, spożywająca mózgi ofiar przestępstw, co równoznaczne jest z przywołaniem ich wspomnień, zdolności lub cech osobowościowych. W 2. odcinku 1. sezonu bohaterka konsumuje mózg artysty-malarza, Javiera Abano, doświadczając w rezultacie zupełnie odmiennych od dotychczasowych doznań i całkowicie nowego sposobu postrzegania rzeczywistości. Protagonistka zaczyna opisywać otoczenie

nadużywając egzaltowanych, koturnowych wyrażeń i sformułowań, patetyzując deskrypcje, starając się jak najbardziej wszechstronnie oddać odczucia zmysłowe towarzyszące danemu wrażeniu. Osobowość artysty wysubtelnia bohaterkę, sprawiając, że kostyczna do tej pory Liv zaczyna dostrzegać zjawiska i problemy, które wcześniej nie były dla niej istotne. Zwieńczeniem „kulinarnego spotkania” bohaterki ze sztuką plastyczną stało się namalowanie obrazu, zawieszono go później w salonie. W finale odcinka współlokatorka Liv słyszy jej wypowiedź o tym, że przecież „jest tyle piękna na świecie”, którego ona – zbyt ambitna i pogrążona w pracy – po prostu nie dostrzegła.

Oczywiście nie tylko artyści stanowią w serialach przedmiot zainteresowania. Relewantnym składnikiem wielu fabuł stają się bowiem również dzieła sztuki. Niezwykle często pojawiają się one jako nośniki ukrytych treści, co zapewne w dużej mierze zainspirowane zostało spektakularnym sukcesem *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna (2003, pol. 2004). W takiej np. funkcji wyzyskali dzieło sztuki twórcy produkcji *Motive* (CTV, 2013–). W 9. odcinku 1. serii (*Framed*) motywem morderstwa staje się właśnie pragnienie zdobycia cennego, a zaginionego od czasów II wojny światowej, obrazu. Malowidło, kupione przez ofiarę w sklepie ze starociami, miało posłużyć jako płótno (i tło) do wykonania kiczowatego wizerunku ukochanego kota. Dzieło to, przedstawiające zwierzę spoczywające pod zachowanym z oryginału drzewem, zainteresowało żądną sławy i pieniędzy marszandkę, która odkupiła płótno nie informując dotychczasowej właścicielki o jego faktycznej wartości. Ukrycie obrazu w obrazie staje się zatem punktem ogniskującym fabułę i wykładnią determinant zabójczyń.

Motyw wpisania tajemnicy w treść przedstawienia plastycznego wyzyskany został także w serialach *Scorpion* (CBS 2014–) i *Helix* (SyFy 2014–2015). Zwłaszcza ten ostatni zasługuje na uwagę ze względu na większą pomysłowość w spożytkowaniu fabularnym dość ograniczonego jednak pomysłu. W 12. odcinku odbiorcy zaprezentowano obraz uwieczniający drzewo o specyficznych właściwościach, których rozpoznanie było skomplikowanym zadaniem stojącym przed filmowymi bohaterami.

Dzieła sztuki – jako obiekty kojarzone ze wzbudzaniem emocji lub kontemplacją estetyczną – wyzyskiwane bywają przez twórców seriali również jako pretekst do zilustrowania lub skomentowania czy to konkretnych zachowań, czy sytuacji, w jakich znajdują się serialowe postaci. Znakomitą egzemplifikację takiego sfunkcjonalizowania przedstawienia plastycznego stanowi 10. odcinek 1. sezonu serialu *Sense8* (Netflix 2015–) – zatytułowany zniemiennie *What Is Human?* – autorstwa Andy’ego i Lany Wachowskich oraz Josepha Michaela Straczynskiego. Jedną z ważniejszych scen tego odcinka rozgrywa się w muzeum, a kamera koncentruje się na muralu Diego Rivery *Man at the Crossroads*. Istotne jest przy tym, że dzieło to prowokuje dyskurs na temat uwikłań estetyczno-polityczno-ekonomicznych sztuki, co nie dziwi z uwagi na jego fascynującą historię. Dzieje muralu są bowiem dość skomplikowane, wiążąc się z dylematem artystycznym: z pytaniem czy sztuka powinna być wyzwolona z ograniczeń narzuconych przez mecenasa/fundatora, odzwierciedlać ideologiczne i estetyczne potrzeby twórcy, czy raczej osoby, która owo dzieło zamawia oraz opłaca? Otóż w 1933 polecono Riverze (uprzednio zobligowanemu do namalowania muralu w nieukończonym jeszcze Rockefeller Center), dokonanie zmian w strukturze dzieła, którego wymowa związana była z ukazaniem negatywnych aspektów kapitalizmu i pozytywnych socjalizmu. Oburzony zleceniodawca, John D. Rockefeller, nakazał usunięcie kontrowersyjnych elementów malowidła, jednak Rivera odmówił. W maju 1933 niedokończony mural zamalowano, przy czym artysta otrzymał zapłatę za realizację zamówienia i został zwolniony z wszelkich zobowiązań względem Rockefellera. Okoliczności te „zakończyły [ów] patronat kapitalistycznego kraju nad meksykańskim artystą, który z rozczarowaniem powrócił do ojczyzny” (Kettenmann 2003: 53). W 1934 roku mural został zniszczony, aczkolwiek jeszcze w tym samym roku Rivera „zyskał szansę namalowania identycznej niemal jego wersji” (Kettenmann 2003: 53) zatytułowanej *Man, Controller of the Universe* w Pałacu Sztuk Pięknych w Mexico City.

W odcinku 10. zlokalizowanie akcji w muzeum motywowane jest faktem, iż w tym właśnie miejscu w przeszłości spotkali się przypadkowo dwaj mężczyźni, a toczona przez nich rozmowa zainicjowała trwałą, opartą na autentycznym uczuciu,

związek. Rodzenie się miłości między Lito Rodriguezem a jego życiowym partnerem Hernandem w dużej mierze profetycznie zapowiadała i inskrypcja tytułowa, i treść oraz przesłanie ideowe muralu. W omawianym odcinku takie sfunkcjonalizowanie „malarskiego cytatu” potwierdza się w rozmowie Rodrigueza z Nomi, dialogu nasyconym odniesieniami do faktów z życia Rivery oraz próbami ocen i interpretacji dzieł męża Fridy Kahlo. Nie bez znaczenia jest również to, że interlokutorką Lito i adresatką snutyh przezeń opowieści o Riverze jest jedyna spośród „Sensatów” osoba transseksualna, wyzwolona i pogodzona z własną odmiennością. Prowadzony wówczas dialog stanowi swoiste *pendant* muralu; dokumentuje ciągle aktualną jego wymowę, egzemplifikując losy ludzi społecznie naznaczonych czy wykluczonych, faktycznie lub przynajmniej metaforycznie zniewolonych.

Dzieło Rivery jawi się zatem w serialu nie tyle jako rekwizyt, co przede wszystkim jako interpretacyjny punkt odniesienia do współczesności, dylematów, przed jakimi stoją bohaterowie. Najpełniej ilustrują to właśnie losy Rodrigueza, gwiazdy meksykańskiej telewizji i kina, symbolu męskości i obiektu kobiecych westchnień. Musi się on zmierzyć z własną seksualnością, określić, czy priorytetem życiowym są dlań angaże związane ze sprzedażą stereotypowego wizerunku *macho*, czy też „niemoralny” związek z Hernandem i prawdopodobna utrata popularności oraz niemożność realizacji projektów kinowych i serialowych. Rozmowa z Nomi, bogato inkrustowana wzmiankami o trudnych relacjach Rivery z Rockefellerem (pełniącymi rolę egzemplifikacji postawy manifestacji swojego „ja”, autentyczności przekonań nawet w obliczu niemożności ostatecznej realizacji dzieła), jest w istocie punktem zwrotnym w historii Lito. Bohater w imię zachowania godności osobistej decyduje się na ujawnienie własnej orientacji seksualnej, kładąc na szalę całą swoją przyszłość. Potwierdza się tym samym ważna rola muralu Diego Rivery; staje się on niewątpliwie istotnym składnikiem serialowej rzeczywistości, której twórcy umiejętnie i zręcznie posłużyli się dziełem sztuki jako medium określającym postawę artysty w ogóle i jednocześnie katalizującym przemianę jednego z głównych protagonistów.



W tym samym serialu, także jako komentarz sytuacyjny i jednocześnie element symboliczny, pojawia się obraz Louisa Ricarda Falero, hiszpańskiego malarza tworzącego w drugiej połowie XIX w. Treścią wyeksponowanego w gabinecie jednego z antagonistów malowidła pod tytułem *Wizja Fausta* (pokazanego po raz pierwszy w Salonie paryskim w 1880 roku) jest niefizyczne zetknięcie się Fausta z domeną Szatana. Charakterystyczne dla Falero jest tutaj przedstawienie „rozświetlonych, nagich ciał kobiet (...) na tle czarnego, opalizującego gwiazdami kosmosu” (Lebioda 2015: 1), gdzie „nagość stanowi (...) kontrpunkt dla magii i tajemniczości, dla motywów faustycznych, lucyferycznych i satanistycznych” (Lebioda 2015: 1). Pozbawione ubrań kobiety, udające się na sabat czarownic, sportretowane zostały w sposób niezwykle subtelny, natomiast w opozycji do niepodważalnej ich urody twórca ukazał

demony z wyłupiastymi oczyma, rozkładające się pelikany, jaszczury i nietoperze. Jest też kozioł, symbolizujący Szatana, stara kobieta o rysach męskich, a wszystko na tle straszliwego, burzowego nieba. Dynamika i pęd zderzają się tutaj z delikatnością młodego kobiecego ciała, wspartego na miotłach, a dalekie rozświetlenie lunarne przywodzi na myśl literaturę gotycką i filmy grozy (Lebioda 2015: 1).

Powiązanie między tematyką obrazu a jego symboliczną funkcją w serialu jest wielorakie. Prymarna rola płótna jako przedmiotu piękna, obiektu podziwu ze strony konesera sztuki, dopełniona jest przede wszystkim interpretacjami, wynikającymi z intertekstualnego charakteru dzieła plastycznego, jego związkami z utworem literackim. Przypisana temu dziełu w serialach wielofunkcyjność i migotliwość semantyczna ściśle koreluje z wielowątkową fabułą, wielopłaszczyznowością czasową oraz skomplikowanymi relacjami, jakie łączą poszczególnych bohaterów.

Obraz Falero pokazuje bowiem zetknięcie dwóch płaszczyzn rzeczywistości – tej, w której funkcjonuje Faust z terytorium infernalnym; to, co widz dostrzega recypując płótno, jest wizją, a więc w artystycznym założeniu w pewien sposób relacją pośrednią. W serialu rolę łącznika pomiędzy prawością a występkiem przypisać można Wolfgangowi Bogdanowowi, jedne-

mu z obdarzonych mocami protagonistów, który wprawdzie nie opowiada się jednoznacznie czy absolutnie po stronie zła, nie jest też jednak człowiekiem nieskazitelnym moralnie. Choć wszyscy „Sensaci” pokazywani są przez twórców serialu jako osoby mniej lub bardziej szlachetne, to jednak owa „dobroć” jest w zasadzie umowna, w tym sensie, że początek narracji wyraźnie sygnalizuje osaczanie bohaterów przez złowrogą korporację, kierowaną przez tajemniczego mężczyznę o pseudonimie *Whispers*. Odbiorca zakłada zatem, że jeśli protagoniści występować będą w roli zbiegów i większość z nich angażuje się po stronie prawa (policjant Will Gorski), próbuje funkcjonować w zgodzie z własnymi przekonaniem (transseksualna aktywistka Nomi Marks, homoseksualny aktor Lito Rodriguez), bywa ofiarą przeszłych zdarzeń (owdowiała Riley Blue, która straciła także dziecko), obyczajowości (Hinduska Kala Dandekar, której pisane jest małżeństwo bez miłości; Nairobijski Capheus, za wszelką cenę starający się przetrwać w państwie bezprawia; Sun Bak, córka koreańskiego biznesmena, osadzona w więzieniu po tym, jak wzięła na siebie winę za malwersacje finansowe brata), to żadna z tych postaci nie może być jednoznacznie negatywna.

Tymczasem wrażliwy, skłócony z rodziną i skonfliktowany z prawem (i od pierwszego wejrzenia ubóstwiający Kalę) Wolfgang okazuje się być bezlitosnym mordercą, który pierwszego zabójstwa dokonał jeszcze będąc chłopcem, a jego ofiarą padł – znęcający się nad nim – agresywny ojciec. W ostatniej scenie dokonywania aktu zemsty, ogarnięty morderczym szałem bohater oddaje z bliskiej odległości kilka strzałów w kierunku unieruchomionego gangstera. Całą sytuację obserwuje inna obdarzona mocami „Sensatka”, zakochana w Wolfgangu, bardzo pobożna i dochowująca cielesnej czystości Kala. Zderzenie brutalnego morderstwa z niewinnością dziewczyny dopełnione zostaje komentarzem Wolfganga, który mówi: „teraz już wiesz, dlaczego musisz poślubić Rajana”. Ów akt bezwzględnej agresji w zestawieniu z altruizmem i niezdolnością do krzywdzenia innych, jako wartościami reprezentowanymi przez Hinduskę, obrazuje zderzenie świata przemocy z rzeczywistością całkowicie jej pozbawioną – a więc dobra ze złem; wszystko to dzieje się zresztą zarówno fizycznie, jak i pozafizycznie, bowiem Kala jest obecna jedynie w formie mentalnej.

W odniesieniu do szerszej perspektywy, a więc treści całego serialu *Sense8*, warto wspomnieć, że

Obrazy ze swej natury są (...) paradoksalne – ich paradoksalność polega na tym, że będąc jednym ze składników rzeczywistości, są jednocześnie czymś, co stoi obok niej, wykraczając poza rządzące nią podziały (Salwa 2010: 63).

W identyczny sposób funkcjonuje zatem w obrębie narracji filmowej obraz Falero – jednocześnie znajduje się wewnątrz układu fabularnego i poza nim, stanowiąc zarówno realnie istniejące dzieło, jak i wieloaspektowy komentarz do prezentowanych wydarzeń (a więc niefizycznych spotkań bohaterów, ich równie bezcielesnych podróży do rozmaitych zakątków świata czy „dzielenia się” na odległość zdolnościami, doświadczeniami, doznaniem, wreszcie obecność pierwiastków manichejskich).

Wielorakie sfunkcjonalizowanie dzieła plastycznego inkorporowanego do filmowej fabuły ma miejsce także w *The Walking Dead* ([AMC 2010–] w sezonie 5., w odcinku, w którym Beth trafia do będącego twierdzą ocalonych szpitala, gdzie oczywiście panuje tyrania). Zademontrowanym widzom płótnem jest obraz autorstwa Michelangelo Merisi da Caravaggio zatytułowany *Zaparcie się św. Piotra*. W opisie tego, obecnie znajdującego się w Metropolitan Museum w Nowym Jorku, dzieła przeczytać można m.in., że artysta

drastycznie zredukował środki malarskie, wzmacniając zarazem ich siłę wyrazu. Służąca i strażnik lśnią w mroku dzięki zalewie kilku rozświetleniom, wymowne dłonie Piotra i jego twarz z głębokimi zmarszczkami wymodelowane są szerokimi (...) pociągnięciami pędzla nadającymi im cechy niemal rzeźbiarskie (Schütze 2011: 218).

W tym kontekście niezwykle istotne wydaje się zbliżenie kamery podczas pierwszej rozmowy Beth ze Stevenem Edwardsem, miejscowym lekarzem (jedynym zresztą, co dla przebiegu późniejszych wydarzeń okazuje się bardzo ważne), właśnie na świętego Piotra. Wyeksponowanie tego akurat elementu malowidła sugeruje trafne jego odczytanie w odniesieniu do rysu charakterologicznego doktora, który – podobnie jak święty Piotr przedstawiony na obrazie – zmagają się z dylematami o podłożu etyczno-moralnym. Kwintesencję wymowy płótna Caravaggia stano-

wi zilustrowanie „ludzkiej słabości i próby wiary” (Schütze 2011: 218), ponieważ

tematem obrazu jest (...) nie tylko konfrontacja św. Piotra z pytaniem, czy jest jednym z uczniów Chrystusa, ale przede wszystkim niebezpieczeństwo, w jakim znalazłby się, gdyby przyznał, że tak jest (Schütze 2011: 218).

W sposobie, w jaki przedstawiony został święty wyraźnie zaznacza się „uświadomienie sobie przez Piotra własnej niedoskonałości” (Schütze 2011: 218) i jest to również problem, z którym pod wpływem Beth musi zmierzyć się doktor Edwards. Końcowa sekwencja sceny, w której wyznaje on protagonistce swoją motywację, pogarda dziewczyny i zawstydzenie ujawniające się na twarzy bohatera sugerują utożsamienie, a przynajmniej powiązanie, interpretacji obrazu z emocjami, jakie okazuje serialowa postać.

W serialu realizowanym w konwencji postapokaliptycznej obraz Caravaggia, a w zasadzie historia jego peregrynacji, zmian właściciela, jest też figurą przewartościowań, jakie mają miejsce w sytuacji zagrożenia. Jednoznaczny wykładnię przynosi rozmowa doktora Edwardsa, w trakcie której informuje on Beth o okolicznościach przejścia płótna. W opanowanym przez zombie świecie dzieło sztuki zostało po prostu porzucone jako przedmiot nieprzedstawiający żadnej wartości w obliczu totalnej zagłady. Z kolei treść obrazu, adekwatna do jego inskrypcji tytułowej, koreluje czytelnie z zachowaniem doktora, stanowiąc ilustrację rozdziewu istniejącego między słowami a czynami. Deklarowana przezeń wrażliwość estetyczna i etyczna rozmija się wyraźnie z rzeczywistymi działaniami, co dokumentuje dokonana z premedytacją zbrodnia czy nonkonformistyczne godzenie się na rządy kolejnych tyranów.

Rola malowidła w tym odcinku byłaby zatem trojaka. Po pierwsze stanowi ono egzemplifikację ulotności i marności nawet najważniejszych ludzkich wytworów sztuki w obliczu totalnej zagłady. Po drugie „zacytowanie” dzieła Caravaggia jest ilustracją próby ocalenia przedmiotów kultury jako czynu irrelewantnego. Wreszcie po trzecie, *Zaparcie się św. Piotra* potraktować można w kategoriach profetycznego zobrazowania motywacji i postępowania serialowego bohatera.

W tym samym serialu, w odcinku 7. (*Consumed*) jego twórcy raz jeszcze zastosowali metodę „malarskiego cytatu”, tym razem jednak posiłkując się sfingowanymi obrazami, egzemplifikującymi niefiguratywne malarstwo współczesne. Prezentacja tego rodzaju produkcji (np. białe płótno z zaznaczonymi wyraźnie „maźnięciami” pędzla) pozwala bohaterom serialu wpisać się w dyskurs dotyczący i sposobu recypowania tego typu dzieł przez nieprzygotowanego odbiorcę, i wartości sztuki przełomu XX i XXI wieku. Jak dowodzi Erich H. Gombrich, „sztuka przez duże S stała się czymś w rodzaju postrachu i fetyszu” (Gombrich 2009: 15) i taką właśnie postawę negacji, elementarnego braku chęci zrozumienia nowych trendów artystycznych ujawnia tu Daryl, dosadnie konstatujący, iż nabywca obrazu musiał być „bogatym dupkiem”, zaś samo dzieło „wygląda (...) jakby pies siadł na obrazie i wytarł nim dupę”. Daleko większe zrozumienie wykazuje Carol, której obraz „nawet się podoba”, a deklarowana afirmacja determinowana jest otwartością bohaterki i wrażliwością estetyczną. W tym kontekście reakcja na nowatorskie dzieło sztuki dopełnia psychologiczny konterfekt Carol, pokazuje, że bohaterka w zdeformowanej i zbrutalizowanej rzeczywistości postapokaliptycznej nie funkcjonuje wyłącznie w trybie „zabić zombie/przetrwać/przepracować cierpienie”.

Sygnalizowany w *The Walking Dead* konflikt między pragnieniem zachowania dziedzictwa cywilizacyjnego a zredukowaniem jego roli w krajobrazie po zagładzie, w pełnijszy jeszcze sposób uobecnienia się w serialu *The 100* (The CW 2013–), będącym adaptacją powieści autorstwa Kass Morgan *Misja 100*. Filmowe postaci, którymi są mieszkańcy Mount Weather odizolowani od świata zewnętrznego w momencie zagłady cywilizacji ludzkiej, w magazynach przechowują obrazy wielkich mistrzów. W jednym z odcinków bohaterka mija wiszący na ścianie obraz Pietera Breughela Starszego, *Wieża Babel*, oraz znajdującą się nieopodal rzeźbę Aleksandra z Antiochii *Afrodyta z Melos* (bardziej znaną jako *Wenus z Milo*). Uważny widz dostrzec też może doskonale rozpoznawalną *Dziewczynę z perłą* Jana Vermeera (właśc. *Studium dziewczyny*, powstałe między 1662 a 1665, zob.: Menzel 1977: 68) czy Vincenta van Gogha *Wieśniaczkę siedzącą przy oknie* (1885, zob. Walther, Metzger 1997: 478).

Zgromadzone dzieła nie pełnią wszakże swej podstawowej funkcji; byle jak porzucone, mijane obojętnie przez bohaterów niewykazujących w najmniejszym nawet stopniu zainteresowania czy delectacji estetycznej, są już tylko artefaktami, spetryfikowanymi śladami zniszczonej cywilizacji.

Inne sfunkcjonalizowanie przypisano wyeksponowanym w gabinecie prezydenta Mount Weather insygniom amerykańskiej władzy, w tym m.in. portretowi Johna F. Kennedy'ego autorstwa Aarona Shiklera (1970), znajdującemu się obecnie w Białym Domu w Entrance Hall. Podobnie zresztą jak wszystkie zgromadzone w sanktuarium przedmioty związane z Białym Domem obraz nie występuje w funkcji dzieła sztuki, lecz w roli rekwizytu, legitymizującego władzę i przypominającego genezę tytulatury prezydenckiej.

Upadek cywilizacji i skutki z nim związane to również tematyka serialu *The Last Man on Earth* (Fox 2015–). I w tej produkcji prezentacja dzieł sztuki stanowi pretekst do zdefiniowania jej roli w nowej, postapokaliptycznej rzeczywistości. W jednym z odcinków główny bohater serialu, Phil, gromadzi w swej willi zabrane z galerii i muzeów obrazy w przeświadczeniu, że skoro ludzkość uległa zagładzie, to prawo własności przestaje obowiązywać. Kolekcja dzieł, zapelniających przestrzeń mieszkalną i zaprezentowanych odbiorcom produkcji filmowej, jest imponująca i mogłaby sugerować, iż bohater jest prawdziwym koneserem sztuki. Otacza się bowiem takimi obrazami, jak autoportret Rembrandta z 1669 (Cabanne 2009: 64), *Koncert* Gerarda van Honthorsta, *Autoportret* z sierpnia 1889 r. Vincenta van Gogha oraz *Irysy* tegoż (Walther, Metzger 1997: 567), *Mostek japoński* z 1899 pędzla Claude'a Moneta (Nicosia 2010: 140), *Napoleon przekraczający Alpy* Jacquesa-Louisa Davida (jedna z pięciu wersji z lat 1801–1805), *Błękitny chłopiec* Thomasa Gainsborougha czy Paula Gauguina *Słowa diabła* (1892). Problem polega jednak na tym, że owe artefakty porzucone są w nieładzie, traktowane na równi (czasem nawet gorzej) z przedmiotami codziennego użytku; mają tylko wypełnić pustkę i stanowić pamiątkę po lepszych czasach. Zagadnienie dysfunkcjonalności dzieł sztuki w świecie postapokaliptycznym twórcy serialu połączyli jeszcze z problematyką etyczną, z pytaniem, czy w momencie upadku cywilizacji dopuszczalne jest ła-

manie prawa, zawłaszczanie dóbr kultury. Jednoznaczna odpowiedź daje tu Carol, zdecydowanie pozytywna protagonistka, która *expressis verbis* zarzuca Philowi kradzież.

Pretekstowa prezentacja dzieł sztuki dla ukazania dystopii w najbardziej stereotypowy sposób konkretyzuje się w serialu fantastycznym *Dominion* (SyFy, 2014–), będącym dość swobodnym nawiązaniem do filmu *Legion* (2010, reż. Scott Stewart). Rozziew pomiędzy elitą a kastami klasyfikowanymi wedle reguł przydatności społecznej sygnalizowany jest między innymi za pomocą ich stosunku do przedmiotów piękna. Przedstawiciele upośledzonych grup społecznych funkcjonują zatem w pomieszczeniach o niskim standardzie, poświadczających też ich brak potrzeb estetycznych. W opozycji do reprezentantów kast klasy uprzywilejowane kolekcjonują obrazy, będące oczywiście symbolem luksusu. Wyjątkiem, który potwierdza tę regułę, jest fresk zlokalizowany w reprezentacyjnym punkcie miasta. Ze względu na tematykę (zwycięskie zmagania archanioła Michała, opiekuna miasta-twierdzy Vega, z archaniołem Gabrielem) pełni on funkcję propagandową, służy upamiętnieniu zwycięstwa i podtrzymaniu kultu anioła, a także wiary w możliwości sprawcze zarówno niebiańskiego obrońcy miasta, jak i rządzących nim ludzi.

Osobną i licznie reprezentowaną kategorię stanowią dzieła sztuki przywoływane w kontekście sentymentalnego wspomnienia, łączącego teraźniejszość z przeszłością, stanowiąc symbol innych, lepszych czasów. Prawdopodobnie ta dotyczy nie tylko narracji postapokaliptycznych, lecz także seriali realizowanych w innych konwencjach, jak *Forever*, *Zabójcze umysły* czy *4400*.

Fakt, że twórcy seriali są zainteresowani tematyką związaną ze sztuką i artystami, jest godny odnotowania, choć nie ulega też wątpliwości, że realizują owe fascynacje w sposób raczej stereotypowy lub przynajmniej upuszczając sytuacje percepcyjne związane z oglądem dzieła. Te uproszczenia wynikają z ograniczoności środków przekazu, ten zaś dostosowany jest do możliwości intelektualnych przeciętnych odbiorców. Pamiętać jednak należy, iż „sztuce w pełnieniu jej najważniejszej funkcji przeszkadza dziś fakt, że nazbyt stawia się ją na piedestale. Sztuka została wyjęta z kontekstu życia codziennego, wygnana przez uwielbienie, uwięziona w budzących groźę skarbcach” (Arnheim 2011: 345-346), dlatego prezentowanie dzieł w seria-

lach ma duże znaczenie. Popularyzacja dóbr artystycznych, zwłaszcza tych uznawanych za ważne dla estetycznego rozwoju ludzkości, jest zatem istotnym walorem kultury tradycyjnie uważanej za przeznaczoną dla zunifikowanej większości. W tym sensie twórcy seriali mają istotny wkład w upowszechnianie sztuki, postrzeganej jako wysoka, za pomocą intertekstualnych nawiązań, bo tym przecież jest prezentowanie dzieła sztuki w kontekście innego medium. Są to bardzo często działania świadome, poprzedzone wnikliwym rozpoznaniem czy to zasobów muzealnych, czy to kwerendy związanej z interpretacją dzieł. Sztuki piękne nie znajdują się więc na marginesie kultury popularnej, lecz w takim kontekście i perspektywie stanowią jej istotny oraz pełnoprawny składnik.

### **Bibliografia:**

- Arnheim Rudolf, 2011, *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnacki, Gdańsk.
- Cabanne Pierre, 2009, *Rembrandt*, tłum. Małgorzata Skalska, Warszawa.
- Dutton Kevin, 2014, *Mądrość psychopatów. lekcja życia pobrana od świętych, szpiegów i seryjnych morderców*, tłum. Monika Wyrrwas-Wiśniewska, Warszawa.
- Gombrich E.H., 2009, *O sztuce*, tłum. Monika Dolińska, Irena Kossowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Poznań.
- Grodecka Anna, 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań.
- Lebioda Dariusz Tomasz, 2015, *Louis Ricardo Falero*, <https://lebioda.wordpress.com/2015/02/08/luis-ricardo-falero/> [dostęp: 16.06.2015].
- Menzel Gerhard W., 1977, *Vermeer*, tłum. Barbara Ostrowska, Warszawa.
- Nicosia Fiorella, 2010, *Monet. Życie i sztuka*, tłum. Hanna Borkowska, Warszawa.
- Popek Stanisław Leon, 2010, *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków.
- Rosińska Zofia, 1985, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa.
- Salwa Mateusz, 2010, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków.
- Schütze Sebastian, 2011, *Caravaggio. Dzieła wszystkie*, Warszawa.
- Walther Ingo F., Metzger Rainer, 1997, *Vincent van Gogh. The Complete Paintings*, Köln.



