

dla czego emeryci z Nowej Huty chcą obić gębę doktorowi Lubiczowi

Mateusz Halawa

Klan i okolice.

Magia telewizji w działaniu

Nowe media nie są środkiem, dzięki któremu możemy się odnieść do dawnego „realnego” świata; to one są realnym światem i dowolnie przeobrażają to, co pozostało z dawnego świata.

Marshall McLuhan

Nie wiem nic o kobiecie, która w zeszłym roku wysłała list do Beaty Lubicz. „Szanowna Pani Beatko! – pisała starannie niebieskim długopisem – błagam Panią, niech Pani spróbuje od nowa pokochać P. Rafalskiego. Niech Go Pani nie obwinia. Bo stanie się Pani jędzą w końcu. Nie liczy się według mnie nawet przed jakimś Bogiem, to że Pani dobrała sobie teraz pomocnika. Jac-ka. To się liczy co was spotkało, złączyło, wypadek z rowerami, nie zawsze co się źle zaczyna, musi się tak kończyć. Czasem się wstydzę Pani obojętności – kontynuowała – może cynizmu czy nadmiernego poczucia »sprawiedliwości«. Chyba nie chce pani patrzeć jak wyrośnie z Jasia niedoszły samobójca”.

Na Woronicza 17 próżno szukać Beaty Lubicz, ale list nie wraca do autorki z pieczętką „adresat nieznan”. Wraz z setką innych trafia do jednego z segregatorów z napisem „poczta” w warszawskiej siedzibie firmy Triplan, producenta opery mydlanej *Klan*. Nikt na niego nie odpowie. Beata Lubicz, wraz z Jac-kiem, Rafalskim i Jasiem w rzeczywistości (ale co to jest rzeczywistość?) nie istnieją, chociaż o ich istnieniu wie więcej osób niż o moim. Z całą pewnością Beata dostaje też więcej poczty. Nie wiem nic o au-torce listu do *Klanu*, ale zastanawiam się, dla czego go wysłała. Odpowiedzi szukam w nauce, choć może to fałszywy trop. Ostatecznie chodzi o uczucia.

Dystansuję się, ale nie mogę przestać

Telewizyjna Jedynka zaczęła nadawać *Klan* w 1997 roku. Dwa lata później o 17.20 przed telewizo-rem włączonym na *Klan* siedział co czwarty Polak, wliczając starców i niemowlęta [„Gazeta Wyborcza” 1999]. Streszczanie tej wielowątkowej opowieści o codziennym życiu rodziny Lubiczów mija się z celem. Kiedy piszę te słowa, we wrześniu 2002 roku, trwa szósty sezon *Klanu*. 614 odcinek. Godzina 17.35.

Opera mydlana to gigantyczne przedsięwzięcie z kilkoma scenarzystami i reżyserami oraz dziesiąt-kami aktorów. Rozrywka dla milionów widzów, kozioł ofiarny dla krytyków mass mediów i znakomity ma-teriał badawczy dla przedstawicieli nauk społecznych. Łatwo patrzeć na *Klan* z dystansu, wyśmiać wytar-te klisze zachowań i niespójności w fabule; zalecić lekturę Prousta zamiast. Łatwo też dać się *Klanowi* uwieść, niecierpliwie czekać na każdy kolejny odcinek lub z braku czasu, wzorem prezydenta Kwaśniew-skiego, regularnie czytać streszczenia w „Gazecie Telewizyjnej” [„Gazeta Wyborcza” 2001].

Gdy oglądam *Klan*, towarzyszy mi ambiwalentne uczucie zawieszenia między pogardą a fascynacją. Jednocześnie odpychany i przyciągany zastanawiam się, w czym tkwi magia tej telewizyjnej opowieści.

Związek paraspoleczny i co z tego wynika

Horton i Wohl [1997] za jedną z najbardziej uderzających cech współczesnych mediów uważają iluzję bezpośredniego kontaktu z wykonawcą: „Warunki reagowania na postawę wykonawcy są analogiczne z warunkami typowymi dla środowiska podstawowego odbiorcy. Nawet najbardziej odlegli i sławni ludzie przyjmowani są tak, jakby należeli do kręgu najbliższych znajomych. Podobnie dzieje się w przypadku bohatera opowieści, który ożywa dzięki wspomnianym mediom w szczególnie przekonujący i przyciągający uwagę sposób” [Horton, Wohl 1997: 63].

Ten pozorny kontakt widza z fikcyjnym bohaterem dwaj badacze nazywają „związkiem paraspolecznym”. Niemalże intymny wymiar takiego kontaktu wymaga zawieszenia niewiary – angażując się emocjonalnie w oglądaną opowieść, widz nie może jednocześnie uświadamiać sobie, że jest ona wymyślona. Jednak stwierdzenie, że telewizja jako medium po prostu „przemawia do ciała (emocji), a nie do umysłu” [de Kerckhove 2001: 28], byłoby zbyt daleko idącym uproszczeniem. Powstanie związku paraspolecznego to nie efekt prostego wyłączenia umysłu, lecz przeciwnie – uwikłania go w sieć skomplikowanych operacji.

Psychologowie opisują rozważanie treści obejrzonej opowieści i próby przewidywania dalszego ciągu wydarzeń (jak robiła to autorka listu do Beaty Lubicz) nie tylko samodzielne, ale i grupowe. Siła związku paraspolecznego zależy od tego, jak widz ocenia realizm wydarzeń, i jak dalece angażuje się w oglądanie. Oglądaniu opery mydlanej towarzyszy obserwacja dynamiki relacji między postaciami i utożsamianie się z tymi najbardziej lubianymi [Cwalina 1999: 61].

Próbować opisać fenomen *Klanu* to próbować przedrzeć się przez gąszcz relacji między widzami a bohaterami, często bardzo subtelnych i – mimo wszystko – nie dających się sprowadzić do kliku łatwych do zmierzenia zmiennych w badaniu psychologicznym.

Nazwijmy to paradoksem Tomirka

Jeżeli przyjąć perspektywę antropologa, nazywanie telewizji „nowym medium”, czterdzieści lat po McLuhanie, jest wciąż uprawnione. O ile nasza reakcja na realnie napotkaną osobę jest zdeterminowana przez tysiące lat ewolucji biologicznej i zmian kulturowych, o tyle ujrzenie kogoś na ekranie telewizyjnym nie jest już może szokiem, ale z pewnością – wciąż patrząc z punktu widzenia antropologii – pozostaje *novum*.

Tomirek, jeden z korespondentów *forum na plażę* internetowego portalu „gazeta.pl”, tak opisywał swoje pierwsze wspomnienia związane z telewizorem: „Kiedyś zepsuł się telewizor (jeszcze czarno-biały). Gdy przyszedł pan z serwisu, po otwarciu TV okazało się, że w środku jest pełno listów, które ciągle wysyłałem do telewizji – wkładając je w szpary z tyłu odbiornika” [www.gazeta.pl/forum, 29.03.2002].

Kłopot z pisaniem o telewizji (a tym w istocie jest opisywanie *Klanu*) polega na tym, że gdy tylko przestaniemy pisać i zaczniemy oglądać, cała nasza wiedza teoretyczna gdzieś znika i – doświadczając tego, co jedni nazwą związkiem paraspolecznym, inni „celebracją rytuału telewizyjnego” [René Berger 1997], a jeszcze inni magią – w naszym rozumieniu telewizji okazujemy się być tylko trochę bardziej zaawansowani od małego Tomirka.

Życie nie jest nowelą. Jest operą mydlaną

„Oto prawdziwa historia kobiety, której życie, otoczenie i problemy są takie same, jak tysiąca innych kobiet na świecie. Kobieta, która spędziła całe życie zajmując się domem: piorąc, gotując, sprzątając i dbając o rodzinę. Teraz śmierć męża nakazała jej być nie tylko matką, ale i głową rodziny. Codziennie o tej porze, z wyjątkiem sobót i niedziel, będziemy słuchać tej historii. Ale zanim usłyszymy ją dziś, chcę powiedzieć wam o czymś innym, co jest niesłychanie ważne dla każdej słuchającej nas pani domu: o niesamowitym nowym mydle do prania”.

Tak w 1934 roku zaczęła się jedna z pierwszych radiowych oper mydlanych [za: Teszner 2002]. Sześć lat później programy te stanowiły już 90 proc. wszystkich sponsorowanych audycji w Stanach Zjednoczonych. Amerykańska prasa nazywała te programy operami, by ironicznie podkreślić niestosowność ich dramatycznej formy do prozaicznych problemów ich bohaterów. A że sponsorowali je producenci środków czyszczących, „oper” doczekały się przydomka „mydlane” [Butsch 1997]. Choć nie było to zapewne podyktowane troską o zachowanie – *nomen omen* – czystości gatunku, lecz bardziej prozaicznymi względami, należy odnotować, że i emisja *Klanu* była swego czasu sponsorowana przez producenta proszku do prania.

Należy odróżnić operę mydlaną zamkniętą od otwartej [Butsch 1997], a mówiąc prościej: operę mydlaną od telenoweli. Telenowela to gatunek charakterystyczny dla Ameryki Południowej, spopularyzowany w Polsce jeszcze w latach 80. przez *Niewolnicę Isaurę*, a później przez liczne – i niestawne – produkcje brazylijskie czy wenezuelskie. Łatwo wyróżnić w niej główny wątek, zazwyczaj historię miłosną, jej istotą jest zaś konsekwentne dążenie do zakończenia, zwykle małżeństwa dwojga głównych bohaterów. Operę mydlaną charakteryzuje natomiast brak głównego wątku, jej fabuła zaś, zamiast przejść w tradycyjny finał, rozwiązujący wszystkie konflikty, często po prostu urywa się *in medias res* [Nowicki 2000]. Tania Modleski [1991: 43] podaje przykład próby logicznego zakończenia jednej z radiowych oper mydlanych: „udało się doprowadzić do końca zaledwie jeden wątek, inne trzeba było po prostu uciąć”.

Klan jest wprost kanonicznym przykładem opery mydlanej, z wieloma przeplatającymi się wątkami i niemożnością wyróżnienia wiodącego bohatera w toku obiektywnej analizy. Oczywiście jednak każdy wierny widz *Klanu*, angażując się emocjonalnie w oglądaną historię, błyskawicznie wskaże swojego głównego bohatera w konkretnym odcinku lub w całej serii.

Mylący jest tekst piosenki towarzyszącej animowanej czołówce serialu: „Życie, życie jest nowelą./Której nigdy nie masz dosyć” (słowa: Jacek Cygan, muzyka: Krzesimir Dębski, śpiewa Ryszard Rynkowski); mylący tym bardziej, że *novela* w hiszpańskim słowie *telenovela*, tak jak angielskie *novel*, to po prostu polska *powieść*. *Niewolnica Isaura* jest więc raczej telepowieścią niż telenowelą, *Klan* zaś – podobnie jak życie – to opera mydlana.

Kazimierz Kapera wpada w zachwyt

Gdy w 1998 roku Kazimierz Kapera, pełnomocnik do spraw rodziny w rządzie Jerzego Buzka, w *Raporcie o sytuacji polskich rodzin* krytykował media za propagowanie „pseudocywilizacji materializmu praktycznego, konsumeryzmu i hedonizmu” i uderzenie w „powszechne odczucie przyzwoitości i ładu moralnego”, wskazał *Klan* jako jedyny wyjątek [„Gazeta Wyborcza” 8.06.1998]. Jak pisałem wyżej, docenił go też prezydent Kwaśniewski. Najbardziej chyba „medialny” językoznawca w Polsce, Jerzy Bralczyk, wskazał właśnie *Klan* jako jedyny oglądany przez siebie serial [„Rzeczpospolita” 2001]. (Czesław Miłosz woli *Złotopol-*

skich [Viva! 2002]). **Klan łączy w sobie ogromną popularność i „poprawność polityczną” – rzecz to w polskich mediach niezwykła.** Bo czy możemy sobie wyobrazić Kwaśniewskiego komentującego najnowsze wieści z domu *Wielkiego Brata* lub dziesięć milionów Polaków solidarnie oglądających Teatr Telewizji?

Klan to opowieść o radzeniu sobie. Fabuła aż roi się od nieszczęść; bohaterowie cierpią fizycznie i psychicznie. Niektóre z ich poczynań (cudzołóstwo, rozwód) z pewnością nie zyskałyby pochwały prawicowych moralistów, jednak Kapera *Klan* chwali. Bo wszyscy zawsze wracają na łono tytułowego klanu Lubiczów. Bo członkowie rodziny pomagają sobie nawzajem, surowo osądzają, ale i przebaczą. Bo mimo nawiedzających ich całymi falami tragedii wciąż się uśmiechają – jak wyliczył Mirosław Przyłipiak w dwudziestominutowym odcinku 290. uśmiechnęli się w sumie sto siedemnaście razy [Przyłipiak 2001: 77].

Rodzina jest w *Klanie* ostateczną instancją, strukturą w pewnym sensie autarkiczną. Czytelniczka „Gazety Wyborczej”, Zofia Foks z Rybnika, ironizowała: „Ta rodzina jest dosłownie wszędzie. Zachoruje kto? – nic nie szkodzi – w rodzinie Lubiczów jest i lekarz, i prywatna klinika, i pielęgniarka, i apteka. Nabroi kto? – wuj Stefan (adwokat) obroni. Chce się ktoś przejechać, jest wuj Rysio (taksówkarz). Chce się ktoś zareklamować – jest Agnieszka (pracuje w agencji reklamowej). Był i bar satatkowy, żeby nikt nie był głodny. Była i ochrona pielgrzymki papieża, było porwanie w dalekim kraju, była podróż do Albanii i był »wariat« i był »kaleka«. I była pisarka, żeby nie musieć czytać cudzych książek” [Gazeta Wyborcza 1999].

Właśnie obrazem rodziny – w politycznej retoryce tak teraz, jak i kiedyś: „podstawowej komórki społecznej” – zaskarbia sobie *Klan* przychyłość Kazimierza Kapery. Polskie seriale nie lubią rodziny – uważał minister [„Gazeta Wyborcza” 1998]. A *Klan* lubi.

Intymność, czyli wszyscy jesteśmy matką Lubiczów

Horace Newcomb, amerykański teoretyk telewizji, uznał, że opery mydlane reprezentują najwyższy stopień rozwoju sztuki telewizyjnej, gdyż łączą dwa najważniejsze składniki estetyki telewizyjnej: intymność i ciągłość [za: Modleski 1991: 141]. Do pojęcia ciągłości wrócę jeszcze analizując dalej rolę czasu w *Klanie*. Teraz natomiast warto przyjrzeć się intymności jako czynnikowi mającemu znaczny wpływ na związki paraspoleczne, w jakie wchodzimy z bohaterami *Klanu*.

Intymny, jak podaje Kopaliniński [1996], od łacińskiego *intimus*, to ściśle osobisty, poufny, sekretny, bliski, zażyły – wszystkie te słowa dobrze podsumowują doświadczenie opery mydlanej. Modleski [1991: 149] przywołuje słowa Dennisa Portera, który zauważa, że: „nim nastąpiła era filmu, twarz w zbliżeniu mógł widzieć tylko kochanek albo matka”.

Analogia oglądania opery mydlanej do macierzyństwa („matczyne spojrzenie widza”) jest kluczowa w analizie autorki: „Opowieść mnożąc przeszkody między nadzieją a spełnieniem, czyni (...) z oczekiwaniami cel sam w sobie. Opera mydlana przekształca w przyjemność to, co stanowi istotę kobiecego losu, czyli właśnie oczekiwanie – a to na telefon, a to na zaśnięcie dziecka, a to znów na moment, gdy wszyscy członkowie rodziny wrócą do domu tuż po zniknięciu z ekranu ostatniej nadanej w tym dniu opery mydlanej, której bohaterowie również muszą ciągle bronić własnej rodziny przed rozpadem” [Modleski 1991: 142].

Modleski, przedstawiająca się w tekście jako feministka, opisuje widza jako idealną matkę: dysponującą większą wiedzą niż wszystkie dzieci, mogącą zrozumieć ścierające się racje, identyfikującą się z każdym, i nie pragnącą niczego dla siebie. Badaczka podkreśla terapeutyczny wymiar oper mydlanych, które „przekonując kobietę, że jej najwyższym celem jest spójność i szczęście rodziny, zarazem pocieszają ją, gdy okazuje się niezdolna do urzeczywistnienia tego ideału” [Modleski 1991: 144].

Dalece ciekawsza wydaje się jednak próba wykorzystania pojęcia przestrzeni do opisu doświadczenia telewizji, do której zachęca spostrzeżenie Portera. Píše Barbara Kita: „Telewizja wywołuje efekt »bliskości na odległość«, gdyż opiera się ona przede wszystkim na tym, że uczestnictwo w jej emisji ma charakter emocjonalny. Na tej podstawie René Berger sądzi, iż jest ono podobne do uczestnictwa w ceremoniach, rytach o charakterze mitotwórczym i w konsekwencji w telewizji właśnie upatruje on możliwość odrodzenia mitu tradycyjnego we współczesnym świecie” [Kita 1998: 287].

Kita relacjonuje próbę René Bergera zastąpienia klasycznej proksemiki Edwarda T. Halla [por. Hall 2001] telemiką – nową nauką o przestrzennych relacjach międzyludzkich. Telemika byłaby zbiorem fenomenów – wynikiem szybkich, licznych i częstych przemieszczeń na dużych dystansach. Berger opisuje też jako telematyczność możliwość wchodzenia w bliższe relacje z osobami w istocie znajdującymi się daleko [Kita 1998: 289]. Wszystkie te spostrzeżenia wydają się dobrze tłumaczyć przywiązanie widzów do opery mydlanej. Specyfika medium ułatwia tworzenie się nowych związków paraspolecznych, na przykład między Krystyną Lubicz a jej nastoletnią mitośniczką (dalej poszukam w tym związku miejsca dla „tej trzeciej” – Agnieszki Kotulanki, która gra Krystynę). Nie widzę jednak potrzeby zastępowania proksemiki Halla nowymi założeniami: wszak nie sposób, w jaki postrzegamy otoczenie się zmienił, lecz samo otoczenie.

Oglądać i dominować: mydlany Panoptikon

Interesujące byłoby przyjrzeć się ekranowi ze zbliżeniem, dajmy na to, Kotulanki, używając właśnie kategorii Halla. Gdyby założyć, że jesteśmy tak skoncentrowani, że powierzchnia ekranu jest tożsama z naszym polem widzenia, to, co byśmy zobaczyli odpowiadałoby opisanej przez Halla dalszej fazie dystansu osobniczego: „Dystans osobniczy – faza dalsza (odległość od 0,75 do 1,2 m). Dalszej fazie dystansu osobniczego odpowiada zwrot »być od kogoś na wyciągnięcie ręki«. Dystans ten rozciąga się od punktu, w którym się jest tuż za strefą łatwego dotyku, do punktu, w którym ludzie wyprostowawszy ramiona mogą zetknąć się palcami. Jest to w dosłownym sensie granica fizycznej dominacji. Poza nią nie da się bez trudu »dosięgnąć kogoś ręką«. Przy odległości tej możemy rozrząsać wszelkie tematy interesujące i dotyczące nas osobiście. Głowę postrzega się w normalnym rozmiarze i wyraźnie widzi się szczegóły rysów partnera. Z równą łatwością można obejrzeć drobne szczegóły skóry, siwiznę włosów, senność w oczach, plamy na zębach, znamiona, drobne zmarszczki czy brud na odzieży” [Hall 2001: 153–154].

Pojęcie dominacji odsyła nas do koncepcji łączących oglądanie z władzą i w tym sensie przestrzeń *Klanu* można by porównać do Panoptikonu Benthama, którego więźniowie (czyli aktorzy) byli widziani, samemu nie widząc. „To główny efekt Panoptikonu – pisał Michael Foucault w *Nadzorować i karać* – wzbudzić w uwięzionym świadome i trwałe przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy” [Foucault 1993: 241]. Sposób, w jaki postrzegamy przestrzeń między nami a bohaterami *Klanu*, daje nam złudzenie władzy nad postaciami uwięzionymi „w telewizorze”.

„Rozrząsanie wszelkich tematów interesujących i dotyczących nas osobiście”, o którym pisze powyżej Hall, jest jednym z wymiarów intymności, śmiało więc możemy zgodzić się z Newcombem i uznać wrażenie „bycia od kogoś na wyciągnięcie ręki” za kluczowe w doświadczeniu przestrzeni, w której znajduje się widz *Klanu*.

Jedyną barierę stanowi ekran telewizora. Jak w tym liście:

„Do autora telenoweli *KLAN*

(...) Piszę do państwa, ponieważ jestem zachwycona łańcuszkiem P. Krystyny i chciałabym sobie zrobić taki sam ze złota. Jednak dla jubilera ważne są szczegóły, które przez ekran trudno jest dostrzec. Dlatego zwracam się z prośbą czy byłaby możliwość zrobienia zdjęcia i wysłania na adres (...).”

„Szczegóły, które przez ekran trudno jest dostrzec” – ekran nie jest wcale mediatorem, jak chciałby Berger [1997: 117]. Przeciwnie, utrudnia on kontakt, jest gęstą firanką, zza której obserwujemy sąsiadów. Żeby naprawdę się czegoś dowiedzieć, trzeba mieć wystannika po drugiej stronie.

Projekcja, czyli opowiedz mi o Lubiczach

Opisywany przez Foucaulta efekt Panoptikonu – widzimy nie będąc widzianymi – leży też u podstaw plotki, psychologicznego fenomenu zdolnego rujnować życiorysy i powodować kryzysy gospodarcze. Plotki wywołujące mniejsze reperkusje, lub nie wywołujące ich wcale, towarzyszą nam na co dzień, będąc – choć wstyd to przyznać – jednym z fundamentów życia społecznego. Do pewnego stopnia samo oglądanie *Klanu*, jak i wszystkie na jego temat rozmowy, można nazwać plotką. Asymetria w kontakcie między widzem a bohaterem serialu jest analogiczna do tej między autorem a obiektem plotki: „Zarówno w sferze prywatnej, jak i w środkach masowego przekazu, plotkę charakteryzuje przyjemność obnażania innych ludzi i strach przed odkryciem własnej osoby. Chciałoby się widzieć, samemu nie będąc widzianym” [Thiele-Dohrman 1980: 24].

Klaus Thiele-Dohrman, autor popularnonaukowej *Psychologii plotki*, porównuje plotkę do psychologicznego testu apercepcji tematycznej (TAT), ułożonego przez Henry A. Murray'a: „materiał do tego testu (...) składa się z dwudziestu czarno-białych, dość schematycznych obrazków, przedstawiających sceny szczególnie pobudzające uczucie” [Thiele-Dohrman 1980: 48]. W ten sam sposób możemy opisać cechy opery mydlanej.

„Osoba badana ma (te obrazki – M.H.) opisać w formie wymyślonej przez siebie historyjki. Przez identyfikację z przedstawionymi postaciami interpretator ujawnia własne konflikty. Sposób interpretacji tych wieloznacznych obrazów zdradza projekcje osoby badanej.

Proces plotkowania przypomina mechanizmy testów projekcyjnych: dla plotkującego przedmiot plotki jest czymś w rodzaju kleksu lub też czarno-białego obrazu znanego tylko z konturów. Braki w znajomości osoby oplotkowanej przekształcają się w obraz – czasem idealizowany, przeważnie jednak negatywny – wypełniany fantazjami, afektami, domniemaniami, sugestiami, własnymi nie znanymi lub stłumionymi uczuciami. Przez projekcję treści abstrakcyjne stają się konkretne i uchwytne, przymioty w świecie zewnętrznym „ucieleśniają się” [Thiele-Dohrman 1980: 48].

Oglądanie *Klanu* jest więc projekcją – na gęszcz postaci i zachowań składają się stereotypy, „czarno-białe, schematyczne obrazki”, które widz w procesie odbioru wypełnia kolorem swoich marzeń i lęków. Poszczególne wydarzenia inaczej zinterpretuje zakochana nastolatka, a inaczej czterdziestoletnia samotna kobieta. Kto inny będzie się identyfikował z prostym taksówkarzem Rysiem, który dorabia kładzeniem glazury, kto inny z zamożnym chirurgiem Pawłem, zapalonym graczem w golfa.

Żeby dowiedzieć się czegoś o widzach *Klanu*, powinniśmy ich poprosić, by opowiedzieli nam ostatni odcinek.

Psychologia dostarcza nam gotowego schematu, według którego interpretuje się taką opowieść:

1. Temat – główny wątek organizujący tok zdarzeń, ich logikę i zachowania bohaterów.
2. Główny bohater – centralna postać opowiadania, która może być postacią „identyfikacyjną” dla osoby badanej.
3. Charakterystyka postaci, zdarzeń, obiektów – jako elementów rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniu.
4. Relacje – związki między postaciami, psychologiczna i moralna logika zdarzeń i działań.
5. Struktura opowiadań – styl i język narracji, stopień uporządkowania, symbolika.
6. Adekwatność poznawcza – adekwatność opowiadań wobec tego, co przedstawiają tablice (czy nie dodaje się albo nie pomija postaci) [Stasiakiewicz 2000: 491].

Emeryci z Nowej Huty wkraczają do akcji

Renata Radłowska, reporterka „Gazety Wyborczej”, odwiedziła nowohuckich emerytów i rencistów [„Gazeta Wyborcza” 2001].

„Życie emeryta to telewizor, tabletki na nadciśnienie, telewizor, tabletki... – opowiada Kazimierz Nowak (67 lat, kiedyś operator dźwigu w kombinacie). Zapisalem się do Koła Rencistów i Emerytów, żeby tak sam przed tym telewizorem nie siedzieć. Na spotkaniach wszyscy opowiadali o *Klanie*. I tak jakoś od odcinka do odcinka założyliśmy fanklub serialu. Niestety, na razie nielegalny.

Jest szesnaście osób. Siedem kobiet, dziewięciu mężczyzn. Spotykają się w osiedlowym domu kultury. Raz przychodzą na kółko szachowe, raz na kółko ogrodnicze, innym razem do czytelnicy albo do klubu dyskusyjnego. W szachy grają rzadko, w czytelnicy nie czytają, tylko piją słabą herbatę, w klubie dyskusyjnym rozmawiają o czym chcą, a chcą zawsze o *Klanie*. Kółko ogrodnicze to też »przykrywką« (...)

Ulubionym wątkiem Adama Wędryńskiego był wątek doktora Lubicza. Był, bo od kiedy doktor poznał inną kobietę, Joannę, znenawidził go: – Zawsze miałem go za ideał mężczyzny, prawie świętego. Jeżeli doktor Lubicz zdradzi żonę, pojedą do Warszawy obić mu głowę. Taki człowiek nie powinien zdradzać. Lekarz, w dodatku chirurg plastyczny, esteta.

Sprawa doktora Lubicza jest często dyskutowana na spotkaniach. Dziesięć osób popiera Adama Wędryńskiego, pozostałych sześć mówi, że jak doktor zdradzi żonę z Joanną, to zrobi się naprawdę ciekawie, bo wtedy będzie musiała zdradzić go żona. I tych sześć osób zastanawia się z kim”.

Dwa miesiące później (gdyby się Państwo już „wciągnęli” – nie, nie zdradził) w rozmowie z Justyną Kowalską, dziennikarką „Gazety”, profesor Małgorzata Szpakowska z Uniwersytetu Warszawskiego narzekała: „Ktoś powiedział, co wydaje mi się niezwykle trafne, że w tej chwili więcej wiemy o rodzinie z serialu *Klan* niż o własnej. Bo własnej rodziny nie obserwujemy z uwagą ani nie słuchamy, co do nas mówi. I w ten sposób oglądanie *Klanu* zaspokaja naszą potrzebę kontaktu z bliźnimi [„Gazeta Wyborcza” 2001]”.

Można jednak spojrzeć na rzecz inaczej – telewizor nie alienuje emerytów z Nowej Huty. Tworzy między nimi nowe więzi (facylituje, powiedziałby psycholog). Brytyjski medioznawca David Morley udowadnia, że tak stereotypowe postrzeganie roli telewizora, jest po prostu błędem. Analizując rolę telewizji w życiu rodzinnym zauważa, że „telewizja w pewnym sensie dostarcza alibi, a w pewnym sensie kontekstu do spotkań między członkami rodziny” [Morley 1986: 22]. Nawet gdy chodzi o telewizję, rzeczywistość nie jest czarno-biała.

W obronie prawdy

W pierwszym numerze „Kultury Popularnej” analizowałem e-maile od widzów zamieszczone na internetowej stronie *Klanu* [Halawa 2002]. Pokazywałem, w jaki sposób fakt, że czas w serialu płynie równoległe z czasem rzeczywistym, każe wierzyć widzom, że bohaterowie istnieją naprawdę. Zwracałem uwagę na to, że liczni widzowie, dostrzegający różnicę między życiem realnym a „klanowym”, traktują wszystkie przejawy tej różnicy (jak choćby niewłaściwy numer rejestracyjny samochodu jednego z bohaterów) jako „wpadkę” realizatorów i wysyłając e-maile domagają się zatarcia granicy między fikcją a prawdą. Nie dzieje się tak na darmo: *Klan*, reagując na problemy społeczne i włączając do obsady na przykład Jurka Owsiaka, stworzył wokół siebie aurę „zwierciadła obnoszonego po gościńcu”. W badaniu OBOP-u z 1998 roku 82 proc. Polaków uznało, że serial dobrze oddaje polskie realia [„Gazeta Wyborcza” 1999].

Jest to osobny fenomen – od opery mydlanej, gatunku zazwyczaj oskarżanego o eskapizm, jej widzowie wymagają opisu rzeczywistości. Gdy *Klan* trwał w najlepsze, z ekranów znikają emitowane w TVN *Miasteczko*. To, co jest siłą *Klanu*, okazało się jego kłęską. Manuela Gretkowska, pisarka i scenarzystka *Miasteczka*, w swoim dzienniku wskazywała na niejednoznaczny wydźwięk słowa „eskapizm”: „Koniec z *Miasteczkiem*. Telewizja oceniła je jako »za bliskie życia, za prawdziwe. Ma być eskapizm«. Filozoficznie eskapizm pobrzmiwia straszakiem nudy, urojką. W teleżargonie jest komplementem” [Gretkowska 2002: 182–183].

Projekcji, opisywanemu przeze mnie powyżej procesowi wypełniania dostarczonego przez nadawcę szkieletu własnym znaczeniem, towarzyszy wyraźnie widoczna w e-mailach do *Klanu* inferencja – wyjście poza tekst, jak opisywał to dla prozy narracyjnej Umberto Eco [1994: 172]. W procesie odbioru serialu widzowie tworzą sytuacje hipotetyczne i na ich podstawie akceptują – bądź nie – kolejne zdarzenia czy sytuacje. Pokazuje to, że wbrew twierdzeniom niechętnych telewizji badaczy, rola widza w kreowaniu znaczenia przekazu jest duża. W tym tkwi część sukcesu *Klanu* – wielowątkowa struktura serialu w zderzeniu ze zróżnicowaną widownią daje mnóstwo znaczeń, zróżnicowanych w zależności od potrzeb i oczekiwań widza.

Listy wskazujące na nieuzasadnioną zmianę w kolorze samochodu lub zachowaniu bohatera nazwałem listami pisanymi „w obronie iluzji”, chociaż lepiej byłoby nazwać je – zgodnie z sugestią profesora Rocha Sulimy – pisanymi „w obronie prawdy”. Próbując zrozumieć fenomen *Klanu*, lepiej sytuować się po stronie widza niż realizatora – to, co dla jednego jest prawdą, dla drugiego jest sztucznie wytworzoną iluzją.

Ewa Sadowska zaraża Władysława Alzheimerem

Pojęcie równoległości czasowej – kiedy w życiu poniedziałek wielkanocny, to i w serialu poniedziałek wielkanocny – wydaje się być w przypadku *Klanu* cennym uzupełnieniem opisywanej wcześniej pary pojęć: intymności i ciągłości. Działając razem, czynniki te tworzą ze świata przedstawionego *Klanu* świat alternatywny, który z jednej strony ma być kopią rzeczywistości, a z drugiej strony – wzorem dla niej.

Jeden z widzów prosi w e-mailu, by wprowadzić do *Klanu* postać geja. Byłby to, argumentuje, ważny krok w stronę rozwijania w Polakach tolerancji wobec inności. Ta sama logika rządzi wypowiedziami Zygmunta Kęstowicza podkreślającymi znaczenie faktu, że grający Maciusia, dziecko adoptowane przez Ryśka i Grażynkę, Piotruś Sfent jest pierwszym dzieckiem z zespołem Downa, które wystąpiło w polskim

filmie fabularnym [„Super Expres” 1998]. Być może Jakub Tolak, który w *Klanie* gra Daniela, nosiciela wirusa HIV, zrobił więcej dla propagowania informacji o tym wirusie, niż ktokolwiek inny w Polsce. Młody aktor opowiadał mi, że spotykało go z tego powodu dużo nieprzyjemnych uwag i zaczepek, ale był też gościem konferencji lekarskiej na temat HIV. Nie będąc ani nosicielem, ani lekarzem! Kęstowicz gra w *Klanie* Władysława, który zachorował na Alzheimera, bo scenarzystkę namówiła do tego Ewa Sadowska, sekretarz Stowarzyszenia Osób Chorych na Alzheimera. Dziennikarka „Gazety Wyborczej” relacjonowała: „Na ekranie Władysław powoli zaczął tracić pamięć i raz zgubił drogę do domu. Rodzina długo się zastanawiała, czy powiedzieć mu o chorobie.

– To było bardzo dobrze pokazane – ocenia Sadowska.

W sto drugim odcinku Władysławowi tak się pogorszyło, że na ekranie pokazano specjalną wszywkę, którą zaszywa się w ubrania chorych na Alzheimera i podano nazwę leku (Aricept), który właśnie wszedł na polski rynek.

– Odzew był niesamowity – opowiada Sadowska. – W Stowarzyszeniu telefony się urywały, wszyscy pytali o lek. Dzwonili chorzy i lekarze. To była niesamowita propaganda.

Niestety, w następnych odcinkach Władysławowi wyraźnie się polepszyło i nagle wszystko sobie przypomniał. Reakcja ludzi była natychmiastowa.

– Przyszła starsza pani, która z siostrą opiekuje się chorą matką. Siostra ma do niej pretensje, że źle się troszczy o matkę, bo gdy Władysław w *Klanie* dostał lek, to od razu wyzdrowiał. A matka nie – mówi Sadowska.

Nie traci jednak nadziei, że choroba znów dopadnie Władysława.

– Wiem, że on będzie miał wkrótce bardzo ciężkie przejścia i choroba się posunie – zaciera ręce.

– Może przy tej okazji padnie nazwa drugiego leku, który w międzyczasie trafił do polskich aptek [„Gazeta Wyborcza” 1999]?”.

Istnieje tylko to, co pokaże telewizja

Telewizja może też okazywać się najwyższą formą uczestniczenia w świecie realnym: jeden z uczestników polsatowskiego *reality show Bar* zapewniał dziennikarza, że dobrze życzy swoim konkurentom, którzy się pobierają. „Naprawdę chcę zobaczyć ślub Izy i Grześka w telewizji” [<http://www.wirtualnemedi.pl>, 9.04.2002].

Ona musi żyć

Są wokół *Klanu* sprawy, których nie sposób dobrze skomentować, ale i nie sposób pominąć. 6 listopada 2001 roku ktoś wystąpił do *Klanu* list. (Pisownia oryginalna).

„Szanowny Panie!

Myszę, że od Pana zależy treść telenoweli *Klan*. Ogląda ją b. b. wielu widzów.

Wśród nich również osoby chorujące na raka. Jestem matką młodej kobiety (trzydziestoparoletniej), która rok temu zachorowała. Rak piersi – operacja i leczenie chemioterapią (ta najgorsza [nieczytelne]) w Instytucie Onkologii na Ursynowie. A więc tak jak p. Krystyna Lubicz. Przez rok byłam i jestem z Córką na kolejnych badaniach, kontrolach.

Z wielkim niepokojem czekamy na każdy wynik prosząc Boga by był dobry.

Córka przeszła stan depresji, rozpaczy, wpadała w gniew, szaf.

Teraz po roku trochę jest lepiej. Trochę wierzy, że będzie zdrowa, że będzie żyła. Co przeszła trudno opisać. Obecne kalectwo (brak piersi), przejściowy brak włosów to były konsekwencje leczenia. Ale w tej chorobie najważniejsze – żyć!

Teraz myśli o rekonstrukcji piersi, ma motywy do dźwignięcia się z rozpaczy. Ma dla kogo żyć – ma dzieci w wieku przedszkolnym. Ona tak jak pewno wiele innych kobiet amazoнок ogląda *Klan*.

**Błagam Pana – nie wiem jak potoczy się leczenie (czy to będzie operacja oszczędzająca czy mastektomia – czy radioterapia – czy chemioterapia) – błagam Pana p. Krystyna Lubicz musi żyć, aby to dało tą iskierkę nadziei, tym milionom nieszczęśliwych kobiet, w różnym wieku, które chcą żyć. A ich nadzieja jest b. krucha. Nawet nie wyobraża sobie Pan, jak tym kobietom jest to potrzebne – że ta choro-
ba – to nie wyrok.**

Błagam Pana – niech p. Krystynie Lubicz nic złego się nie stanie” (wyróżnienie moje – M.H.).

Kilkanaście dni wcześniej u serialowej Krystyny Lubicz wykryto raka piersi. Wiesława Kunicka, prezeska Klubu Amazoнок, opowiadała mi potem, że gdy Krysią przeszła w telewizji mastektomię i nosiła rękę na temblaku, pacjentki Centrum Onkologii odmawiały ćwiczeń. – Krystyna nie ćwiczy, tylko ma rękę na temblaku – argumentowały.

Gdy kilka odcinków później Lubiczowa zapisała się do Klubu, rzeczywiście istniejącego od piętnastu lat, „razem z nią” wstąpiło do niego mnóstwo kobiet. – Czy Krystyna Lubicz rzeczywiście się do nas zapisała? – pytali. „Proszę sobie wyobrazić, że po wyemitowaniu odcinka, w którym Ela Chojnicka uczy na modelu samokontroli piersi, w naszej małej mieścinie drzwi do apteki nie zamykały się” – pisała później miłośniczka *Klanu* z Kamieńca Żąbkowickiego.

Big Brother i mroczna tajemnica widzów *Klanu*

Lektura e-maili do *Klanu* nie pozwala zapomnieć o tym, że – jakkolwiek pretensjonalnie to brzmi – żyjemy w epoce po *Big Brotherze*. Analizowałem [Halawa 2002] listy stanowczo domagające się uśmiercenia Moniki Lubicz, granej przez Izabelę Trojanowską. „Czy Monika nie mogłaby wyjechać do USA lub zginąć w jakimś wypadku? – pytają – Zróbcie z nią coś, bo zniechęca mnie do oglądania mojego ulubionego serialu”. Postulują: „jestem za uśmierceniem Moniki, a wyeksponowaniem Bogdana w tym serialu”.

Niechęć do tej postaci po części jest funkcją zlej – w ocenie widzów – gry aktorskiej Trojanowskiej, utrudniającej zniesienie bariery między prawdą a fikcją. Domaganie się uśmiercenia Moniki byłoby więc – paradoksalnie – głosem „w obronie prawdy”.

Język opery mydlanej powinien być przezroczysty, nie odsyłać do samego siebie. Jeżeli tym, co charakteryzuje związek paraspołeczny między widzem a bohaterem serialu jest wrażenie bycia na wyciągnięcie ręki, nie może być mowy o niczym, co sugerowałoby sztuczność. Dlatego w *Klanie* właściwie nie ogląda się telewizji: widz mógłby w takim obrazie zobaczyć samego siebie i złudzenie by przysło.

Cytowana już Modleski wywodzi potrzebę wpływania na losy bohaterów z poczucia bezsilności – odróżnia filmy „męskie” z władcym protagonistą od „żeńskich”, które – jak opery mydlane – przedstawiają: „(...) bezlik postaci o ograniczonych możliwościach, postaci skłóconych ze sobą i takich, że ich próby zapanowania nad wydarzeniami skazane są na ciągłe niepowodzenia, ponieważ bohaterowie nieświadomi są planów i motywów innych osób. (...) W rezultacie widz bywa tak sfrustrowany poczuciem bezsilności, jakim tchnie serial, że niczym nadopiekuńcza matka sam próbuje wpłynąć na ekranowe wydarzenia” [Modleski 1991, 143–144].

Ciekawy jest jednak sam mechanizm, na mocy którego korespondenci internetowej witryny *Klanu* są przekonani o swoim realnym wpływie na fabułę. W pierwszym numerze „Kultury Popularnej” [Halawa 2002] udowadniałem, że w przypadku *Klanu* mamy do czynienia ze starciem starej formuły tworzenia telewizji z nową formułą jej oglądania. Z jednej strony – serial fabularny z całym tradycyjnym aparatem aktorów, reżyserów, scenarzystów i scenografów; z drugiej – widzowie, którzy prawdopodobnie eliminowali kolejno mieszkańców domu *Wielkiego Brata* wysyłając SMS-y. Nowocześni widzowie epoki *postbigbrotherizmu* żądając uśmiercenia Moniki, domagają się swoich praw.

Pozostaje zapytać: dlaczego śmierć?

W pierwszych latach *Klanu* głównym zajęciem Moniki było knucie intryg i rujnowanie innym życia. Jak przyznał Wojciech Niżyński, współscenarzysta *Klanu*, miała ona być polską Alexis [„Gazeta Wyborcza” 1997]. **(Pytanie z archeologii mediów: czy ktoś jeszcze pamięta *Dynastię* i Joan Collins jedzącą truskawki z Patagonii w swoim gabinecie? Na środku pomieszczenia królował szklany blat wsparty na czterech kłach słonia – to na nim, tej nieco perwersyjnej mieszance okrucieństwa i luksusu, Alexis bez zmruczenia oka podpisywała kontrakty rujnujące swojego eks-męża, Blake’a Carringtona).**

Z roku na rok jednak klanowa Monika łagodniała. W miarę upływu czasu coraz więcej mówiło się w serialu o jej traumatycznym przeżyciu z młodości (została zgwałcona) – scenariusz tym tłumaczył jej alienację, której kulminacją było załamanie nerwowe w piątym sezonie *Klanu*. Korespondenci witryny *Kontakt* odrzucają jednak współczucie, zastępując je agresją. Wydaje się, że bardziej naturalne było dla nich istnienie postaci, która jawnie była zła, niż kogoś, kto trochę „odstaje”, ale przecież nie bez powodu. Być może serialowe „czarne charaktery” pełnią w obrębie struktury fabularnej funkcję kozłów ofiarnych – są winni wszystkich niepowodzeń w fabularnym świecie, a ich poczynania są sublimacją wszystkich cech uznawanych w społeczeństwie za niepożądane [por. Girard 1991]. Naturalna byłaby wtedy potrzeba fizycznego unicestwienia Moniki.

Być może, gdyby porozmawiać o Monice z widzami *Klanu*, ujawniłoby się też opisywane przez psychologię społeczną zjawisko obwiniania ofiary, które wyrasta z wrodzonej potrzeby ładu: jeżeli kobieta – jak Monika – została zgwałcona, jest sama sobie winna. Widocznie była zbyt wyzywająco ubrana [Aronson 2000: 247]. Jeżeli jest wyklęta przez rodzinę – sama musiała sobie na to zasłużyć.

Być może. Trudno dociec, jak jest naprawdę – warto jednak rzucić trochę światła i na mroczne aspekty oglądania *Klanu*.

Paleotelewizja cywilizuje Polaków mieszczańsko

Opisywane przeze mnie wcześniej starcie starej telewizji z nową, które charakteryzuje odbiór *Klanu*, jest w przybliżeniu analogiczne do dwóch modeli stworzonych przez Francesco Casettiego i Rogera Odina [1994] – paleo- i neotelewizji. Paleotelewizja to instytucja o wyraźnej strukturze. Oglądanie paleotelewizji jest usankcjonowane przez umowę komunikacyjną między widzem a instytucją; jest to umowa analogiczna do tej, jaką – chcąc nie chcąc – zawiera w szkole uczeń z nauczycielem. Neotelewizja zrywa z modelem pedagogicznym, „zastępuje istniejącą w paleotelewizji relację hierarchiczną relacją bliskości” [Casetti, Odin 1994: 120].

Patrząc ze strony nadawcy, *Klan* doskonale wpisuje się w model paleotelewizji. Ma edukować: uwrzliwia społeczeństwo na Inność nosicieli wirusa HIV i dzieci z zespołem Downa; pokazuje tragedię choroby i daje receptę na jej zwalczenie. W *Klanie* prawie nikt nie pali ani nie pije: wyjątek to rytualne „po koniczku” Pawła i Krystyny i powracająca klisza alkoholika (ta jednak jest po prostu antywzorcem). Mężczyźni, zawsze gładko ogoleni (chyba że są czarnymi charakterami jak Leszek, brat Krystyny, siedzący w więzieniu), podsuwają kobietom krzesło przy stole i pomagają zdjąć im płaszcz.

Cytowana przeze mnie pochwała *Klanu* Kazimierza Kapery jest w istocie pochwałą paleotelewizji: dyskurs telewizyjny powinien być analogiczny do dyskursu szkoły, a więc władzy. Nadawać, znaczy rządzić. To widz powinien dostosować się do nadawcy, nie zaś nadawca do widza, bo to groziłoby „apoteozą knajactwa, głupoty i prymitywizmu”, jak Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji zgrabnie określiła kiedyś *Big Brothera*, sztandarowy produkt polskiej neotelewizji [„Dziennik Internetowy Polskiej Agencji Prasowej” 2001]. Jeżeli pokażemy ludzi w telewizji lepszymi niż są, to widzowie zaczną ich naśladować i w rezultacie zrobią się lepsi – oto logika paleotelewizji. „Zarażenie” Władysława chorobą Alzheimera i dziesiątki innych pomysłów scenarzystów to prosta konsekwencja takiego rozumienia telewizji. *Klan* bawiąc – uczy.

Nie jest rzecz jasna tak, że *Klan* uczy wbrew widzom. Przeciwnie – jego rola wzorcotwórcza jest przez widzów dostrzegana i akceptowana: „Prosimy o zwrócenie uwagi niejakiej Kai Paschalskiej, »klanowej« Oli, aby podczas posiłków spożywanych na planie serialu nie trzymała łożki na stole – piszą widzowie na e-mailowy adres *Klanu* – nie uchodzi”.

Mariusz Szczygieł opisuje w „Wysokich Obcasach” Annę Natkańską, mieszkankę piętnastotysięcznego Złocieńca, która regularnie fotografuje się w fantazyjnych strojach własnego pomysłu: „Siadamy do kolacji, Anna rozkłada cytrynowy obrus i stawia na nim szafirowe talerze. U niej w Złocieńcu – jak w *Klanie* – życie domowe to scena. W *Klanie* bohaterowie są tacy, jakimi Polacy chcieliby być: ucywilizowani mieszczańsko. Krystyna Lubicz nigdy nie stawia reklamówki z zakupami na stole, a pustej nie zawiesza na drzwiczkach kuchennej szafki. Serka nigdy nie je wprost z opakowania. Dzieci Anny: Jagódka (półtora roku) i Jacuś (siedem lat) ubrane są zawsze pod kolor. – Ach, jaką mi pan zrobił przyjemność tym porównaniem. *Klan* to mój serial – potwierdza Anna. (...) W (...) mieszkaniu nie ma żadnych kulis ze zmiętymi reklamówkami” [„Gazeta Wyborcza” 2001].

Oto Klan jako wyrazisty kod estetyczny – paleotelewizja w działaniu.

Opisywany przeze mnie specyficzny związek paraspoleczny, który tworzy się między widzami a postaciami, jest z kolei charakterystyczny dla neotelewizji, którą charakteryzuje proces wzajemnej aktywności nadawcy i odbiorcy: „Neotelewizja nie jest już instytucją będącą przedłużeniem szkoły czy rodziny, lecz przestrzenią integralnie związaną z codziennością, z »miejscem, w którym żyjemy« – przynajmniej, jeżeli mamy na myśli miejsce, z którym związali całe godziny swojego życia ludzie po obu stronach ekranu” [Casetti, Odin 1994: 124].

Właśnie w takiej przestrzeni – tej samej – znajdują się aktorzy i widzowie serialu. Odin i Casetti podkreślają, że ich modele mogą współwystępować i *Klan* jest dobrym tego przykładem.

Przez duże „T”

W naszym postrzeganiu telewizji wiele jest myślenia magicznego. „Woronicza”, „Wiejska”, kiedyś „Mysia”, „Rakowiecka” czy „Biały dom” to tajemnicze ośrodki Władzy. Przypomina się znakomity tekst Zbigniewa Benedyktowicza [1991], analizujący listy wysyłane do Pałacu Kultury i Nauki, w którym – zdaniem

autorów – miały swoją siedzibę najróżniejsze formy Władzy. Listy analizowane przez Benedyktowicza miały nagłówki „Drogi Pałacu”. Te, które nadchodzą do *Klanu*, zaczynają się często: „Droga Telewizjo” – jak list pani Leokadii z Gorlic, który oglądałem w siedzibie Triplanu. Leżał zaraz koło koperty z opłatkiem przysłanym przed świętami jednemu z aktorów.

Zamiast zakończenia

Ewa Szawlowska, serialowa Marta, opowiada Monice Piątkowskiej [„Gazeta Wyborcza” 1999]: „Pewnego dnia Izabela Trojanowska (filmowa Monika) zapytała mnie: »Podobno umierasz?«. A ja jej na to: »Nie. Mnie tylko boli głowa« – opowiada Ewa Szawlowska. – Ale potem coraz więcej ludzi z ekipy zaczęło mówić o śmierci. I w końcu zadzwonili do mnie z biura *Klanu* i powiedzieli: »Ty umierasz«”.

„– Marta musiała umrzeć, ponieważ chcieliśmy, żeby Rafalski kogoś zabił – tłumaczy scenarzysta Wojciech Niżyński. – Jeśli nie zabiłby Marty, to musiałby zabić Beatę”.

Beata jako postać pierwszoplanowa zginąć jednak nie mogła.

Następnego dnia po wyemitowaniu tragicznego odcinka Ewa Szawlowska pojechała do Radomia.

„Był już wieczór – wspomina. – Zobaczyła mnie jakaś starsza kobieta. Krzyknęła »Matko Boska« i przeżegnała się”.

BIBLIOGRAFIA

- Aronson E. (2000). *Człowiek istota społeczna*. Warszawa.
- Benedyktowicz Z. (1991). „Widmo środka świata. Przyczynki do antropologii współczesności”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. Rok XLV, nr 1 (212).
- Berger R. (1997). „Restrukturyzacja mitu”, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne*. Kraków.
- Butsch, R. (1997). „Soap Opera”, [w:] H. Newcomb (ed.), *Encyclopedia of Television*, t. 3. Chicago.
- Casetti F., Odin R. (1994). „Od paleo- do neotelewisji. W perspektywie semiopragmatyki”, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Po kinie?...* Kraków.
- Cwalina W. (1999). „Interakcje paraspoleczne między widzami a osobami prowadzącymi programy telewizyjne”, [w:] P. Francuz (red.), *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*. Lublin.
- Eco U. (1994). *Lector in fabula*. Warszawa.
- Foucault M. (1993). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa.
- Girard R. (1991). *Kozioł ofiarny*. Łódź.
- Gretkowska M. (2002). *Polka*. Warszawa.
- Halawa M. (2002). „Ludzie listy piszą: e-maile do »Klanu«”, [w:] „Kultura Popularna”, nr 1. <http://www.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=52> (13.09.2002).
- Hall E.T. (2001). *Ukryty wymiar*. Warszawa.
- Horton D., Wohl R.R. (1997). „Komunikacja masowa i paraspoleczna interakcja. Uwagi o intymności na odległość”, [w:] A. Gwóźdź (wyb.), *Pejzaże audiowizualne*. Kraków.
- de Kerckhove D. (2001). *Powłoka kultury*. Warszawa.
- Kita B. (1998). „Wokół telewizji. Uwagi o przestrzeni”, [w:] A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*. Białystok.
- Kopaliński W. (1996). *Podręczny słownik wyrazów obcych*. Warszawa.
- Modleski T. (1991). „Opera mydlana: wszystko dla pań”, [w:] „Dialog”, rok XXXVI, nr 5–6.
- Morley D. (1986). *Family television*. London.

- Nowicki P. (2000). „Kwiat naszego sekretu, czyli o telenoweli”, [w:] „Kino”, 7–8/2000.
- Przyłipiak M. (2001). „»Klan« i »Złotopolscy« na tle oferty serialowej”, [w:] J. Uszyński (red.), *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*. Warszawa.
- Stasiakiewicz M. (2000). „Testy Projekcyjne”, [w:] J. Strelau (red.), *Psychologia. Podręcznik akademicki*. t. 1, rozdział 12.4, Gdańsk.
- Teszner Ł. (2002). *Dynastia i Dallas, czyli o popularności opery mydlanej*. <http://www.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=20> (13.09.2002).
- Thiele-Dohrman K. (1980). *Psychologia plotki*. Warszawa.

Cytowane e-maile są dostępne na stronie <http://www.tvp.com.pl/klan/kontakt/home.htm> (13.09.2002). Kopie listów wysyłanych tradycyjną pocztą w zbiorach autora, dzięki uprzejmości firmy Triplan.