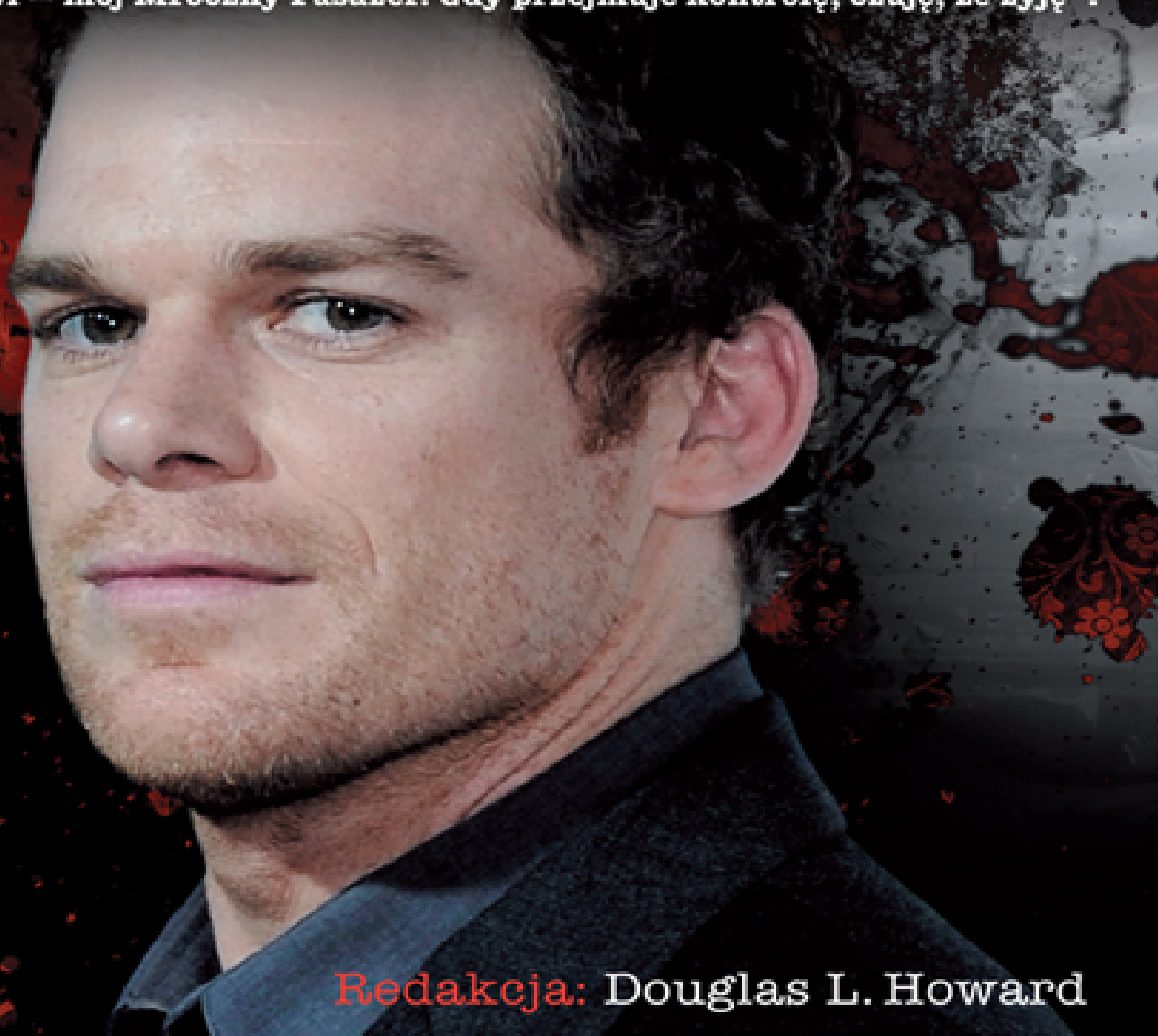


„Nazywam się Dexter i nie jestem pewien, kim jestem. Wiem tylko, że jest we mnie coś mrocznego, ukrywam to i nie mówię o tym, ale On bez przerwy we mnie tkwi – mój Mroczny Pasażer. Gdy przejmuję kontrolę, czuję, że żyję”.



Redakcja: Douglas L. Howard

DEXTER

Taki sympatyczny morderca

 editio

Książka ta nie stanowi publikacji oficjalnie związanej z serią o Dexterze, nie jest również w żaden sposób wspierana, licencjonowana oraz zatwierdzona przez jakiejkolwiek osoby i podmioty związane z produkcją serii książek i filmów o Dexterze.

Tytuł oryginału: Dexter. Investigating Cutting Edge Television

Tłumaczenie: Olga Kwiecień-Maniewska

Projekt okładki: Urszula Buczkowska

Fotografia na okładce: (17346323) FilmMagic "Michael C. Hall "/> Flash Press Media Sp. J.

ISBN: 978-83-246-3735-5

Numer katalogowy: 7055

Selection and editorial matter copyright © 2010 Douglas L. Howard.

Individual chapters copyright © 2010 Stacey Abbott, Stan Beeler, Fionna Boyle, Simon Brown, Michele Byers, James Francis, Jr, Craig French, Douglas L. Howard, Beth Johnson, Angelina I. Karpovich, David Lavery, Steven Peacock, Alison Peirse, Simon Riches, David Schmid, Vladislav Tinchev.

Polish edition copyright © 2011 by Helion S.A. All rights reserved.

Published by arrangement with I.B. Tauris & Co Ltd, London.

Wydane na podstawie umowy z I.B. Tauris & Co Ltd, London. Oryginalne anglojęzyczne wydanie tej książki nosi tytuł Dexter. Investigating Cutting Edge Television i zostało opublikowane przez I.B. Tauris & Co Ltd.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from the Publisher.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Nieautoryzowane rozpowszechnianie całości lub fragmentu niniejszej publikacji w jakiegokolwiek postaci jest zabronione. Wykonywanie kopii metodą kserograficzną, fotograficzną, a także

kopiowanie książki na nośniku filmowym, magnetycznym lub innym powoduje naruszenie praw autorskich niniejszej publikacji.

Wszystkie znaki występujące w tekście są zastrzeżonymi znakami firmowymi bądź towarowymi ich właścicieli.

Autor oraz Wydawnictwo HELION dołożyli wszelkich starań, by zawarte w tej książce informacje były kompletne i rzetelne. Nie biorą jednak żadnej odpowiedzialności ani za ich wykorzystanie, ani za związane z tym ewentualne naruszenie praw patentowych lub autorskich. Autor oraz Wydawnictwo HELION nie ponoszą również żadnej odpowiedzialności za ewentualne szkody wynikłe z wykorzystania informacji zawartych w książce.

Wydawnictwo HELION
ul. Kościuszki 1c, 44-100 GLIWICE
tel. 32 231 22 19, 32 230 98 63
e-mail: editio@editio.pl
WWW: <http://editio.pl> (księgarnia internetowa, katalog książek)

Printed in Poland.

- [Poleć książkę na Facebook.com](#)
- [Kup w wersji papierowej](#)
- [Oceń książkę](#)

- [Księgarnia internetowa](#)
- [Lubię to! » nasza społeczność](#)

Podziękowania

Kilka osób sprawiło, że powstanie tej książki stało się możliwe, zanim więc przejdziemy dalej, chciałbym im podziękować.

Pierwszą z tych osób jest David Lavery. Książka ta narodziła się z rozmowy, którą David i ja odbyliśmy za pośrednictwem internetu ponad rok temu, a prace nad nią posuwały się w dużej mierze dzięki jego pomocy, wsparciu i przyjaźni. Poznanie Davida było i jest jedną z najlepszych rzeczy, jakie mi się zdarzyły w tym zawodzie.

Muszę też podziękować autorom poszczególnych rozdziałów za ich profesjonalizm i ciekawe prace. Stacey Abbott, Stan Beeler, Fionna Boyle, Simon Brown, Michele Byers, James Francis, Craig French, Beth Johnson, Angelina Karpovich, David Lavery, Steven Peacock, Alison Peirse, Simon Riches, David Schmid, Vladislav Tinchev — wszyscy wnieśli do analizy serialu głębię i bogactwo różnych punktów widzenia, a także pokazali szerokie możliwości stojące przed nauką o telewizji i krytyką telewizyjną.

Dziękuję Jeffowi Lindsayowi za to, że uprzejmie zgodził się porozmawiać ze mną o swoich powieściach, stworzonych przez siebie postaciach i podzielił się informacjami na temat dalszych ich losów. Dziękuję również Chelsea Lindman i Nicholas Ellison Agency za umożliwienie mi przeprowadzenia tego wywiadu.

Chciałbym też podziękować Jamesowi Manosowi Juniorowi za poświęcenie mi czasu na rozmowę o odcinku pilotowym, serialu i telewizji w ogóle. Bardzo dziękuję jego asystentce, Michelle Trump za pomoc w opracowaniu szczegółów tej rozmowy.

Philippa Brewster i Stacey Abbott zasługują na szczególne podziękowania za pomoc w opracowaniu projektu tej książki. Philippie muszę też podziękować za stałą pomoc na wszystkich etapach tego procesu od

samego początku do końca — za każdy e-mail, każdą odpowiedź i każdą dobrą radę.

Podziękowania płyną też w stronę moich współpracowników z Suffolk County Community College: poczynając od działu administracji, poprzez kadrę dydaktyczną, a na bibliotece Huntington Library kończąc. Szczególnie pragnąłbym podziękować Sandrze Sprows, Liz Cone i pozostałym współpracownikom z wydziału filologii angielskiej za ich ciepło, entuzjazm, poczucie wspólnoty i przyjaźń. Szanuję ich za osiągnięcia zarówno dydaktyczne, jak i pozostałe. Staram się iść za ich przykładem.

Dziękuję też mojej rodzinie za miłość i wsparcie. Dziękuję mojej żonie Jennifer za wszystkie rozmowy późno w nocy, podczas długiej jazdy samochodem, w czasie każdego spaceru i za wszystkie słowa i szkice, których wysłuchała, jak również za ten przypadkowy telefon piętnaście lat temu, który na zawsze zmienił moje życie. I wreszcie dziękuję Carolyn Joyce, za każdy uśmiech, jakim obdarzyła nas od dnia swoich narodzin.

O autorach

Stacey Abbott jest wykładowcą na Roehampton University. Zajmuje się badaniami nad telewizją i filmem. Jest autorką książki *Celluloid Vampires* (University of Texas Press, 2007) i *TV Milestones: Angel* (Wayne State University Press, 2009), a także redaktorką książki *The Cult TV Book* (I.B.Tauris, 2010) i serii wydawniczej *Investigating Cult TV* wydawnictwa I.B.Tauris.

Stan Beeler wykłada filmoznawstwo i telewizjoznawstwo na wydziale anglistyki University of Northern British Columbia w Kanadzie. Do innych jego zainteresowań zaliczają się popkultura, literatura komparatywna i wykorzystanie techniki komputerowej w komunikacji. Jego publikacje to *Reading Stargate SG-1* we współpracy redakcyjnej z Lisą Dickson (I.B.Tauris), *Investigating Charmed: The Magic Power of TV* we współpracy redakcyjnej z Karin Beeler (I.B.Tauris) oraz *Dance, Drugs and Escape: The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s* (McFarland).

Fionna Boyle jest autorką *An Unofficial Muggle's Guide to the Wizarding World: Exploring the Harry Potter Universe* (ECW Press, 2004). Gdy nie pisze o uroczych seryjnych mordercach, prowadzi w Toronto w Kanadzie firmę The Creative Type, zajmującą się komunikacją medialną i społeczną.

Simon Brown jest starszym wykładowcą filmoznawstwa na Kingston University. Jest zapalonym miłośnikiem turystyki rowerowej oraz autorem licznych artykułów na temat wczesnego kina, kina brytyjskiego oraz amerykańskiej telewizji wysokiej jakości. Wraz ze Stacey Abbott jest współredaktorem książki *Investigating Alias: Secrets and Spies* (I.B.Tauris, 2007).

Michele Byers jest profesorem na Saint Mary's University w Halifax w Nowej Szkocji. Jest autorką licznych publikacji na temat telewizji i tożsamości. Jej artykuły i eseje ukazywały się m.in. na łamach „Atlantis”,

„Canadian Ethnic Studies”, „Shofar” i „Culture, Theory & Critique”, oraz w książkach *The Essential Cult TV Reader*, *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture* i *Programming Reality: Perspectives on English-Canadian Television*. Michele jest też redaktorką książki *Growing Up Degrassi: Television, Identity and Youth Cultures* (Sumach Press, 2005), współredaktorką (z Davidem Laverym) pozycji „Dear Angela”: *Remembering My So-Called Life* (Lexington, 2007) oraz z Val Johnson książki „The CSI Effect”: *Television, Crime, and Governance* (Lexington, 2009). Wraz z Davidem Laverym zajmowała się ostatnio redakcją nowej książki *On the Verge of Tears: Why the Movies, Television, Music, Art, and Literature Make Us Cry*. Jej najnowsze prace koncentrują się na badaniu telewizji i kwestii etnicznych.

James Francis Junior jest na czwartym roku studiów doktoranckich z zakresu dziecięcej literatury i filmu. Jego praca skupia się na współczesnych remakach filmów grozy i ich wpływie na kulturę filmową. James wychowywał się na filmach grozy, a nie książkach dla dzieci, jednak skupia się nad tym, jak obydwa te obszary uzupełniają się i wpływają na siebie. Jest uznanym krytykiem i znawcą serialu *Buffy. Postrach wampirów* oraz członkiem rady *Watcher Junior — The Undergraduate Journal of Buffy Studies*. Jest też fotografikiem, a jego prace były publikowane w Anglii, Francji, Brazylii, Australii, Hiszpanii i Stanach Zjednoczonych.

Craig French jest absolwentem filozofii Uniwersytetu Londyńskiego, a obecnie zajmuje się badaniami na temat natury umysłu i wiedzy.

Douglas L. Howard jest prodziekanem i profesorem wydziału filologii angielskiej w Suffolk County Community College. Pisywał na tematy takie jak współczesna literatura, film i telewizja, a jego prace ukazały się na łamach „Literature and Theology”, Poppolitics.com, „The Chronicle of Higher Education” oraz w książkach *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination* (Douglas jest współredaktorem i współautorem tej książki), *Reading The Sopranos*, *Reading Dead-wood*, *Reading 24*, *Milton in Popular Culture* i *Modern and Postmodern Cutting Edge Films*.

Beth Johnson jest wykładowcą na wydziale filmoznawstwa i literatury angielskiej na Keele University. Zajmuje się badaniami nad estetyką,

okularcentryzmem, kinem awangardowym, psychologią oglądania, sceną ekstremalną, psychoanalizą i telewizją. Jest autorką takich publikacji jak *Masochism and the Mother*, *Pedagogy and Perversion* (ukazała się w specjalnym wydaniu „Angelaki: Journal of Theoretical Humanities”, Routledge, listopad 2009), „Realism, Real Sex and the Experimental Film: Mediating New Erotics in Georges Bataille’s Story of the Eye” opublikowanej w książce *Realism and the Audiovisual Media* (Palgrave Press, listopad 2009), „Viva la Vita” w książce *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic* (Wallflower Press, luty 2010) oraz „Refraining Intimacy: Stranger Sex, Chaos and Contextualization” w *The New Extremism* (Edinburgh University Press, 2010). Obecnie wraz Charliem Blakem (z Liverpool Hope University) pisze studium na temat seksu i kina posttransgresywnego, współredaguje zbiór artykułów na temat seksualnej ekspresji, estetyki i etyki w brytyjskiej i amerykańskiej telewizji oraz pisze monografię na temat brytyjskiej telewizji.

Angelina I. Karpovich jest wykładowcą z dziedziny multimediiów i technologii nadawczych na Brunel University. Jej badania obejmują społeczne znaczenie tekstów medialnych oraz niestandardowe wykorzystanie technologii medialnych przez profesjonalistów i amatorów. Jej publikowane prace obejmują zjawiska, takie jak fan kluby związane z mediami, kultowe programy telewizyjne i związek pomiędzy telewizją a turystyką.

David Lavery — wykładowca języka angielskiego na Middle Tennessee State University — jest również autorem, współautorem lub redaktorem licznych esejów i książek, takich jak *Joss: A Creative Portrait of the Maker of the Whedonverses* (I.B.Tauris, 2010) oraz prac na temat takich seriali telewizyjnych jak *Twin Peaks*, *Z archiwum X*, *Buffy. Postrach wampirów*, *Rodzina Soprano*, *Zagubieni*, *Deadwood*, *Kroniki Seinfelda*, *Moje tak zwane życie*, *Herosi* i *Battlestar Galactica*. Współredaguje dziennik internetowy *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, jest też jednym z redaktorów i założycieli *Critical Studies in Television: Scholarly Studies of Small Screen Fictions*. Na całym świecie wygłasza wykłady na tematy związane z telewizją.

Steven Peacock jest starszym wykładowcą filmoznawstwa na Uniwersytecie w Hertfordshire. Jest autorem następujących monografii: *Colour: Cinema Aesthetics* (Manchester: MUP, 2010) oraz „Expressions of Intimacy”, opublikowanej w *Close-Up 04* (Wallflower, London 2010). Jest redaktorem książki *Reading 24: TV against the Clock* (I.B. Tauris, London 2007) i autorem licznych prac na temat estetyki telewizyjnej, a szczególnie seriali amerykańskich. Wraz z Jonathanem Bignellem jest współredaktorem pozycji *The Television Series* (MUP, Manchester).

Alison Peirse jest wykładowcą na wydziale filmoznawstwa University of Northumbria. Głównym tematem jej naukowych zainteresowań są filmy grozy i kultowe produkcje telewizyjne. Jej artykuł *The Impossibility of Vision: Vampirism, Formlessness and Horror in Vampyr* został niedawno opublikowany w „Studies in European Cinema” (5, 3, 2009), a w książce *Mysterious Skin: Male Bodies in Contemporary Cinema* (I.B.Tauris, 2009) ukazał się rozdział jej autorstwa, „Destroying the Male Body in British Horror Cinema”. Obecnie dla Manchester University Press pisze książkę o Russellu T. Daviesie.

Simon Riches jest doktorem filozofii University College w Londynie i wykłada tam od trzech lat filozofię. Wcześniej studiował filozofię na Uniwersytecie Southampton. Wśród jego naukowych zainteresowań znajdują się epistemologia, metafizyka i filozofia umysłu.

David Schmid jest młodszym profesorem wydziału anglistyki na uniwersytecie w Buffalo, gdzie prowadzi zajęcia z brytyjskiej i amerykańskiej literatury, kulturoznawstwa i popkultury, co przyniosło mu nagrody, takie jak Milton Plesur oraz SUNY Chancellor's Awards za wybitne osiągnięcia. Jest autorem licznych prac na takie tematy jak powieść historyczna, celebrytizm, adaptacje filmowe, Dracula i powieść kryminalna; napisał też książkę *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture* (University of Chicago Press, 2005). Obecnie pracuje nad dwiema książkami: *From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction* oraz *Murder Culture: Why Americans are Obsessed by Homicide*.

Vladislav Tincev jest doktorem nauk o mediach (filmie i telewizji) uniwersytetu w Hamburgu i absolwentem uczelni niemieckich i

bułgarskich. Jego praca doktorska na temat seriali *CSI: Kryminalne zagadki...* ma się ukazać w tym roku. Wydał również dwa tomiki poezji w Bułgarii. Zajmuje się krytyką telewizyjną dla *Serien-junkies*, niemieckiego portalu internetowego poświęconego amerykańskim serialom, a obecnie prowadzi badania nad audiowizualnym stylem telewizji i ekonomicznymi aspektami programów telewizyjnych.

Wstęp

Zabijanie czasu z Dexterem

Douglas L. Howard

Pamiętam pewien dzień: siedziałem w biurze, gdy zadzwoniła moja żona, pytając gorączkowo: „Widziałeś zapowiedź kolejnego odcinka *Dextera*?”. Nie widziałem. Naprawdę nawet nie pamiętałem, czy widziałem zapowiedź pod koniec poprzedniego odcinka. „Podeślę ci link — zaproponowała — musisz to zobaczyć”. Gdy odłożyłem słuchawkę, zacząłem się zastanawiać, co może być aż tak szokujące. Zwykle rozmawialiśmy o danym odcinku po obejrzeniu, jednak nie przypominałem sobie, by żona kiedykolwiek dzwoniła do mnie z takim niepokojem. Gdy jednak odebrałem zapowiedź odcinka „Resistance is Futile” (2.9), patrzyłem na ekran szeroko otwartymi oczami i zobaczyłem, jak Dexter uświadamia sobie, że jego pudełko z próbkami krwi zniknęło, jak do jego drzwi pukają agenci FBI, jak Dexter — wychodząc z nimi — przeprosza swoją siostrę Debrę, jak agenci Lundy i Matthews patrzą na niego i domagają się wyjaśnień na temat drewnianego prostokątnego pudełka leżącego przed nimi w plastikowym woreczku. A więc to koniec — dla Dextera. Żadnych ofiar więcej, żadnych czarnych foliowych worków, żadnych sekretów. Może scenarzyści nie mieli pomysłu na trwający długo serial. Pewnie teraz nastąpi dramat procesu sądowego i konfrontacji z przerażonymi przyjaciółmi oraz członkami rodziny, jednak w końcu morderca miał stanąć przed obliczem sprawiedliwości, czymkolwiek ona jest. Zamykając okienko przeglądarki, nie czułem jednak satysfakcji, która zwykle wiąże się z patrzeniem, jak winni zostają ukarani, a sprawiedliwości staje się zadość. Czułem raczej dziwne rozczarowanie, tak jak wtedy, gdy jako nastolatek zostałem przyłapany na zbyt późnym powrocie do domu, lub jak wtedy, gdy lubiana drużyna niebędąca faworytem przegrywa w dogrywce. Byłem też nieco zdziwiony własną reakcją i tym, że raczej trzymałem stronę ewidentnie zaburzonego seryjnego mordercy, a nie przedstawicieli prawa. Czyżby telewizja zupełnie

wypaczyła moje postrzeganie wartości, a może wydobyła na światło dzienne moje najgorsze cechy?

To, że *Dexter* wyzwala tak skomplikowane emocje, niewątpliwie przyczynia się do tego, że serial jest tak wciągający i wpisuje się w nurt współczesnych prowokujących seriali telewizyjnych (zapoczątkowany, oczywiście, przez *Rodzinę Soprano* emitowaną przez stację HBO). Wiele tego typu produkcji przedstawia bohaterów, którzy zmagają się z poważnymi zaburzeniami osobowości, poczynając od socjopatii Tony'ego Soprano, poprzez alkoholizm Tommy'ego Gavina, a na cynizmie Grega House'a kończąc, jednak *Dexter* jeszcze podniósł stawkę i narzucił większe brzemie widzom, dał nam bowiem bohatera (a może antybohatera), który wydaje się zupełnie normalny w swoich rolach brata, partnera, policjanta i sympatycznego mieszkańca Miami, a jednak dokonuje brutalnych, krwawych, rytualnych morderstw. *Dexter* rzuca wyzwanie, byśmy przyjrżeli się naszym zasadom moralnym i rozszerzyli granice swojej etycznej tolerancji, akceptując zasady działania mordercy (skoro potrafiliśmy to zrobić w przypadku innych serialowych postaci, takich jak wymienionych powyżej postaci gangstera, strażaka czy lekarza, to dlaczego mielibyśmy nie zrobić tego teraz?). Dla niektórych jest to jednak niemożliwe. Nancy DeWolf-Smith, najwyraźniej zniesmaczona serialem, na łamach „Wall Street Journal” żąda od producentów serialu wyjaśnień dotyczących ich „etyki sytuacyjnej” pozwalającej usprawiedliwić w oczach widowni morderstwa dokonywane przez Dextera („The Good, the Ugly and the Bad”). Akceptowanie seryjnych morderstw niewątpliwie stanowi przekroczenie więcej niż jednej granicy.

W dużej mierze dzięki wpływowi Harry'ego, swojego przybranego ojca, Dexter kieruje swoje głęboko zakorzenione pragnienie krwi przeciwko innym mordercom, którym w jakiś sposób udało się umknąć policji, i coraz bardziej bizantyjskiemu i niezdolnemu do efektywnego chwytania i karania przestępców wymiarowi sprawiedliwości. W sezonie 1. dowiadujemy się, że matka tytułowego bohatera padła ofiarą brutalnej zbrodni, a przez to Dexter, skąpany w jej krwi i płaczący w portowym kontenerze, sam stał się dzieckiem mordu (podobnie jak jego brat Brian). Mimo że psychologiczny profil Dextera wyraźnie odbiega od normy, w tych okolicznościach jego morderstwa wydają się zrozumiałe i uzasadnione. Z tego, co wiemy, jego

ofiary nie wydają się mieć żadnych zasad moralnych czy sumienia, wobec czego zbrodnie Dextera są w gruncie rzeczy rodzajem służby publicznej, dziwnym i psychopatycznym radzeniem sobie z odpadkami społeczeństwa („sposobem na pozbywanie się śmieci”, jak zauważył fan Dextera w fantastycznej scenie kończącej 1. sezon (1.12)). Nic nie powinno sprawiać, że byśmy mogli zaakceptować seryjne zabójstwa, jednak *Dexterowi* się to udaje (patrz rozdział autorstwa Davida Schmidta na temat moralnego „wyparcia” serialu). Przypomina mi się Jim Malone, grany przez Seana Connery’ego w *Nietykalnych* i to, jak wyjaśnia Elliotowi Nessowi (granemu przez Kevina Costnera), że będzie musiał działać poza granicami prawa, by schwytać Capone. „Co jesteś gotowy zrobić?” — pyta go. Jeśli mordercy grasują na wolności, a prawo nie jest w stanie ich powstrzymać, to co jesteśmy gotowi zaakceptować, by zyskać bezpieczeństwo?^[1] Seryjny zabójca z własnym kodeksem etycznym i narzędziami zbrodni czai się w cieniu, trzymając w dłoni strzykawkę z weterynaryjnym środkiem usypiającym.

Tak samo jak możemy się śmiać z nabokowskiego Humberta Humberta, mimo iż potępiamy jego obsesyjne pożądanie Lolity, tak samo *Dexter* na wiele subtelnych (i nie tak subtelnych) sposobów sprawia, że zaczynamy lubić seryjnego mordercę, a przecież na widok jego poczynań wstrząsa nami groza. Czołówka przedstawiająca brutalność jego codziennych porannych czynności sprawia, że możemy dostrzec przemoc we własnych rytuałach i nawykach (bardziej szczegółową analizę czołówki serialu autorstwa Angeliny Karpovich znajdziesz w dalszej części książki). Podobnie jak Humbert, *Dexter*, będący jednocześnie narratorem, od samego początku szczerze i w sposób niewolny od samopotępienia mówi, że jest „bardzo schludnym potworem” (1.1). W ten sposób uprzedza nasz osąd, wyprzedza pogardę, którą moglibyśmy do niego odczuwać, rozbija psychologicznie, nim nasze superego dojdą do głosu.

Dexter jest jedyną postacią w serialu, która ma przywilej prowadzenia narracji, a zarazem jest jedyną osobą, mogącą wyjaśnić swoje procesy myślowe i działania, niezależnie od tego, czy się z nim zgadzamy, czy nie. Zwraca się bezpośrednio do widzów, co rodzi poczucie bliskości. Pod tym względem możemy uznać serial za kolejne stadium ewolucji gatunku zajmującego się masowymi mordercami. *Psychoza* pokazała, jak problemy

psychologiczne miłego na pozór człowieka mogą przekształcić go w szalonego mordercę. Maggie Kilgour zauważa, że *Milczenie owiec* sprawiło, iż stanęliśmy po stronie Hannibala Lectera i kibicowaliśmy mu, gdy szykował się do wyjścia na obiad, identyfikując się z kanibalem (s. 49). W *Siedem* zobaczyliśmy mordercę, którego rytuał był tak ekstremalny, że chciał za niego umrzeć. *American Psycho* pozwolił wcielić się w umysł (pseudo?) mordercy, wsłuchiwać w jego wewnętrzny monolog i zdefiniować, kim dokładnie jest. Korzystając z zainteresowania widzów takimi postaciami, wiele seriali telewizyjnych — np. *Nowojorscy gliniarze*, *Z archiwum X*, *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, *Prawo i porządek*, *Deadwood*, *Bez skazy*, *The Closer*, *Kości* — zawierało odcinki lub dłuższe wątki odmalowujące mordercę jako kogoś lub coś tajemniczego, przerażającego lub destrukcyjnego. Serial *Portret zabójcy* emitowany przez stację NBC oraz *Millennium* stacji Fox^[2] obracały się wokół postaci, które, podobnie jak Dexter, wykorzystywały swoje wyjątkowe zrozumienie umysłu seryjnych morderców, by ich chwytać. *Dexter* łączy te elementy, jednak prowadzi jeszcze krok bliżej mordercy, pozwalając spojrzeć na zabijanie z jego perspektywy, umieszczając jego głos w centrum serialu i przedstawiając go jako kogoś przyjacielskiego, szczerego, z kim możemy się związać i kogo możemy zrozumieć (bez specjalistycznego szkolenia lub zdolności paranormalnych), i kto czasem wydaje się zupełnie zwyczajnym człowiekiem. Jednak, jak wyjaśnia James Manos Junior w wywiadzie, *Dexter* z założenia nie miał być opowieścią o „seryjnym mordercy” (ani też nie miał wpisywać się w ten gatunek). Manos podkreśla szczególnie swoistą „niewinność wobec świata” Dextera i jego przemyślenia na temat życia, które nierzadko są filozoficzne i głębokie. Mimo że jest obcy, „inny”, Dexter poprzez swoją narrację ujawniającą jego refleksje i wewnętrzne niepokoje pozwala zobaczyć w sobie kogoś takiego jak my, kogoś, kogo lęki i troski przypominają nasze własne.

Nie jesteśmy jedynymi, którzy potrafią znaleźć w Dexterze coś znajomego lub zrozumiałego. Niemal wszystkie inne główne postaci w filmie, od Rity do Masuki, mają coś wspólnego z Dexterem i są z nim w jakiś sposób związane. Wszyscy główni przeciwnicy lub odpowiednicy postaci Dextera w kolejnych sezonach serialu — Brian, Lila, Miguel — widzą w nim jakieś swoje cechy. Nawet Doakes, jedyny w policji Miami, który „dostaje dreszczy”, ilekroć ma kontakt z Dexterem (1.1), i który najsilniej

nienawidzi Dextera, pod koniec sezonu 2. jest w stanie zobaczyć w nim coś więcej i zaczyna wierzyć, że ma on sumienie (2.10). Dexter z kolei twierdzi, że Doakes „potrafił się na nim poznać”, ponieważ sam w głębi serca jest zabójcą, o czym świadczą strzelaniny, w jakich brał udział na służbie (2.10). Wszystkie te związki pozwalają nam nawiązać i wzmocnić naszą własną więź z Dexterem i umożliwiają owo moralne „wyparcie”, o którym pisze Schmid w swoim rozdziale.

Co więcej, Dexter czasem błyszczy czarnym humorem, również w ten sposób przypominając Humberta, Hannibala Lectera czy Patricka Batemana, a nawet niektórych pierwszoosobowych narratorów w opowiadaniach Edgara Allana Poe'go. Wzmacnia to jedynie konflikt, który odczuwamy, patrząc na to, co robi narzędziami z nierdzewnej stali i foliowymi workami, a co jest przecież bardzo, bardzo złe. W serialu mamy też trudne relacje z innymi, np. w odcinku „Shrink Wrap” Dexter nagle postanawia, że „nie może zabić (terapeuty dra Emmeta) Meridiana”, bo przecież „potrzebuje kolejnej sesji terapeutycznej” (1.8). (Więcej na temat tego aspektu serialu znajdziesz w rozdziale Jamesa Francisa „Lżejsza strona śmierci: Dexter jako komedia”). Jeśli docenimy jego poczucie humoru i uśmiechniemy się przy jego uwagach, to czy ten śmiech nie zaczyna oznaczać aprobaty?

Jeśli nawet nie lubimy Dextera i, podobnie jak Doakesowi, ciarki nam przechodzą po plecach na jego widok, samo oglądanie serialu stawia nas w niewygodnej pozycji, jakby każdy cień przyjemności, jaką czerpiemy z oglądania, czynił z nas współników zbrodni. Skoro oglądamy, czyż to nie oznacza akceptacji?

Wszystko z pewnością przyczyniło się do niezwyklej reakcji krytyków na serial. Większość chwaliła, jednak czuli również potrzebę tłumaczenia się, a czasem nawet przeproszenia za swój zachwyt, co miało związek z moralnymi dylematami, przed jakimi stawia serial. Jonathan Storm z „Philadelphia Inquirer” otwarcie przyznał, że serial wywołuje „dziwne uczucia”: „Jest zdeprawowanym mordercą, jednak czasem ma się ochotę pogłaskać go po głowie i powiedzieć: »Już dobrze, robisz, co w twojej mocy«” („A creepy premise”). Alessandra Stanley z „New York Timesa” nie wahała się potępić serialu jako „kolejnego kroku w nieustającej

eskalacji telewizyjnej rozerotyzowanej przemocy”, „CSI dla kablówki”, które wykorzystuje „naukę na temat zbrodni niczym listek figowy w obrzydliwej pornografii”, niemniej jednak przyznała, że „nie może się doczekać kolejnego odcinka” („He kills people”). Glenn Garvin z „Miami Herald” metaforycznie stwierdził, jeśli serial jest „prognozą pogody dla duszy Miami”, to „przewidywania są ponure — jednak zarazem ich oglądanie daje perwersyjną przyjemność” („You gotta love this charming serial killer”). Nazwawszy go „bez wątpienia najlepszym serialem w historii telewizji Showtime”, Alan Sepinwall ze „Star-Ledger” przyznał się do podobnego wewnętrznego konfliktu dotyczącego atrakcyjności *Dextera*: „Ten serial jest chory, nie zrozumcie mnie źle, jednak jest tak wciągający, że gdybym miał pod ręką więcej odcinków, to nie robiłbym nic innego przez cały dzień” („After hours he makes a killing”). W swoim esej dla *FlowTV* Bambi Haggins postawiła sprawę jasno: „Kocham Dextera, a jeśli to jest złe, to nie chcę być dobra” („Darkly Dreaming of Dexter”). Czy się go kocha, czy nienawidzi (a najczęściej jedno i drugie), w *Dexterze* jest coś przyciągającego, co domaga się naszej uwagi — być może mruczenie naszego własnego Mrocznego Pasażera z tylnego siedzenia — mimo że rozum każe nam patrzeć w drugą stronę.

Na ironię zakrawa fakt, że mimo tych wszystkich wyjaśnień i przeprosin uwaga, a wręcz oddanie, to dokładnie to, co otrzymał nasz seryjny zabójca z własnym kodeksem postępowania. Serial rozbudził apetyt na destrukcję, a widzowie nie mogą się doczekać kolejnych perypetii swojego ulubionego mordercy z Miami. *Dexter* stał się tematem wielu stron internetowych i forów dla fanów, poczynając od *Dexter Wiki*, poprzez oficjalną stronę telewizji Showtime, a na stronie poświęconej plenerom, w których kręcony był serial, kończąc. Fani dyskutują o serialu, omawiają zwroty akcji i rozwój postaci, spekulują na temat kolejnych odcinków, publikują zwiastuny i doniesienia z planu, czy przytaczają ulubione cytaty, ale też tworzą własne dzieła sztuki związane z serialem, grają w gry wideo, kręcą własne filmy na temat *Dextera*, dzielą się ciekawostkami, a nawet piszą haiku na temat krwawych poczynań bohatera. (Weźmy chociażby ten ze strony Showtime *Wiki* „Dexterze, Dexterze! / Czy kiedykolwiek zostaniesz złapany? / Igrasz z ogniem” („Dexter Haiku”). *Dexter* pod koniec 1. sezonu wyobraża sobie, iż dobrzy mieszkańcy Miami go doceniają, jednak ma wielbicieli na całym świecie: powstały rosyjskie, niemieckie i

hiszpańskie strony poświęcone dobremu mordercy. Któż pomyślałby, że seryjne morderstwo zyska własne życie?

Gdy strajk scenarzystów przeciągał się od jesieni 2007 roku do zimy 2008, co zaczęło dramatycznie wpływać na ramówki, CBS, które jest właścicielem Showtime, zdecydowało się zwrócić do tej „perwersyjnej przyjemności”, by uzupełnić aktualną ramówkę i umożliwić widzom alternatywną rozrywkę. Sieć ogłosiła w grudniu, że w lutym rozpocznie nadawanie zmontowanych odcinków *Dextera* w niedzielne wieczory o 22:00. Na stronie Showtime pojawiła się informacja, że to „pierwszy raz, gdy serial z kablówki zostanie wyemitowany w telewizji publicznej” („Showtime’s Critically Acclaimed Drama”). Kontrowersje wokół serialu ponownie wypłynęły na powierzchnię, gdy Parents Television Council (Rodzicielska Rada ds. Telewizji) skrytykowała CBS za to posunięcie. Prezes PTC Tim Winter twierdził, że serial może spowodować „krzywdę nie do naprawienia” w rodzinach, które go obejrzą, i przyczyni się do „rozwoju kultury przemocy” (a przez to do nasilenia zdarzeń w rodzaju masakry w Columbine High School): „*Dexter* pokazuje widzom głębię znieprawienia i braku uczuć, relacjonując działania głównego bohatera, który na własną rękę poszukuje sprawiedliwości poprzez plastycznie pokazane morderstwa z premedytacją” („PTC to CBS”). CBS nie tylko nie ugięło się wobec zarzutów PTC, ale na dodatek zaproponowało nadanie ostatnich dwóch odcinków razem w maju 2008, w ten sposób przesuwając emisję serialu o godzinę wcześniej i wywołując kolejny atak PTC. Winter nazwał to „policzkiem wymierzonym rodzicom i rodzinom” („PTC: High Time”), jednak sieć broniła swojej decyzji, twierdząc, że nie wpłynie ona dramatycznie na odbiorców, którzy do tego czasu zdążyli już zdecydować, „czy uważają serial za odpowiedni do oglądania w ich domu” (Eggerton). Podobnie jak Brian, Lila, Miguel czy Skinner, PTC mogła się przekonać, że *Dexter* jest trudnym przeciwnikiem.

Przy całej pogardzie, jaką DeWolf-Smith obdarzyła producentów serialu, nie można zapominać, że „etyka sytuacyjna” *Dextera* oraz jego makabryczna tematyka są też wyjątkowe pod tym względem, że zostały zainspirowane cyklem bestsellerowych powieści Jeffa Lindsaya o Dexterze (podobną sytuację mamy w serialu *Kości*, zainspirowanym powieściami Kathy Reichs o Temperance Brennan, czy *Prawdziwej krwi*, serialu

opartego na serii o Sookie Stackhouse autorstwa Charlaine Harris; HBO zamierza też wyprodukować serial *The No. 1 Ladies' Detective Agency* na podstawie powieści Alexandra McCall Smitha *Kobięca agencja detektywistyczna nr 1* opowiadającej o przygodach Precious Ramotswe). Po wydaniu powieści policyjnej *Tropical Depression* w 1994 roku oraz współpracy przy kilku powieściach science-fiction z żoną Hilary Hemingway (siostrzenicą Ernesta Hemingwaya), a także przy powieści przygodowej *Time Blender* napisanej wspólnie z Michaeliem Dornem, znanym z serialu *Star Trek*, Lindsay wpadł na pomysł powieści o Dexterze, wygłaszając przemówienie: „Przemawiałem właśnie na lunchu biznesowym, gdy nagle spojrzałem na zgromadzony tłum i nie wiem dlaczego pomyślałem: »Seryjne morderstwo nie zawsze jest czymś złym«” („Jeff Lindsay Speaks”). Lindsay wniósł to samo poczucie humoru i lekceważący stosunek do świata w narrację swojego bohatera w powieści *Demony dobrego Dextera* ^[3] z 2004 roku, pierwszej z cyklu powieści o Dexterze, która po adaptacji Jamesa Manosa Juniora stała się podstawą 1. sezonu thrilleru Showtime. Druga powieść o Dexterze, *Dekalog dobrego Dextera*, ukazała się w roku 2005, a pierwsze odcinki serialu zaczęły być emitowane przez Showtime w 2006. W czasie gdy serial zbliżał się już do 4. sezonu — a Showtime zdecydowało o produkcji dwóch kolejnych — Lindsay ukończył dwie następne książki o Dexterze: *Dylematy Dextera* (2007, w Polsce 2009) i *Dzieło Dextera* (2009) ^[4]. Powieści niewątpliwie stały się inspiracją do powstania serialu i istnieje między nimi wiele podobieństw, poczynając od tego, że Zabójcą z Chłodni w sezonie 1. okazuje się brat Dextera, a na ślubie Dextera w sezonie 3. kończąc. Jednak serial istotnie różni się od książek. Dexter zabija Briana, zamiast pozwolić mu odejść i dalej zabijać. LaGuerta przeżywa, podczas gdy ginie Doakes, a zaręczyny Dextera nie są przypadkiem, jak w *Dekalogu dobrego Dextera*. Fani Dextera odnajdą echa książki w serialu, jednak serial i książki są jak dzieci wychowane przez innych rodziców (czy też innych Harrych), które poszły nieco inną drogą i prowadzi ich inny Mroczny Pasażer. Być może jedynym stałym elementem łączącym dzieło Lindsaya i produkcję Showtime jest krew, która płynie gęstą i szeroką strugą zarówno w druku, jak i na ekranie.

Oczywiście, krew może w dużej mierze przesądzać o atrakcyjności. Możemy siedzieć zafascynowani i czytać o żądzy krwi, która kryje się pod

powierzchnią i można ją odnaleźć już w Kodeksie Hammurabiego. Tak więc podczas gdy Dexter może być sędzią, ławnikami i katem dla innych morderców, których namierzy swoim radarem, sam też pada ofiarą osądu i to bynajmniej nie litościwego, co wynika z kontrowersji i dyskusji na temat moralności jego poczynań. Poprzez estetyzm i sztukę (a jak zauważają Stacey Abbott i Simon Brown w rozdziale „Sztuka rozbryzgu”, jest to bardzo dobra sztuka), które prowokują odbiorców, *Dexter* w erze doskonałych seriali telewizyjnych, takich jak *Rodzina Soprano*, *Deadwood* czy *Świat gliniarzy*, zabiera nas do świata, który — mimo zalewającego go jasnego słońca Miami — pod względem psychologicznym jest mroczny i ponury (bliski klimat film noir, jak wyjaśnia Alison Peirse). A wszystko po to, by posadzić nas w samochodzie razem z Dexterem oraz jego Mrocznym Pasażerem i pozwolić znaleźć wspólne z nim cechy. *Rodzina Soprano* raczej nie wywoływała chęci przyłączenia się do mafii, a *Świat gliniarzy* nie sprawiał, że zaczynaliśmy marzyć o pracy w policji; *Dexter* wcale nie jest reklamą seryjnych zabójstw, lecz robi to, co potrafi robić telewizja w swoim najlepszym wydaniu: pozwala znaleźć nieoczekiwane podobieństwa pomiędzy ludźmi, snuć refleksje na temat kondycji ludzkiej i zmusza do przyjrzenia się zasadom moralnym, które uważaliśmy za święte i nietykalne. Mimo wszystkich morderstw popełnionych w serialu, oglądanie go naprawdę nie jest złym sposobem na zabicie czasu.

O książce

Podobnie jak ofiary Dextera, ciało tej książki zostało pocięte na kilka części, z których każda omawia serial z nieco innej perspektywy. Książka zaczyna się od dwóch wywiadów: z autorem książek o Dexterze Jeffem Lindsayem, który opowiada szczegółowo o tworzeniu postaci, rozwoju serii i niektórych problemach związanych z przeniesieniem książek na ekran. Lindsay opowiada też o swojej najnowszej (w czasie przeprowadzania wywiadu) książce, *Dziele Dextera*, i zdradza kilka sekretów dotyczących kolejnej części, nad którą pracował, kiedy udzielał wywiadu. Drugi wywiad jest rozmową z Jamesem Manosem Juniorem, który nie tylko napisał scenariusz do pilotowego odcinka serialu, lecz współpracował również przy

wielu innych znanych serialach telewizyjnych, takich jak *Rodzina Soprano* czy *Świat gliniarzy*. Manos szczerze opowiada o swoich intencjach dotyczących serialu i o idei, wokół której oscyluje pilot.

W części II skupiamy się na budowie oraz stronie wizualnej *Dextera* i na tym, jaki wpływ mają one na nastrój, znaczenie i sukces serialu. Angelina Karpovich omawia czołówkę, która zdobyła nagrodę Emmy w 2007 roku, a następnie została opisana przez czasopismo „The Onion’s A.V.Club” jako „film ostatniego tchnienia żywności” (Gillette)^[5]. Odnosząc się do prac Saula Bassa i znaczenia pierwszych scen filmu czy serialu dla całości, Karpovich zastanawia się nad tematycznym i symbolicznym znaczeniem czołówki *Dextera* i tym, jak skutecznie wprowadza ona w świat i osobowość *Dextera Morgana*. W kolejnym rozdziale o strategiach narracji w *Dexterze* David Lavery rozważa, czy możliwe jest długie trwanie serialu, jak również jego „elastyczną” strukturę narracyjną. Czy producentom i scenarzystom uda się stworzyć prawdopodobną przyszłość dla *Dextera* i tchnąć nowe życie w serial w kolejnych sezonach, zastanawia się Lavery, czy też *Dexter* sam pójdzie pod topór ze względu na oczywiste ograniczenia opowieści o seryjnym mordercy? Część tę kończą rozważania Stevena Peacocka na temat scenografii i tego, jak stylizowane powierzchnie wizualne odbijają i podkreślają zachodzące wokół wydarzenia. Łącząc pierwsze odcinki 1. i 3. sezonu, Peacock bada również wygląd samego Miami, nawiązuje w tym do obrazu miasta przedstawionego przez Michaela Manna w *Policjantach z Miami* (zarówno w serialu, jak i filmie fabularnym *Miami Vice*).

W części III znajdziemy omówienie psychologicznych problemów samego *Dextera* i tego, w jaki sposób wyrażają się one i rozwijają, poczynając od jego traumatycznych doświadczeń z dzieciństwa, wspomnień o przybranym ojcu Harrym, a na relacji z bratem Brianem kończąc. W napisanym przeze mnie rozdziale zajmuję się ujęciem Harry’ego jako współczesnego Wiktora Frankensteina i przyglądam się złożonym powiązaniom pomiędzy Wiktorem a Harrym jako twórcami potworów. Jako że obydwaj ci twórcy porzucają swoje dzieła, zajmuję się edypowym gniewem wywołanym przez to porzucenie i tym, jak *Dexterowi* udaje się wyrwać z opowieści o Frankensteinie i rozwiązać problem. Beth Johnson również podchodzi do serialu w sposób psychoanalityczny i interpretuje rytualne morderstwa

dokonywane przez Dextera jako formę sublimacji. Poprzez zastosowanie do rozwoju Dextera teorii psychoanalitycznej, Johnson wykazuje, jak jego straszliwa strata w dzieciństwie, zafiksowanie na matce i związek z Harrym przyczyniły się do uformowania złożonego charakteru. Fionna Boyle dodaje do analizy charakteru Dextera kolejny wymiar, porównując go z Rudym Cooperem (Brianem Moserem) i Miguelem Prado. Zarówno Johnson, jak i Boyle wskazują, że Miguel zmusza Dextera do ponownego osądzenia kodeksu Harry'ego, Johnson jednak postrzega Miguela jako „prawdziwego ojca”, podczas gdy Boyle twierdzi, że jest raczej „zastępczym bratem” i stawia przed nim te same pytania oraz dylematy, co Rudy (Brian), tyle że w innym momencie życia Dextera.

Część IV to zwrot ku politycznym i etycznym aspektom *Dextera* występującym zarówno wewnątrz serialu, jak i poza nim. Simon Riches i Craig French otwierają tę część swoim filozoficznym odczytaniem serialu, starając się przeanalizować moralny charakter Dextera. Poprzez analizę przeszłości i zachowania Dextera Riches i French definiują etyczne zasady, które wykorzystuje dla usprawiedliwienia seryjnych zabójstw, i umieszczają je w ramach konsekwencjalizmu. Kontynuując dyskusję, David Schmid sugeruje, że serial umożliwia widzowi zaakceptowanie tych przesłanek i identyfikowanie się z seryjnym zabójcą poprzez „wyparcie” moralnego dylematu wiążącego się z tą interakcją. Dla Schmidy to wyparcie umieszcza Dextera w obrębie amerykańskiej popkulturowej tradycji seryjnych morderców, nazywa wręcz Dextera „kwintesencją amerykańskiego seryjnego mordercy po 11 września”. Michele Byers z kolei widzi w sercu *Dextera* neoliberalny dyskurs polityczny i uważa jego samowolne wymierzanie sprawiedliwości za wyraz „moralnej troski o samego siebie” typowy dla wypaczonej białej męskości. Aby odzyskać swoją utraconą pozycję i przywileje, twierdzi Byers, Dexter musi okiełznać i podporządkować sobie „Innych” tzn. kobiety, Afroamerykanów i Latynosów, którzy wtargnęli w jego przestrzeń społeczną. Vladislav Tinchev pisze o przyjęciu serialu w Niemczech i omawia trudności związane z jego dystrybucją i dubbingiem, a także konsekwencje polityczne, jakie ma przedstawienie amerykańskiego serialu, takiego jak *Dexter*, widzowi niemieckiej. (Chciałbym tu zauważyć, że w rozdziale Tincheva zetknęliśmy się też z problemem, z którym sam się zmierzyłem, wyszukując eseje do tej książki. W Stanach Zjednoczonych sezon 3.

zakończył się w grudniu 2008 roku, jednak ze względu na różnice w dystrybucji widzowie brytyjscy zobaczyli dopiero końcówkę sezonu 2. W rezultacie autorzy brytyjscy musieli zdobyć inny dostęp do odcinków 3. sezonu, by odnieść się do nich w tej książce). Jak zauważa Tinchev, mimo że amerykańskie seriale są popularne w innych krajach, polityka stacji telewizyjnych często uniemożliwia nadawanie ich równoległe z emisją w Stanach Zjednoczonych, przez co widzowie za pośrednictwem internetu i innych mediów poznają szczegóły i rozwój wydarzeń jeszcze przed emisją serialu w ich kraju.

Ostatnia część książki skupia się na badaniach gatunków występujących w serialu i tym, jak *Dexter* elastycznie łączy różne konwencje, prowadząc narrację. Mimo że niektóre odcinki bywają bardzo mroczne, James Francis zauważa, że jest w nich również spora dawka humoru, i znajduje rozliczne analogie — sięgające od *Kocham Lucy*, poprzez *American Psycho*, a na kreskówce *Laboratorium Dextera* kończąc — oraz pokazuje złejszą stronę Dextera i elementy komediowe pod plastikowymi czarnymi workami i rozbryzgami krwi. Alison Peirse dla odmiany rzuca nieco światła na mroczne elementy serialu, umieszczając go w poetyce filmu noir. Omawiając historię kinową gatunku, Peirse przygląda się sposobowi, w jaki konwencje tego gatunku zostają wykorzystane w *Dexterze*, a wreszcie odrzucone na rzecz poetyki domowej opery mydlanej. Stacey Abbott i Simon Brown piszą o *Dexterze* w kontekście innych seriali o medycynie sądowej, takich jak *Kości* i *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, które w dużej mierze opierają się na „przerażających obrazach zwłok”. *Dexter* nie tylko twórczo definiuje siebie jako horror poprzez naginanie lub podważanie dokładnie tych konwencji tego gatunku, które pozwalają go do niego zaliczyć, lecz również według Abbott i Browna jest mocno osadzony w estetyce i nieustannie próbuje zmienić morderstwo w sztukę poprzez rozbryzgi krwi, odtwarzanie scen zbrodni, jak również same morderstwa dokonywane przez Dextera. Stan Beeler dodaje do tego studium gatunku jeszcze jeden wymiar, porównując Dextera do innych bohaterów popkultury, takich jak prywatny detektyw z czarnego kryminału, Lone Ranger czy Batman. Poczynając od „publicznej tożsamości” Dextera, a na jego kodeksie zachowania kończąc, serial odwołuje się do wielu konwencji tego gatunku, twierdzi Beeler, jednocześnie je zmienia i przekształca poprzez krwawe rytuały i mordercze skłonności.

Książka zawiera również spis odcinków pięciu sezonów *Dextera*, a także streszczenie pięciu wydanych powieści Jeffa Lindsaya o Dexterze.

[1] Ten dylemat etyczny zostaje przywołany również w analizie problematycznej natury Vica Mackeya ze *Świata gliniarzy* przeprowadzonej przez twórcę serialu Shawna Ryana: „Czego pragnęliby ludzie, gdyby mogli zyskać większe bezpieczeństwo? To coś, co pojawia się w pilocie: ludziom chodzi o to, by dojść do samochodu i nie zostać po drodze napadniętym, a po powrocie do domu zobaczyć, że ich sprzęt grający wciąż tam jest. Jeśli to oznacza, że gliniarz musi być dla paru osób nieco nieprzyjemny, to po prostu wolą na ten temat niczego nie wiedzieć” (Braxton).

[2] W Polsce emitowany również pod tytułem *Organizacja śmierci* — *przyp. tłum.*

[3] W kolejnych wydaniach tytuł skrócono do *Demony Dextera* – *przyp. tłum.*

[4] W 2010 ukazała się kolejna powieść *Delicje z Dextera* — *przyp. tłum.*

[5] „Snuff film” to gatunek filmowy, mający przedstawiać sceny jakoby prawdziwych gwałtów czy morderstw. Istnienie autentycznych „filmów ostatniego tchnienia” nie zostało potwierdzone i zalicza się je raczej do tzw. legend miejskich, niemniej jednak istnieje nurt filmów zainspirowanych tym pomysłem i oscylujących wokół tej tematyki, między innymi *8 mm*, czy stylizowana na filmy snuff japońska seria *Guinea Pig* — *przy.tlum.*

Część I

Pierwsza krew: wywiady

1

Wywiad z Jeffem Lindsayem, autorem książki o Dexterze

Jeff Lindsay zawładnął wyobraźnią czytelników, a także ich sumieniami, tworząc w 2004 roku postać Dextera Morgana, bohatera powieści *Darkly Dreaming Dexter* (wydanie polskie: *Demony dobrego Dextera*, 2006 — *przyp. tłum.*), która pociągnęła za sobą powstanie całej książkowej serii i serialu telewizyjnego. Wprawdzie to serial wyprodukowany przez Showtime przedstawił Dextera szerszym rzeszom odbiorców, jednak właśnie Lindsay jest twórcą pierwotnej postaci i źródłem interesujących informacji na temat tego, jakie są motywy jej działania. W poniższym wywiadzie, przeprowadzonym przez Douga Howarda 26 marca 2009 roku, Lindsay opowiada o rozwoju Dextera, o filozoficznych i estetycznych zagadnieniach, które kryją się za serią powieści, a także o wyzwaniach, z jakimi mierzy się, by utrzymać zainteresowanie czytelników.

Doug Howard: Mówiłeś kiedyś, że Dexter narodził się podczas lunchu biznesowego w Kiwanis Club. Czy to prawda?

Jeff Lindsay: Tak, przygotowywałem się do wygłoszenia przemówienia i obserwowałem wszystkich dookoła. I, jak lubię powtarzać podczas moich publicznych występów, patrzyłem, jak wymieniają fałszywe uśmiechy, poklepują się po plecach, mówią z pełnymi ustami, i nagle w mojej głowie błysnęła myśl, że seryjne morderstwo nie zawsze jest taką złą rzeczą.

DH: O czym miałeś mówić?

JL: To było coś w stylu: „Powinieneś przeczytać przynajmniej jedną książkę w życiu, inaczej twoja głowa eksploduje” lub: „Sztuka jest bardzo ważna”. Coś takiego.

DH: Czytałem, że w tym momencie zacząłeś robić notatki na serwetkach. Czy od początku wiedziałeś, że będziemy tu mieli do czynienia z narracją w pierwszej osobie? Czy zastanawiałeś się nad napisaniem tego w trzeciej osobie?

JH: Nie jestem zupełnie pewien. Wiem, że to, co napisałem na początku, było w pierwszej osobie. Nie pamiętam, czy od razu wpadłem na ten pomysł.

DH: Ale *Darkly Dreaming Dexter* to nie był pierwszy tytuł?

JH: Pierwotny tytuł miał brzmieć *The Left Hand of God* („Lewa ręka Boga”). Jednak nie spodobał się wydawcy Jasonowi Kaufmanowi. Zadzwoił też do mnie mój kumpel, Steve Bogart, który powiedział, że taki tytuł nosił jeden z filmów z jego ojcem (tak, to TEN Bogart). Kłóciliśmy się na ten temat przez całe tygodnie, aż pewnego wieczoru przy kolacji moja córka Pookie, która miała wtedy jakieś siedem lat, zasugerowała tytuł *Pinocchio Bleeds* („Pinokio krwawi”). Już otwierałem usta, by powiedzieć jej, że nie rozumie, o czym mówi, ponieważ nie czytała rękopisu, po czym nagle uświadomiłem sobie, że to przecież idealny tytuł. Jednak Jasonowi znów się nie spodobał, walczyliśmy więc jeszcze parę tygodni, nim w końcu udało się go znaleźć.

DH: Gdy przygotowywaliśmy się do tego wywiadu, wspomniałeś, że byłeś porównywany do najróżniejszych innych pisarzy, poczynając od P.G. Wodehouse’a, poprzez E. A. Poego, a na A. Camusie kończąc. Mogę zrozumieć nawiązanie do Wodehouse’a, skoro sam przyznajesz, że lubisz jego twórczość^[1], Poe też jest zrozumiały, ponieważ jego opowiadania pisane w pierwszej osobie często charakteryzują się czarnym humorem, np. *Serce oskarżycielem*. Jednak prawdziwym źródłem Dextera jest twoje doświadczenie jako aktora, prawda?

JL: Tak. Ma to coś wspólnego z tym, jak piszę. Wcielam się w postać, siadam i staram się pisać, patrząc z jej perspektywy. Co ciekawe, skoro już

wspomniałeś o Poem, daję czasem przedstawienia w szkołach podstawowych, gimnazjach, a nawet raz czy drugi w szkołach średnich. Jedno z tych przedstawień to właśnie *Serce oskarżycielem*. Nakładam makijaż i opowiadam trochę o Poem. A potem odgrywam to opowiadanie, napisane w pierwszej osobie.

DH: Czy w związku z tym powiedziałbyś, że Poe miał na ciebie literacki wpływ?

JL: Nie, raczej nie. Bardziej jestem zainspirowany Wodehousem. Czytałem opowiadania Poego, jednak nie uznałbym, że znajduję się pod jego wpływem.

DH: Czy są jakieś inne literackie wpływy, o których warto wspomnieć?

JL: Nic mi nie przychodzi do głowy. Nie staram się niczego ukrywać, jednak nigdy nie myślałem na zasadzie: „O, chciałbym zrobić coś takiego z moimi postaciami, jak on robi”.

DH: Biorąc pod uwagę doświadczenia aktorskie, czy postrzegasz swoje powieści filmowo, gdy je piszesz? Czy wyobrażasz sobie, jak mogłyby wyglądać ich adaptacja na scenę lub ekran?

JL: Nie, wcale nie. Tak wychodzi, ponieważ czytam dużo scenariuszy i dramatów jako takich. To wpływa na sposób, w jaki piszę, gdzieś to we mnie tkwi.

DH: Opowiadasz o niezwykłych skojarzeniach, jakie ludzie mają w stosunku do twoich prac. Czy sądzisz, że traktują je poważniej lub inaczej, niż — twoim zdaniem — powinni? Czy sądzisz, że źle interpretują lub przeinaczają twoje powieści? Czy odczytują je w sposób, który nigdy nie przyszedł ci do głowy?

JL: Myślę, że trzeba się naprawdę postarać, żeby zdołać to źle zinterpretować. Jest taka anegdota o poecie Robercie Froście i jego wierszu „Przystając pod lasem w śnieżny wieczór”. Kiedy Frost jeszcze żył, pewna nauczycielka ósmej czy dziewiątej klasy w szkole w New Jersey kazała swoim uczniom napisać wypracowanie o znaczeniu tego wiersza. W klasie

było 36 uczniów i dostała 36 różnych odpowiedzi. Wysłała je do Frosta i zapytała: „Nie wiem, która z nich jest prawidłowa. Czy mógłby mi pan to powiedzieć?”. A on odpisał: „Wszystkie są prawidłowe. To cudowne. Na niektóre z nich nigdy bym nie wpadł”. Tak więc naprawdę trudno coś źle zinterpretować, jeśli człowiek jest szczerzy i chociaż trochę się stara. Dokonałem świadomego wyboru, by pisać popularną literaturę, coś, co się ludziom spodoba, a nie wysoką literaturę, jeżeli w ogóle można dokonać takiego rozróżnienia. Jeśli ktoś odczuwa przyjemność połączoną z poczuciem winy, to być może widzi w tym więcej, niż rzeczywiście jest. A może to jest coś więcej, a ja po prostu jestem zbyt skromny. Jednak przysięgam na Boga, że moją intencją było napisanie czegoś przyjemnego w lekturze, a jednocześnie trochę skłaniającego do myślenia. Jeśli ludzie chcą, by było to coś więcej, oczywiście, mogą tak to widzieć i to się takim stanie.

DH: Kiedy rozmawiałem z Jamesem Manosem o jego wizji serialu, określił Dextera jako najbardziej „zdrową na umyśle i uczciwą” osobę w poważnie zaburzonym świecie. Czy ty też postrzegasz tę postać w ten sposób?

JL: Wiem, że Dexter myśli tak o sobie.

DH: Czy powiedziałbyś, że Dexter jest bohaterem w tych książkach?

JL: Cóż, jest główną postacią książki. Czy samo to sprawia, że jest bohaterem, postacią czysto pozytywną? Chciałbym, by była to jedna z tych rzeczy, nad którymi czytelnicy powinni się zastanawiać. Nie jest to decyzja, którą jestem gotów podjąć. Poza tym, technicznie rzecz biorąc, Dexter jest seryjnym mordercą.

DH: Fakt, że Dexter pracuje dla policji, jest cudownie ironiczny. Czy właśnie to przesądziło o twoim wyborze, czy też zamierzałeś napisać jakiś wariant thrillera policyjnego?

JL: Szczerze mówiąc, cała ta medycyna sądowa, śledztwo, praca w laboratorium, ściganie przestępców w ciemnych uliczkach trochę mnie nudzi. Nie oglądam takich programów. Nie mam nic przeciwko nim, po prostu mnie nie interesują. Chciałem stworzyć coś innego. Ani serial, ani książki nie skupiają się zanadto na samym sposobie prowadzenia śledztwa,

medycynie sądowej itd. Jeśli pojawia się próbka krwi, której trzeba się przyjrzeć, to piszę: „Spojrzałem na próbkę krwi”, nie wchodzę w szczegóły na temat używania roztworu luminolu i takich tam.

DH: Próbowaleś jednak skontaktować się ze specjalistą od interpretacji śladów krwi z Miami na potrzeby tej książki?

JL: Tak. Gdy zaczynałem pisać książkę, miałem paru kumpli, którzy pracowali jako gliniarze w Miami i oni powiedzieli mi: „Musisz się skontaktować z Tobym, to jest gość, który zajmuje się w Miami śladami krwi. On ma pracę Dextera. Napisz do niego i zapytaj, czy możesz z nim porozmawiać”. Napisałem raz i nic. Napisałem drugi raz i znowu nie dostałem odpowiedzi. Wreszcie po kilku tygodniach dostałem bardzo krótki e-mail następującej treści: „Nie mam czasu na takie rzeczy. Przepraszam. Na razie”. Jednak znalazł czas, gdy Showtime zaczęło kręcić pilota w Miami. Przytoczyłem tę historię na targach książki w Miami. Aby pokazać różnicę pomiędzy książkami a telewizją, opowiedziałem, jak Michael Hall przybył do miasta, a Toby czekał na niego na lotnisku i zajmował się nim przez kolejne trzy tygodnie, będąc na każde skinienie. Gdy skończyłem, wszyscy się śmiali i mówili: „To świetna historia”. A potem zapytałem: „Jakieś pytania?”. A wtedy jakiś facet z końca sali podniósł rękę, wstał i rzekł: „No dobra, po pierwsze, wcale nie wyszedłem po niego na lotnisko...”. Ale był bardzo miły i powiedział, że jeśli będę miał jakieś pytania, mogę do niego zadzwonić.

DH: Rozmawiałeś z nim później?

JL: Nie, bo uświadomiłem sobie, że teraz jest jeszcze bardziej zajęty, a poza tym mam znajomą na zachodnim wybrzeżu Florydy, która zajmuje się dokładnie tym samym. Jednak naprawdę staram się unikać nadmiaru technicznych informacji. Wczoraj musiałem do niej napisać i zapytać: „Jak trudno sprawdzić, czy dana krew jest ludzka?”, a ona napisała: „To proste, robisz to i to”. Zajęło to pięć sekund.

DH: Czy opublikowane wersje książek bardzo różnią się od pierwszych szkiców? Czy zmieniasz fabułę lub niektóre sceny?

JF: Nie piszę zbyt wielu szkiców, ponieważ każdy dzień zaczynam od przepisania tego, co napisałem poprzedniego dnia. Gdy wydawca otrzymuje mój tekst, jest on właściwie gotowy. Czyta go i czasem mówi: „To nie jest jasne. A może dodamy scenę, gdzie dzieje się coś takiego? Czy możemy trochę skrócić ten fragment?”. Jednak właściwie nie zdarza się, bym całkowicie coś zmienił.

DH: Czy kiedykolwiek zdarzyło ci się coś napisać, a potem zupełnie z tego zrezygnować, bo wydawało się zupełnie niezgodne z twoją wizją tej książki lub postaci?

JL: Nie, nigdy. Są jedna lub dwie rzeczy, których unikam, np. wątek, w którym Dexter uczyłby Cody’ego, jak być seryjnym mordercą.

DH: To interesujące, bo to był istotny element fabuły w ostatniej książce *Dylematy Dextera*. Serial telewizyjny nie wykorzystał tego motywu, chociaż pojawiły się spekulacje dotyczące syna Dextera w ostatnim sezonie. Jednak nigdy nie mówią o tym, by szkolił swojego syna lub dzieci Rity. A więc nie chcesz w to wchodzić w książkach?

JL: W pewnym momencie będę musiał, bo obiecałem czytelnikom, że to się zdarzy. Kiedy wygłaszam odczyty lub pojawiając się publicznie, ludzie pytają: „Kiedy to się stanie?”. Widzę więc, że na to czekają. Jednak jeszcze nie postanowiłem, jak to ma wyglądać, a nie chciałbym zostać aresztowany za literackie molestowanie dzieci czy coś w tym stylu.

DH: To interesujące, ponieważ przez jakiś czas pisywałeś felietony o rodzicielstwie i ojcostwie^[2], a te zagadnienia odgrywają istotną rolę w książkach, poczynając od Harry’ego, a kończąc na Dexterze. Jeśli chodzi o Harry’ego, to wydaje się, że to rodzaj rodzicielstwa, które poszło zupełnie nie tak, i zastanawiam się, dlaczego Harry nie zaprowadził dzieciaka na terapię, gdy dowiedział się o istnieniu mrocznej strony jego charakteru. Jednak Harry kocha swojego przybranego syna, Dexter nawet mówi o tym w książkach. Co więc te książki mówią o rodzicielstwie?

JL: Jestem pewien, że to, co zrobił Harry, nie było tym, co powinien zrobić rodzic w tej sytuacji. Ja bym tak nie postąpił. Ale nigdy nie stanąłem przed takim problemem. Harry był policjantem, który stracił złudzenia. Każdy,

kto był policjantem dłużej niż tydzień, wie, że istnieje przepaść pomiędzy prawem i sprawiedliwością. Myślę, że Harry zobaczył szansę, by ocalić jakąś część swojego syna, a zarazem swojego pojęcia sprawiedliwości. Jest to jakieś rozwiązanie, pytanie, czy słuszne. Nie postąpiłbym tak jak on, jednak w jego przypadku to się sprawdziło.

DH: W ostatniej książce poszedłeś w zupełnie innym kierunku, zarówno gdy spojrzymy na gatunek powieści o seryjnych zabójcach, jak też na dotychczasowy przebieg fabuły. Nagle w książce pojawiły się elementy nadnaturalne i pytania o to, co jest źródłem pojawienia się Mrocznego Pasażera. Czy właśnie w tym kierunku zamierzasz dalej rozwijać książki?

JL: Prawdopodobnie nie. To był kierunek, którego chciałem spróbować, ale nie byłem z tego całkiem zadowolony. Raz już tego spróbowałem i teraz chcę do tego wrócić. Gdy piszesz taką serię książek, musisz przez cały czas zachowywać żywy umysł i nie będę przepraszał ludzi, którzy twierdzą: „To zupełnie nie zgadza się z tą postacią”. Muszę od czasu do czasu próbować nowych rzeczy.

DH: Czy w pisaniu takiego cyklu powieści najtrudniejsze jest właśnie to, że musisz je wymyślać wciąż na nowo? Udało ci się napisać kilka książek o Dexterze w krótkim czasie.

JL: Pisałem mniej więcej jedną książkę na rok. Najtrudniejsze jest sprawienie, by książki były zarazem takie same i zupełnie inne za każdym razem. Istnieją pewne rzeczy, które muszą się w nich znaleźć, bo za to właśnie ludzie je cenią, jednak każda kolejna powinna się na tyle różnić od poprzednich, by nie można było odnieść wrażenia, że czyta się w kółko tę samą książkę. Nie lubię podawać nazwisk, jednak w jednej serii powieści, którą kiedyś czytałem, widać było, że autor przestał się przykładać. Nawet powtórzył dowcip w dwóch czy trzech kolejnych książkach. Po prostu był już tym zmęczony. Nie chciałbym dopuścić do czegoś takiego.

DH: Czy, tak jak Rowling w przypadku książek o Harrym Potterze, masz jakąś wizję tego, w jaką stronę pójną te książki, ile ich w sumie powstanie i co się stanie na końcu z Dexterem?

JL: Gdy byłem w Hollywood, pracowałem w czymś, co się nazywało New Talent Development Program w ABC, a potem w wytwórni Paramount. Uczylem się aktorstwa i sztuki komedii. Jedną z rzeczy, które nam starano się wbić do głowy było to, że: „Wszyscy chcecie być aktorami. Jeśli będziecie mieli szczęście, dostaniecie małą rolę głupawego sąsiada w popularnym sitcomie. Co tydzień będziecie przychodzić, wypowiadać pięć zdań, dostawać za to pieniądze, które pozwolą wam zapłacić rachunki. To sukces. A także szczęście, jakie zawdzięczacie ludziom, którzy chcą oglądać ten serial i którym się podobacie”. W podobny sposób myślę o Dexterze. Chciałbym zachować świeżość tych książek tak długo, jak długo ludzie będą chcieli je czytać. Kiedy nadejdzie chwila, gdy będą już tym zmęczeni i nikt nie będzie chciał zapłacić za pisanie tych książek, rzucę to i znajdę sobie pracę w sieci Wal-Mart czy gdzieś.

DH: A więc nie ustaliłeś jeszcze, jak dalej będzie się rozwijała akcja albo jak się to wszystko skończy?

JL: Nie, zajmuję się jedną książką na raz. Nie wiem nawet, co będę robił jutro, a tym bardziej za pięć lat.

DH: Powiedziałeś, że uważasz, iż Michael C. Hall odwała kawał dobrej roboty przy serialu. W recenzji filmu *Hannibal. Po drugiej stronie maski* pewien krytyk (Ron Henriques) zasugerował, że Thomas Harris zakochał się w tym, jak Anthony Hopkins odegrał Hannibala Lectera i to wpłynęło na sposób, w jaki opisuje swoją postać^[3]. Czy trudno ci teraz pisać te książki, nie widząc Halla lub innych aktorów w tych rolach?

JL: Nie tak bardzo. Jednak z każdym kolejnym sezonem zdarza mi się coraz więcej takich dziwnych ukłuc. Szczerze mówiąc, ponieważ robię to ze swojej perspektywy, gdy piszę, nie postrzegam siebie jako „Michaela C. Halla, tylko większego”. Zdarza się czasem, że wyskakuje mi któraś z pomniejszych postaci. W serialu nazywa się „Masuka”, w książce to „Masuoka”. W serialu gra go C. S. Lee. I czasami widzę jego twarz i muszę sobie przypominać, że „ten w książce jest inny, uspokój się”. Jednak nigdy nie zdarza mi się to w przypadku Michaela.

DH: Serialowi udało się zachować klimat książek, jednak różni się od nich pod wieloma względami. Jedną z najważniejszych różnic jest to, że w

serialu Dexter decyduje się zabić swojego brata Briana — Zabójcę z Chłodni. W tym momencie twórcy serialu naprawdę pokazali, że zamierzają poprowadzić postać Dextera w nieco innym kierunku. Jak sądzisz, czego dowiadujemy się o tej postaci w zależności od tego, czy postanawia zabić swojego brata, czy pozwolić mu odejść?

JL: Cóż, w powieściach postać brata pojawia się znowu. Oczywiście, twórcy serialu nie mają tej możliwości. Sądzę, że to istotna zmiana i uważam, iż stało za nią to, że twórcy serialu zakochali się w postaci La Guerty i chcieli ją zachować. Jest cennym członkiem ekipy, dlatego — moim zdaniem — podjęto taką decyzję. W telewizji decyzje nie zapadają z powodów estetycznych, lecz bardziej praktycznych. Jeśli masz członka zespołu, który jest dobry i dogaduje się ze wszystkimi, jesteś skłonny nieco się nagiąć dla niego.

DH: Wiem, że podoba ci się serial i regularnie go oglądasz. Czy kiedykolwiek zdarzyło ci się pomyśleć: „Szkoda, że tak nie zrobiłem” albo „Tego nigdy bym nie napisał”?

JL: Bywały i takie, i takie chwile. Telewizja to zupełnie inne medium. Są rzeczy, które trzeba zrobić w telewizji, a których nie chciałbym zrobić w książce. Były chwile, kiedy myślałem: „Tego nie napisałbym w książce, ale rozumiem, dlaczego tutaj to zrobili”. Jednak nie zdarzyło mi się nic w rodzaju: „O mój Boże! To straszne! Co za banda kretynów!”. Przepracowałem dziesięć trudnych lat w Hollywood i wiem, że miałem wielkie szczęście do twórców serialu. Wiedzą, co robią, są wierni książkom, nawet jeśli nie dosłownie, to zawsze pozostają wierni ich duchowi. Naprawdę robią kawał dobrej roboty.

DH: Pomimo wszystkich wprowadzonych przez nich zmian, często wracają do książek. Przychodzi mi tu do głowy np. ślub Dextera albo kwestia jego rodzicielstwa.

JL: Są nawet momenty, w których pojawiają się konkretne wypowiedzi z książki, bo autor scenariusza zdecydował, że jest to ważne i nie można tego pominąć. Wtedy żona zwraca się do mnie i mówi: „To twój kawałek”, a ja pytam: „Jesteś pewna?”.

DH: Czy przy pisaniu książek przyświecał ci jakiś cel, np. polityczny? Czy starasz się wyrazić przez nie stanowisko wobec kary śmierci?

JL: Nie, raczej nie. Jeśli miałbym jakiś ukryty cel, do czego chyba nie jestem skłonny, to byłby on filozoficzny, nie polityczny. Chciałbym, by ludzie zastanawiali się nad tą książką. Jednym z przykładów, które lubię podawać, jest sytuacja, że jesteś przeciwko karze śmierci, ale jakiś rok temu w twojej okolicy była sobie mała dziewczynka, naprawdę mała, która została porwana, zgwałcona i zamordowana. Co chciałbyś zrobić z człowiekiem, który się tego dopuścił, gdy zostanie złapany? Czy chcesz po prostu zamknąć go w więzieniu? Ja nie. Chcę, żeby był martwy. Przykro mi. To może sprawiać, że jestem złym człowiekiem. To właśnie robi Dexter. Robi to bez pomocy sądów lub kogokolwiek innego, ale taki jest jego cel. Czy jest to dobre, czy złe, nie jest to coś, co chciałbym głośno rozstrzygać. Chciałbym tylko, żeby ludzie się nad tym zastanowili.

DH: To sprawia, że zaczynam się zastanawiać nad popularnością zarówno książek, jak i serialu o Dexterze. Na całym świecie istnieją strony internetowe o Dexterze. Cieszy się międzynarodową sławą. Jak sądzisz, dlaczego? Czy uważasz, że przemawia do ludzkiego pragnienia sprawiedliwości?

JL: Oto kolejne literackie porównanie, które możemy tu przywołać. Rok lub dwa lata temu uświadomiłem sobie, że staję się Edgarem Ricem Burroughsem. Nikt na świecie nie wie, kim jest Edgar Rice Burroughs. Każdy zna Tarzana, ale nikt nie wie, kim jest Edgar Rice Burroughs. Najwyraźniej ta postać trafiła do ludzi, może odwołując się do jakiegoś jungowskiego archetypu? Jestem w sytuacji, w której nikogo nie obchodzi ani ja, ani moje książki, ani nawet ten serial, skoro już o tym mowa, tylko sam Dexter. W jakiś sposób trafił w czuły punkt, sądzę, że dlatego, iż ludzie pragną zobaczyć, jak wymierza się sprawiedliwość. Wracając do przykładu porywacza i mordercy dziewczynki, gdybym usłyszał, że został przyłapany na próbie ucieczki i zastrzelony, powiedziałbym: „Świetnie! Sprawiedliwości stało się zadość!”. Wszyscy czują to samo, jednak wiele osób mówi: „To złe. Idźmy dalej i starajmy się nie odpowiadać krwią za krew”. Jednak w głębi ducha wszyscy chcemy zobaczyć właśnie to.

DH: Przypomina mi to ostatnie protesty przeciwko Berniemu Madoffowi^[4]. Ludzie domagali się sprawiedliwej kary za to, co zrobił, a reakcje wobec niego były bardzo negatywne i agresywne.

JL: Tego faceta powinno się przywiązać do drzewa i podać mu silny środek przeczyszczający. Jeśli chodzi o sprawiedliwość, to w wielu komiksach można znaleźć podobne pomysły. Ktoś porównał Dextera do bohatera Camusa. Jest kimś z zewnątrz, kto obserwuje i komentuje to, co widzi. Twórcom serialu udało się to znakomicie zachować i mówię: „Znakomicie”, ponieważ jest to ważny aspekt postaci, który ludzie lubią.

DH: Mimo że jest kimś z zewnątrz, książki i serial starają się go pokazać jak kogoś dobrze znanego. Można by go pokazać z dystansu, jak „obcego”, jak zwykle robiło się w przeszłości, jednak teraz możemy usłyszeć, co myśli i co się dzieje w jego głowie.

JL: I dochodzimy do wniosku, że naprawdę wcale się od nas nie różni.

DH: Dlatego właśnie książki i serial powodują taki dyskomfort i wywołują dylemat etyczny w czytelniku lub telewidzu, który dochodzi do wniosku, że może mieć coś wspólnego z Dexterem.

JL: Pisząc te książki, myślałem nad tym, a także nad związanymi z tym dylematami moralnymi i etycznymi. Ma to dużo wspólnego ze sposobem, w jaki chcę prowadzić tę postać. Cieszę się, że czasem ludzie czują się z tym niewygodnie.

DH: Skoro tak dużo zajmujesz się Dexterem, czy są chwile, w których masz dosyć tej postaci i chcesz zająć głowę czymś innym?

JL: Jak najbardziej. Gdy kończyłem pisać *Dylematy Dextera*, były chwile, w których poważnie się zastanawiałem nad zabiciem go. Obecnie zajmuję się również innymi projektami i kiedy mam już absolutnie dosyć Dextera, poświęcam czas czemuś innemu.

DH: Co możesz powiedzieć o nowej książce, o *Dziele Dextera*?

JL: Dexter poznaje mordercę, dla którego zabijanie jest formą sztuki. Dorastałem w galeriach sztuki, więc jest to dla mnie okazja, by pobawić się tym motywem.

DH: Czy planujesz już kolejną książkę?

JL: Mam dwie strony notatek do następnej książki. Zacząłem pisać piątą część, napisałem około trzydziestu stron. Jeśli chcesz usłyszeć przeciek prawie na wyłączność — bo opowiedziałem już o tym komuś w Australii, jako że jadę na Festiwal Literacki w Brisbane — książka, którą teraz piszę, będzie miała tytuł *Delicje z Dextera* i będzie traktowała o kanibalizmie.

DH: Jestem pewien, że ludzie będą to łączyć z Hannibalem Lecterem.

JL: To rodzaj oczywistej perwersji, jednak chciałem poczekać, aż postać Dextera będzie dobrze ugruntowana w kilku książkach, tak by ludzie nie mogli powiedzieć: „Ściąga z Hannibala Lectera”. Jeśli naprawdę chcesz poczuć niepokój, poszukaj w Yahoo lub Google czatów na temat kanibalizmu, można tam spotkać prawdziwych kanibali. Najgorsze jest to i naprawdę miałem na ten temat koszmary przez dwa tygodnie, że mniej więcej połowa wypowiedzi pochodzi od ludzi, którzy piszą: „Proszę, zjedz mnie. Zawsze miałem fantazję o byciu zjadanym”. Niektórzy opisują, czego pragną: „Powoli wbijasz we mnie nóż, odcinasz kawałek mięsa, a potem smażyz go i zjadasz na moich oczach”.

DH: Kogo oni zjadają? Ochotników?

JL: Tak, zjadają ochotników.

DH: Pewnie przeprowadzając rozpoznanie do książek, dowiadujesz się o takich stronach świata, o których nie miałeś pojęcia.

JL: I nie chciałem mieć. A pytają, dlaczego pisarze piją. Właśnie dlatego.

[1] Lindsay powiedział w wywiadzie z Alem Karimem: „Możesz wierzyć lub nie, ale uważam, że P.G. Wodehouse miał duży wpływ na moje książki” („Jeff Lindsay Speaks”).

[2] Lindsay powiedział też Alemu Karimowi, że pisał felietony, które ukazywały się w trzech czy czterech gazetach przez jakieś pięć lat. Miały tytuł *Fatherhood* („Ojcostwo”) („Jeff Lindsay Speaks”).

[3] W swojej recenzji Henriques napisał dokładnie: „Pisarz Thomas Harris najwyraźniej zakochał się w tym, jak Hopkins odegrał stworzonego przez niego bohatera i w *Hannibalu* uczynił ze swojego czarnego charakteru postać sympatyczną (*Hannibal Rising*).

[4] Bernie Madoff został uznany za winnego czerpania zysków z systemu argentyńskiego. Kosztował on inwestorów miliardy dolarów, a według „New York Timesa” było to „być może największe oszustwo finansowe w historii Wall Street” (Henriques, *Madoff Will Plead*).

2

Wywiad z Jamesem Manosem Juniorem, scenarzystą i producentem Dextera

Oprócz napisania scenariusza i wyprodukowania pilotowego odcinka *Dextera*, James Manos Junior pracował również przy wielu innych świetnie przyjętych przez krytyków produkcjach telewizyjnych, od *Prawdziwych przygód mamy morderczyni*, poprzez *Rodzinę Soprano*, aż do *Świata gliniarzy*. Za „College” jeden z kluczowych odcinków *Rodziny Soprano* otrzymał w 1999 roku nagrodę Emmy za najlepszy serialowy scenariusz. Manos pracował też jako współproducent i konsultant przy pierwszych dwóch sezonach *Świata gliniarzy* (2002 – 2003), zanim nie poproszono go o napisanie pilotowego odcinka serialu *Dexter* dla Showtime (2006). W wywiadzie z 9 marca 2009 James mówił o odcinku pilotowym, o postaci Dextera i jego pierwotnej wizji serialu.

Doug Howard: Opowiedz mi o swojej pracy przy *Dexterze*.

James Manos Junior: Stworzyłem ten serial i wyprodukowałem odcinek pilotowy. Dobrałem obsadę i czuwałem nad całością. Znalazłem sposób na przekształcenie powieści w odcinek pilotowy i wymyśliłem, jak dalej będzie się rozwijała akcja. Opracowałem pierwsze dwanaście odcinków — niektóre z moich pomysłów zostały wykorzystane, inne nie. Jestem bardzo dumny z pilota, ponieważ został nakręcony słowo w słowo zgodnie z tym, co napisałem. I wszyscy aktorzy to te osoby, których chciałem. Odszedłem ze względu na osobiste i artystyczne różnice zdań po tym, jak całość została wyprodukowana i zmontowana, włącznie z muzyką itd. Nie byłem zaangażowany w dalszą część serialu po odcinku pilotowym.

DH: Jakie seriale lubiłeś oglądać, gdy dorastałeś? David Chase np. przyznał się, że oglądał *Nietykalnych* i *Ściganego*^[1].

JM: Pamiętam *Ściganego*. To było świetne. Oglądałem też *Nowojorskich gliniarzy*, zwłaszcza na początku, gdy produkcją zajmował się David Milch, który jest jednym z najinteligentniejszych ludzi, jakich znam. Jest też jedną z najbardziej szczodrych i wdzięcznych istot ludzkich, jakie spotkałem w życiu. Wprost nie mogę się go nachwalić.

DH: Gdybyś miał wymienić seriale, które wpłynęły na twoją pracę, czy wymieniłbyś *Nowojorskich gliniarzy*?

JM: Bez wątpienia. To w tym serialu po raz pierwszy zobaczyliśmy naprawdę złożone postaci w naprawdę trudnych sytuacjach, które zmuszały do podjęcia decyzji, jakie z etycznego punktu widzenia nie zawsze były dla nich najwłaściwsze. Zaintrygował mnie ten rodzaj dylematów etycznych, z którymi musieli się mierzyć bohaterowie tego serialu. Po raz pierwszy mogliśmy zobaczyć prawdziwą wersję tego, jak gliniarze postrzegają świat. Po raz pierwszy doświadczyliśmy czegoś tak realistycznego. Dawno temu leciał taki policyjny serial z Jackiem Wardenem (*N.Y.P.D.*, 1967 – 1969), to był świetny serial, naprawdę interesujący. Gdy dorastałem, lubiłem oglądać filmy, które były odważne i realistyczne — filmy gangsterskie, filmy Jamesa Cagneya.

DH: A czy teraz oglądasz jakieś seriale?

JM: To interesujące. Odkąd wkroczyłem w świat seriali, co zaczęło się z *Rodziną Soprano*, nie oglądam zbyt dużo telewizji. Oglądam jednak dużo filmów. Nie chcę, by wpływało na mnie to, co widzę, lub opinie ludzi na temat tego, co się sprawdza, a co nie. Sądzę, że gdybym oglądał więcej telewizji, mógłbym nie dostrzec możliwości przekształcenia *Dextera* w serial. Mógłbym powiedzieć: „Nikt nigdy czegoś takiego nie robił, to niemożliwe”. Nie chcę czegoś powtarzać. Istnieją pewne fundamentalne elementy, które zawsze się sprawdzają, konieczne składniki potrzebne do stworzenia silnej postaci i umieszczenia jej w świecie, który jest przekonujący. Jeśli uda ci się stworzyć te dwie rzeczy, co nie zawsze jest łatwe, wszystko musi wypalić, a publiczność powinna to polubić. Sądzę, że widzowie byli gotowi na serial o masowym mordercy, ponieważ wcześniej

oglądali *Rodzinę Soprano* oraz *Świat gliniarzy* i mogli zobaczyć antybohaterów.

DH: To kolejna rzecz, o którą chciałem cię zapytać. Co cię przyciągnęło do *Dextera*? Dlaczego uznałeś, że to dobry pomysł na produkcję telewizyjną?

JM: Prawdę mówiąc, nie myślałem o tym. Dwóch producentów przedstawiło książkę Bobby'emu Greenblattowi, który kieruje Showtime. Wcześniej pisałem scenariusz do czarnej komedii i sądzę, że dlatego Bobby uznał, iż będę umiał tchnąć nieco człowieczeństwa, humoru i głębi w postaci, że będę w stanie wyciągnąć je z książki i przenieść do świata telewizji. Sądził, że będę odpowiednią osobą do tej pracy, a ja miałem dość szczęścia, by zobaczyć, jak można opracować ten materiał dla potrzeb telewizji i w końcu dać Showtime pojęcie, jak może wyglądać pierwszych dwanaście odcinków. Niestety, gdy odszedłem, nie wykorzystali wielu z tych pomysłów, tylko niektóre. Pod wieloma względami byłby to inny serial.

DH: Z jakimi wyzwaniem musiałeś się zmierzyć, przekształcając książkę w serial?

JM: Pisarze mają inny rodzaj słuchu, to zupełnie inne medium. Uważam, iż książka jest świetna, jednak telewizja jest zupełnie innym medium, trzeba zatem wprowadzić pewne zmiany. Musiałem znaleźć sposób, by w ciągu godziny pokazać bohatera, z którym chciałbyś zostać dłużej, nadać mu trochę człowieczeństwa i poczucia humoru oraz pozwolić widzowi wejść do jego świata. Sposobem było to, by widz słyszał myśli i obserwacje wypowiedziane na głos w formie narracji zza kadru. Jedną z najbardziej atrakcyjnych cech tego rozwiązania i czymś, z czego jestem najbardziej dumny, jest to, że jego obserwacje cechuje pewna dziecięca niewinność i ciekawość, ponieważ tak bardzo stara się przystosować. Jest w tym pewna ironia — on chce należeć do tego świata, jednak to niemożliwe. W tej niewinności i ciekawości jest nieskrępowany głód życia. Jest w tym coś heroicznego, jako że Dexter zabija złych. Wierzę w taki etyczny wybór. Istnieją ludzie, których powinno się „załatwić”.

DH: *Dexter* zmusza nas do zmierzenia się z takimi decyzjami. Podobnie było zresztą w innych produkcjach, przy których pracowałeś, takich jak

Rodzina Soprano czy *Świat gliniarzy*. Dzięki temu seriale te są tak wciągające, a zarazem kontrowersyjne. Czytałem niedawno (w książce Glenna Gabbarda *The Psychology of The Sopranos*) o tym, jak David Chase kłócił się z HBO, czy Tony powinien zabić Fabiana Petruccio w odcinku „College” (s. 33 – 34).

JM: Założę się, że tak było. Wiele zawdzięczam Bobby’emu Greenblattowi i jego ludziom, ponieważ naprawdę byli odważni. Dobrze mnie traktowali i byli dobrzy, okazywali mi szacunek i troskę. Naprawdę ich lubię. Sądzę, że to zasługa tych, którzy kierują HBO, jak również tych, którzy kierują Fox i FX, którzy nadzorują *Świat gliniarzy* — że pozwalają komuś tak bystremu jak Shawn Ryan robić to, co zrobił, po prostu zostawiają mu wolną rękę. Shawn jest geniuszem, to świetny facet. Miałem szczęście pracować z naprawdę dobrymi ludźmi. Mogę powiedzieć to samo o Greenblatcie i jego ludziach z Showtime. Trzeba im to oddać.

DH: Jak mógłbyś porównać swoją pracę przy *Dexterze* z pracą przy *Świecie gliniarzy* i *Rodzinie Soprano*?

JM: Pracując dla Shawna Ryana jako współproducent i konsultant, bawiłem się jak nigdy w życiu. To było coś wspaniałego. Mieliśmy świetny ubaw, starając się wymyślić, jak można pogrywać z ludźmi w sposób, którego nikt wcześniej nie widział — jak zmusić Vica Mackeya, by zrzucił kogoś z dachu. Niepisaną zasadą w *Świecie gliniarzy* było to, że Vic Mackey mógł zrzucić z dachu każdego, mógł zrobić cokolwiek, tak długo, jak ta osoba miała na sumieniu coś gorszego niż on sam.

DH: To też można by powiedzieć o *Dexterze*.

JM: To prawda. Naprawdę chciałem to zaakcentować w tym serialu. Jego ojciec dał mu życie. James Remar w odcinku pilotowym dał mu życie, mówiąc: „Zmienię to zło w coś pozytywnego”. To jest coś naprawdę chrześcijańskiego, nawet jeśli nie wyrasta z religii. Chciałem skupić się na relacji między ojcem a synem trochę bardziej, niż to się dzieje teraz w serialu. Zobaczylibyście więcej na temat tego, jak Dexter stał się tym, kim jest, gdy jego ojciec zorientował się, że dzieciak jest mordercą, prawdziwym socjopatą. Nie można tego zmienić. Trzy procent populacji ma cechy socjopatyczne. Rozjadą twojego dzieciaka, nawet się nad tym nie

zastanawiając. To od cholery złych typów. W samej Ameryce jest dziewięć milionów ludzi, którzy zabiliby Cię, nawet się nad tym nie zastanawiając, albo mogliby Cię okraść, bez wahania. Na całym świecie jest więc sto osiemdziesiąt milionów takich osób. Tak więc ten ojciec siedzi i zastanawia się nad tym, a potem mówi: „Nie dam cię zamknąć u czubków ani cię nie zabiję. Nauczę cię, jak wykorzystać to zło, które jest w tobie, w dobrym celu”. Pokazałbym więcej, jak ojciec uczył Dextera, jak zabierał go do parku i uczył odczytywać ludzkie zachowanie — „Kto jest tym złym? Kto jest tym dobrym?” — jak uczyłyby go kawałkować zwłoki i zacierać ślady. Nie zapominaj, że jego ojciec był gliną. Bardziej skupiłbym się na takich rzeczach, myślę, że widzom by się to podobało.

DH: Pokazali, jak ojciec Dextera trochę się załamuje w sezonie 2. Pokazali, jak zniesmaczony był, gdy po raz pierwszy zobaczył Dextera krojącego zwłoki. I ujawnili, że miał romans z matką Dextera.

JM: Reakcja ojca na zabójstwo dokonane przez Dextera była czymś bardzo biologicznym, tak sądzę. Uważam, że to świetny element, bo obserwowanie własnego syna, jak kroi zwłoki, musi być doświadczeniem, które wytrąci cię z równowagi.

DH: Ale ty skupiłbyś się bardziej na szkoleniu?

JM: Skupiłbym się bardziej na wychowaniu. Pewnie pokazałbym to w sposób bardziej liniowy. Chciałbym pokazać, jak to wyglądało i jak musieli to ukrywać przed jego siostrą. Pokazałbym ją w retrospekcjach, małą Deb. Pokazałbym żonę Harry’ego. Wykorzystałbym w większym zakresie postać Margo Martindale (Camille), archiwistki w wydziale, która od czasu do czasu wręcza Dexterowi akta i mówi: „Naprawdę nie chcę wiedzieć, co ty z tym robisz”. Chciałem, by historia zatoczyła pełne koło i wcześniej czy później miałem zamiar pokazać, że Harry miał z nią romans wiele lat wcześniej, że ona wciąż go kocha i do pewnego stopnia wie, co robi Dexter. W pewnym momencie chciałem, by zwróciła się przeciwko Dexterowi, bo chodziło przede wszystkim o to, by Dexter znajdował się w takich czysto ludzkich sytuacjach, w których czułby się niekomfortowo. Oczywiście potem chciałbym pokazać coraz więcej sytuacji, w których ludzie go podejrzewają, nie tylko Doakes, lecz inni również. To wzmogłoby napięcie, podkreśliło fatum, nieuniknioność tego, jak to się musi zakończyć.

Najbardziej ironiczne byłoby pytanie, czy Dexter w końcu stanie się tak ludzki, że przestanie zabijać. To, jak Dexter staje się coraz bardziej ludzki, pokazanie tego przez jego obserwacje jest jednym z najważniejszych elementów fabuły.

DH: Jak mógłbyś porównać tworzenie takiej postaci jak Dexter z kreowaniem Tony'ego Soprano lub rozwijaniem postaci Vica Mackeya w *Świecie gliniarzy*?

JM: To zupełnie inne rzeczy. Nie napisałem żadnego odcinka *Świata gliniarzy*. Moim zadaniem było dostarczanie pomysłów na fabułę, nadzorowanie innych scenarzystów i w pewnym sensie pilnowanie, by ten świat przestępczości trzymał się kupy. Chciałem też dopilnować, by trzymano się wizji Shawna. On miał niesamowicie jasny obraz tego, jak to ma wyglądać, to naprawdę bystry, twórczy gość. W ciągu dwóch lat, które tam przepracowałem, ani razu nie zbliżył się do banału czy kopiowania czegokolwiek.

DH: Patrząc na inne twoje prace, można powiedzieć, że wiele z nich miało coś wspólnego z przestępczością i pytaniami o moralność, a także różnymi wymiarami prawa i sprawiedliwości. Czy trzymasz się tych zainteresowań?

JM: Cóż, Chase — oczywiście — zrobił to pierwszy i on to stworzył. Milch też to widział. Jest to jakby budulec wizji świata, sądzę jednak, że wydarzenia z 11 września pomogły wytworzyć, zwłaszcza w Ameryce, poczucie, że nic nie jest czarno-białe. Tak naprawdę, skąd masz wiedzieć, co jest dobrym rozwiązaniem w danej sytuacji? Dochodzą tu jeszcze takie czynniki jak polityka światowa, zagrożenie terroryzmem i niepewność, czy ten kraj na pewno robi, co trzeba, by nas ocalić. Niezależnie od tego, czy sobie uświadamiamy, czy nie, to miało na nas wpływ. Świat jest teraz zajeżdżony skomplikowany. Nasi wrogowie są naszymi przyjaciółmi; nasi przyjaciele są naszymi wrogami. Czy Pakistan jest naszym sojusznikiem, czy nie? Czy Jordańczycy są naszymi sojusznikami, czy nie? To coraz bardziej skomplikowane. Sądzę, że sytuacja wpłynęła zarówno na twórców, jak i widzów, którzy są bardziej skłonni zaakceptować taką złożoność jako odbicie świata. Nic już nie jest proste.

DH: Czy pociągają cię projekty o takim poziomie złożoności i stawiające widzom pytania, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi?

JM: To przyciąga też inteligentnych odbiorców. Nikt nie mówi z poczuciem wyższości, a to coś naprawdę pozytywnego.

DH: Inną cechą wyróżniającą te seriale jest to, że zajmują się życiem rodzinnym. W jakimś sensie jest to kino familijne, ale ujawniające ciemną stronę. „College” jest tego świetnym przykładem. Z jednej strony, mamy tu kogoś, kto jest człowiekiem rodzinnym, a z drugiej — mordercą.

JM: A kto nie jest? Nie można sądzić, że uda się rozdzielić te role: ktoś jest w mafii, czy też jest gliną albo seryjnym zabójcą, a potem wraca do domu i zostawia wszystko za sobą i nie ma to żadnego wpływu na jego rodzinę. Prawda jest taka, że to, czym się zajmujesz, wpływa na twoje życie osobiste. W przypadku tych postaci odbija się na ich osobistych relacjach z innymi, może ranić ich bliskich albo być dla nich korzystne, ale nie można rozdzielić tych sfer życia.

DH: A więc te seriale odzwierciedlają złożoność życia?

JM: Bez wątpienia.

DH: Czy sądzisz, że upodobania widzów zmieniają się?

JM: Sądzę, że widzowie są coraz mądrzejsi, bardziej wymagający, zarówno jeśli chodzi o wartość produkcji, jak i dobrze zarysowanych bohaterów.

DH: Szukają więc czegoś bardziej prowokującego?

JM: Zdecydowanie czegoś szukają, a jeśli nie jest to reality show, trzeba się postarać, by utrzymać widzów. Praca takich ludzi jak ja staje się przez to coraz trudniejsza. Przypomina mi to jeszcze coś, co byłoby inne pod koniec 1. sezonu. Końcowy odcinek byłby inny. Jednak co najważniejsze, widz uświadomiłby sobie po dziesięciu, jedenastu czy dwunastu odcinkach, że wszystkie postaci poboczne, takie jak Batista, Doakes, porucznik LaGuerta, Deb, wszyscy inni — wszystkie te postaci satelity, krążące wokół Dextera,

są znacznie bardziej popieprzone i dysfunkcyjne, a Dexter jest z nich wszystkich najnormalniejszy.

DH: Mimo że jest seryjnym zabójcą, powiedziałbyś, że jest najzdrowszą osobą z serialu?

JM: Powiedziałbym, że jest najbardziej szczerzy, mimo że prowadzi sekretne życie. Pokazałbym inne postaci tak, by było widać, jak stają się coraz bardziej dysfunkcyjne, porabane, specyficzne, że popełniają więcej błędów niż Dexter.

DH: Podobnie jak *Rodzina Soprano* czy *Świat gliniarzy*, *Dexter* wzbudza kontrowersje (przychodzi tu do głowy kampania prowadzona przez Parents Television Council przeciwko nadawaniu serialu w telewizji publicznej). Co masz do powiedzenia krytykom, którzy uważają, że serial zanadto staje po stronie masowego mordercy, czy też wręcz go gloryfikuje?

JM: Powiedziałbym: „Jeśli się wam nie podoba, nie oglądajcie tego”. Chodzą słuchy o przywróceniu Doktryny Uczciwości^[2]. Uważam, że to absurd. Wyłącz radio czy telewizję albo zmień stację. Nikt nie przystawia ci pistoletu do głowy. Dexter nie przyjdzie i nie zabije cię, jeśli nie będziesz oglądał serialu. Wieczorne wiadomości są pod wieloma względami bardziej przerażające i wypełnione przemocą niż jakiegokolwiek fikcyjne dzieło. Weź gazetę, taką jak „New York Times”, i pomiędzy stronami 7 a 13 lub też 3 i 7 dowiesz się, jak świat się rozpada. To znacznie bardziej wstrząsające od jakiegoś fikcyjnego faceta, który zabija innych morderców. Jeśli komuś się to nie podoba, zawsze może stworzyć coś innego i próbować przebić się na antenę.

DH: Istnieje wiele udanych filmów o seryjnych mordercach, takich jak *Milczenie owiec*, *American Psycho* czy *Siedem*. Czy myślałeś o tych filmach albo zainspirowały cię w jakiś sposób, gdy pisałeś pilotażowy odcinek *Dextera*?

JM: Nie, nie myślałem akurat o tych filmach, bo nie skupiałem się na zabijaniu, lecz na pokazaniu go jako człowieka. Nie myślałem o nim koniecznie jako o mordercy. To był niejako produkt uboczny. Dla mnie ważne było skupienie się na jego niewinności względem świata. Nie

myślałem o nim jak o mordercy, to byłoby zbyt jednowymiarowe i ograniczające.

DH: Czy kiedy pisałeś pilota, miałeś jakieś cele polityczne, np. chciałeś powiedzieć coś na temat kary śmierci?

JM: Nie. Osobiście nie wierzę w karę śmierci, co może brzmieć jak sprzeczność, ponieważ wcześniej powiedziałem, że niektórzy ludzie powinni być martwi, jednak naprawdę zupełnie nie mam przekonania do kary śmierci. W pilocie nie starałem się też wyrażać żadnego stanowiska politycznego. Myślę, że większość ludzi nie ma takiej potrzeby. Gdy to się zdarza, trzeba bardzo uważać, by nie odbiło się negatywnie na opowiadanej historii.

DH: Czy oglądałeś serial, gdy pojawił się w telewizji publicznej?

JM: Nie.

DH: Co sądziłeś o przerobieniu serialu dla telewizji publicznej?

JM: Uważałem, że to kiepski interes dla wszystkich zaangażowanych. Nikt z obsady nie dostał tantiem, ja też na tym nie zarobiłem. Naprawdę to był kiepski interes. Sądzę, że ze strony Lesa Moonvesa (prezesa CBS) było to słuszne posunięcie, że zdecydował się na to podczas strajku scenarzystów. Ale to showbiznes. Tu chodzi o pieniądze. CBS musi zarabiać, mi się to może nie podobać. Nie mam nad tym kontroli. To biznes, cóż można poradzić.

DH: Czy Jeff Lindsay miał jakiś wkład w tworzenie pilota?

JM: Nie. To bardzo miły facet i zaprosiłem go raz na plan, wydaje mi się, że sprawiło mu to przyjemność. Odkupiono od niego książkę na takich prawach, że mogliśmy zrobić z jego postaciami, co tylko nam się podobało. Nie mieliśmy żadnych zobowiązań do trzymania się tego, co było w książce i pilota napisałem sam.

DH: Czy w Twojej wersji 1. sezonu Dexter również miał zabić Zabójcę z Chłodni?

JM: W mojej wersji Brian miał uciec, tak by w 2. sezonie widzowie mogli się zastanawiać: „O mój Boże, jego brat wie, że Dexter jest seryjnym zabójcą, a Dexter wie, że jego brat jest seryjnym zabójcą”. To miała być gra w kotka i myszkę. Prawda o bracie miała wyjść na jaw, tak samo jak prawda o Dexterze. Jednak w końcu Dexter miał być uwolniony od wszystkich podejrzeń, jakie żywili wobec niego koledzy z policji. Miał to być rodzaj oczyszczenia, uwolnienia.

DH: Na podstawie tego wszystkiego, co powiedziałeś o Dexterze, czy uważasz go za bohatera, postać pozytywną?

JM: O tak, bez wątpienia.

DH: Sądę, że to dotyczy wielu nowszych seriali. Pozostawiają one widzów w wewnętrznym konflikcie dotyczącym postaci i ich bohaterstwa. Pomyśl np. o Vicu ze *Świata gliniarzy*. Pod pewnymi względami jest najlepszym policjantem ze wszystkich, ale z drugiej strony, jest też najbardziej paskudnym z nich. W pewnym momencie Shawn Ryan powiedział, że jednym z najważniejszych pytań, jakie serial będzie stawiał widzom, jest: „Co ludzie zechcą zaakceptować dla swojego bezpieczeństwa?”^[3]. Biorąc pod uwagę heroizm głównego bohatera, *Dexter* stawia to samo pytanie. Z jednej strony, nie ulega wątpiwości, że ma poważne problemy psychiczne i popełnia rytualne morderstwa. Z drugiej strony jednak, zabija innych morderców, tych, których policja nie złapała i zgarnia ich z ulicy, więc czy nie jest to czymś dobrym?

JM: Kto nie zabiłby pedofila, który zabija małe dzieci? Kto przy zdrowych zmysłach powiedziałaby: „Wypuście go na wolność”? Pedofil morderca na wolności — tak się zaczyna pilot i to naprawdę zyskuje Dexterowi sympatię widzów. Nikt nie jest w stanie zaakceptować krzywdy dzieci. Musimy to powstrzymać.

DH: Jak sądzisz, w jaką stronę zmierza serial? Jaka będzie jego przyszłość?

JM: Mam nadzieję, że będzie trwał wiecznie, ze względu na aktorów, ponieważ to mili ludzie i są świetni w tym, co robią. Wszystkim im dobrze życzę.

[1] Chase, gdy dorastał, był „fanem telewizyjnych *Nietykalnych* (1959 – 1963); serial oglądał razem z ojcem” (Lavery i Thompson, s. 20), jednak „naprawdę zakochał się w telewizji chyba po tym, gdy na antenie pojawił się *Ścigany*” (Rucker, również cytowany w: Lavery i Thompson, s. 19).

[2] Doktryna Uczciwości (ang. *Fairness Doctrine*), wprowadzona w 1949 roku, a zniesiona w 1987, nakładała na nadawców programów religijnych obowiązek udostępniania anteny osobom o innych poglądach, przy czym czas antenowy musiał być równy dla obydwu stron — *przyp. tłum.*

[3] Patrz przypis 1. we „Wstępie”.

Część II

Próbki krwi: konstrukcja serialu

3

Analiza czołówki

Angelina I. Karpovich

Jakie znaczenie ma czołówka? Buduje nastrój całości, przekazuje istotne informacje o gatunku, miejscu akcji i postaciach, a także „wciąga” widzów, budując oczekiwania dotyczące tego, co ma po niej nastąpić. Dodatkowo, jak sugeruje Hall (2000), sekwencję tytułową można też oglądać w retrospekcji jako swoisty wyznacznik „trendów dominujących w przemyśle filmowym” w danym okresie („Opening Ceremonies”). Sekwencja tytułowa jest też wizytówką, która — jeśli jest dobra — tworzy wizualną i tematyczną tożsamość dla danego filmu czy programu telewizyjnego. Prace Saula Bassa, grafika, który stworzył sekwencje tytułowe dla niektórych najlepszych filmów Alfreda Hitchcocka, często są podawane jako przykład kreatywności w tej dziedzinie. Jego dzieła, natychmiastowo rozpoznawalne dzięki czystym liniom i wykorzystaniu bloków koloru, stały się nieodłączną częścią filmów Hitchcocka w erze hollywoodzkiej.

Pozornie prosty styl Bassa miał na celu zrewolucjonizowanie tego, jak widzowie postrzegali początek filmowej narracji. Wcześniej większość napisów i sekwencji tytułowych była uważana za konieczne, jednak nieciekawe wprowadzenie, będące rezultatem wymogów przemysłowych i prawnych; jednak same w sobie były one pozbawione wartości estetycznych lub narracyjnych:

Początkowo funkcja czołówki filmowej była prosta: miała po prostu wymienić wszystkich twórców i współtwórców filmu. Więż z tematyką filmu osiągało się poprzez dobór wielkości i rodzaju czcionki

— delikatna kursywa dla romansu, pogrubiona czcionka bezszeryfowa dla kryminałów itd. „Artystyczne” napisy mogły być np. zdejmowane ręcznie po kolei, mogły pojawiać się na starożytnej mapie lub być zdmuchiwane, niemniej jednak wciąż odróżniały się od właściwego filmu i były stosunkowo statyczne. Wczesne napisy początkowe były pozostałością po plakatach teatralnych i miały podobną funkcję, jak strona tytułowa w książce: gdy się kończyły, zaczynał się film (Weed, *Using Movie Title Sequences*).

Nawet twórcy filmów nie oczekiwali od widzów, że będą poświęcać uwagę napisom początkowym. Saul Bass zdołał dokonać przełomu, czyniąc z czołówki „właściwe wprowadzenie do filmu”:

Gdy film się zaczyna, zwykle jest taki pierwszy „chłodny” etap. Same napisy mogą jednak być w dostatecznym stopniu prowokujące lub zabawne na tyle, by skłonić widzów do tego, żeby na nie *patrzyli*, ponieważ na ekranie naprawdę się coś dzieje... W tym momencie można symbolicznie dać widzom przedsmak, tego co nastąpi później, i przygotować ich do odbioru, dzięki czemu film zacznie się na wyższym poziomie relacji z widzem (Bass, s. 200, podkreślenie za oryginałem).

Wykorzystując rysunki, muzykę i montaż, Bass tworzył czołówkę, która zmuszała widzów do poświęcenia jej uwagi, przez co angażowała ich w opowieść od pierwszej klatki filmu. Eksperymenty Bassa doprowadziły szybko do zarówno teoretycznych, jak i praktycznych odkryć: „Sekwencja tytułowa filmu jest niewielkim dodatkiem do większego organizmu, jakim jest film, jednak odkryłem, że zawiera w miniaturze wiele procedur i problemów charakterystycznych dla całości” (200). Zastanawiając się nad swoimi pracami w dokumencie *Bass on Titles* (1977), opowiada o oceanie możliwości otwierających się, kiedy potraktuje się początkową sekwencję tytułową jak integralną część filmu: „Czołówka może stanowić bardziej znaczący przyczynek do opowieści. Może stanowić prolog, może opowiadać o wydarzeniach, które miały miejsce wcześniej [...]. może wyznaczać klimat opowieści”. Sukces pionierskiego podejścia Bassa do napisów początkowych jest widoczny w jego wpływie na film, utrzymującym się i uznawanym do dziś.

Geffner (1997), piszący głównie dla niezależnych profesjonalnych twórców filmowych, omawia czołówkę w sposób, który wyraźnie inspirowany jest podejściem Bassa:

Pytania dotyczące tworzenia czołówki filmu koncentrują się, podobnie jak inne jego aspekty, wokół tematu, treści i oczekiwanej reakcji widza [...]. Napisy to pierwsza rzecz, jaką widzowie oglądają po zgaszeniu świateł w kinie. Stanowią one rodzaj umowy, przedstawiającej intencję twórcy filmu i wywołującej oczekiwania widowni, których spełnienia będzie niemal podświadomie oczekiwać (*First Things First*).

Argumenty Geffnera powtarza Allison (2003), omawiając współczesne czołówki filmowe, które celowo przywołują historyczną (i filmową) przeszłość. Allison sugeruje, że sekwencje tytułowe mogą sygnalizować zarówno treść filmu, jak i jego „wrażliwość kinematograficzną”. Dzięki temu przyczyniają się do powstania „umowy z widownią na samym początku, dając jej instrukcje dotyczące parametrów, wewnątrz których porusza się film, wyczulając ją na jego subtelności i zachęcając do podejścia do tego doświadczenia w takim stanie umysłu, który pozwoli jej otworzyć się na przyjemności, jakie film ma do zaoferowania” (*Catch Me If You Can*). I wreszcie Hall (2000) potwierdza, że „wczesne lata projektowania czołówek filmowych przygotowały grunt pod kolejne innowacje na tym polu. Właściwie nie ma dzisiaj projektanta napisów filmowych, który nie odwoływałby się w jakiś sposób do Bassa i jego następców z lat 60.” („Opening Ceremonies”).

Pojęciowo sekwencje otwierające należą do najbardziej złożonych momentów w większości filmów i programów telewizyjnych. W sekwencji otwierającej rzeczywistość procesu produkcji (nazwiska aktorów i personelu) jest nałożona na fikcyjne okoliczności opowieści. Tak więc nowoczesna sekwencja otwierająca jest odwróceniem zabiegu Brechta: jest momentem granicznym, widoczną granicą pomiędzy rzeczywistością a filmową fikcją, w którą wkraczamy, pozostawiając rzeczywistość za sobą aż do napisów końcowych. Szczególnie w telewizji, w której teraz mamy do czynienia z nieustannym napływem treści, sekwencje tytułowe pełnią podwójnie graniczną funkcję: nie tylko otwierają odrębny fikcyjny świat danego programu, ale służą też rozdzieleniu poszczególnych programów

(czy też programów i reklam, co bardziej prawdopodobne). W związku z tym telewizyjna czołówka musi uchwycić tożsamość i istotę danego programu w większym stopniu, niż ma to miejsce przy produkcji kinowej: film zwykle ogląda się raz, rzadziej więcej razy, udana produkcja telewizyjna może być nadawana latami, mieć dziesiątki czy nawet setki odcinków, a każdy będzie poprzedzony czołówką, która stanie się w końcu doskonale znana widzom.

Telewizyjne czołówki mają więc nie tylko cele podobne do celów czołówki produkcji kinowych, ale jeszcze dodatkowy wymiar: oprócz natychmiastowego efektu muszą też interesować widzów podczas kolejnych, cotygodniowych powtórek. W praktyce oznacza to, że sekwencja otwierająca często dotyka szerszych tematycznych i narracyjnych zagadnień danego serialu, a nie jedynie pojedynczych odcinków. W związku z tym współczesna czołówka serialu stanowi wyjątkowo interesujący temat do głębokiej analizy.

Dla *Dextera* czołówkę stworzyła agencja Digital Kitchen (która wcześniej opracowała czołówkę dla wyprodukowanego przez HBO serialu *Sześć stóp pod ziemią*, podobnie mrocznego, złożonego i często kontrowersyjnego, w którym przypadkiem również występował Michael C. Hall); firma oparła się na wytycznych Saula Bassa, dotyczących tworzenia wprowadzenia, zdradzającego istotne informacje na temat postaci i fabuły, wyznaczającego tematykę i wizualny styl tego, co po nim następuje, a jednak charakteryzującego się dostatecznym napięciem i tajemniczością, by zaangażować widza i zachęcić go do oglądania dalszej części.

Dexter zaczyna się od pokazania komara w zbliżeniu. Gdy spojrzymy na to w retrospekcji, możemy uznać, że jest to wyjątkowo trafna metafora głównego bohatera, który jest zarazem kruchy i niebezpieczny, musi poszukiwać ludzkiej krwi i żywić się nią, mimo że ludzie zwykle bronią się, by nie zostać jego ofiarą, a nawet mogą go zabić. Tak też dzieje się tutaj: Dexter zabija komara dobrze wymierzonym, śmiertelnym ciosem, nawet nie otwierając oczu. Serial trwa dopiero od pięciu sekund, jednak już znany jego główny temat: Dexter Morgan pozbywa się pasożytów ze śmiertelną skutecznością. Co więcej, my, jako widzowie, już możemy zacząć identyfikować się z działaniami Dextera, w końcu kto z nas nie zabił kiedyś

komara? Bohater pozostaje niewidoczny, ukazywany jest jedynie w silnym zbliżeniu lub nieostro, jednak jego działania na razie wydają się zupełnie zrozumiałe i znajome.

Następnie pojawia się tytuł i na jego temat można też wyciągnąć kilka wniosków: napis jest uderzająco czerwony, w kolorze, który można zinterpretować jako „krwistoczerwony”. Rozbryzgi i smugi tej samej barwy pojawiające się wokół napisu sugerują rozlaną krew, podobnie jak komar, który pojawiał się wcześniej. Ważne, by pamiętać, że mimo iż kolor napisu tytułowego nie jest przypadkowy, jednak na tym etapie wciąż może reprezentować coś, co *wygląda jak* krew, a nie naprawdę nią jest. Podobny zabieg zastosowano w filmie *American Psycho* (reż. Mary Harron, 2000), w którym w otwierających scenach pojawiają się krople krwistoczerwonego płynu. Jest to świadomy zabieg, który ma na celu obudzić określone skojarzenia u odbiorców przed pokazaniem, że czerwony płyn to naprawdę słodki sos, którym polewany jest deser, przez co przerażenie związane z widokiem prawdziwej krwi jest przesunięte na później. W każdym przypadku kolor, nawet gdy nie jest kolorem autentycznej krwi, jest bardzo sugestywny. Bez wątplenia czerwony jest kolorem wywołującym największe bogactwo skojarzeń. Oprócz krwi kojarzy się również z namiętnością, miłością, niebezpieczeństwem, pięknem, świętowaniem, podnieceniem, politycznym ekstremizmem, zakazaną lub sprzeczną z prawem seksualnością. Wybór koloru, jakim napisany jest tytuł serialu, daje jasną wskazówkę dotyczącą tego, z jakim typem, a może też filmowym gatunkiem opowieści będziemy mieli do czynienia.

Projekt graficzny napisu jest równie przemyślany i znaczący jak wybór koloru; jedno i drugie ujmuje sedno serialu i staje się jego znakiem firmowym. Słowo DEXTER, napisane krwistoczerwonymi, pogrubionymi literami, staje się wyróżnikiem graficznym serialu we wszystkich wizualnych środkach przekazu, łącząc go z rozlicznymi materiałami promocyjnymi. Prosty, jasny, zrównoważony i nieco kwadratowy krój liter, umieszczenie tytułu na środku białego tła — wszystko zostaje zakwestionowane przez nierówne i pełne smug rozmieszczenie koloru wewnątrz liter. Ten kontrast to kolejna metafora jednego z głównych motywów serialu: drobiazgowo planowanie i sztywne zasady, jakie Dexter wyznacza sobie w życiu, są niczym solidny kontur liter; sposób, w jaki

życie wdziera się w jego plany, nieustanne wyzwania rzucające jego rutynie, napięcie wynikające z prób zawarcia jego obsesji w ramach normalności są natomiast reprezentowane przez nierówny kolor, który ucieka w postaci smug poza równe i uporządkowane kształty liter. Następuje zbliżenie na litery, powolne, niemal niedostrzegalne, podczas gdy kolor rozlewa się coraz szerzej i szerzej poza ich granice, zwłaszcza poza X w słowie DEXTER. X ma znaczenie zarówno wizualne, jak i konceptualne: wizualnie znajduje się niemal w centrum ekranu, tak więc staje się miejscem, w którym ogniskuje się wzrok, konceptualnie ta litera ma swoje konotacje — kojarzy się z tajemnicą, oznacza nieznaną, można też w ten sposób zaznaczyć jakiś punkt. Poprzez kolor, typografię i kompozycję, tytuł, chociaż pojawia się jedynie na kilka sekund, przyczynia się do ustalenia nastroju opowieści i zapowiada niektóre z centralnych motywów serialu.

Następnie przechodzimy do porannych czynności Dextera. Wciąż widzimy go nieostro, gdy staje naprzeciwko lustra w łazience, patrząc na swoje odbicie. Następnie w budzącym dezorientację i niepokój zbliżeniu (połączonym z korespondującym z nim coraz głośniejszym dźwiękiem, który sprawia, że ludzka skóra wydaje się w dotyku szorstka i nieprzyjemna) widzimy, jak Dexter przesuwając czubkiem palca po odrastającym zarostku i zaczyna się golić. Nawet ta króciutka sekwencja otwiera pole do interpretacji. Dexter wykonuje te same czynności, co miliony innych mężczyzn, jednak jest coś niezwykłego w sposobie, w jaki to robi. Po pierwsze, zbliżenie sugeruje skupienie, precyzję widoczną w każdym zadaniu, choćby najbardziej przyziemnym, co odróżnia Dextera od innych. Po drugie, w tym momencie widzowie wciąż jeszcze nie widzieli Dextera, pomijając silne zbliżenia i krótkie sceny, gdy jest pokazany nieostro, co może sugerować, że jego poranne zwyczaje, rozpoczynające się goleniem, są rytuałem, który ma sprawić, że Dexter będzie się mógł pokazać światu. Dla Dextera Morgana „dopasowanie się” do innych ludzi jest nieustannym przedstawieniem, tak więc jego poranne rytuały stają się złożonym wstępem przed wyjściem na scenę. Wyćwiczone działania wskazują, że jego poranne czynności są zawsze takie same, zawsze tak złożone, a bohater czuje się w jakiś sposób niekompletny i niegotowy, dopóki ich nie dokończy.

Kompozycja sceny golenia się ponownie przywołuje motyw zagrożenia i bezbronności. Szyja Dextera jest wyeksponowana, gdy jedną ręką naciąga skórę, w drugiej trzymając żyletkę. Zbliżenie jednak sprawia, że zarówno szyja, jak i dłonie wydają się oddzielone od ciała, tak że — widząc to ujęcie — nie jesteśmy pewni, czy golona część ciała to rzeczywiście szyja i czy ręce należą do samego Dextera. Przesuwanie żyletki po skórze w górę jest połączone z ponownym zwiększeniem nasilenia dźwięku, który kojarzy się raczej z drapaniem niż ślizganiem po skórze, tak jak ruch ostrza. Najzwyklejsze codzienne czynności stają się dziwacznie brutalne i odcieleśnione, co więcej, gdy chodzi o Dextera, nawet najbardziej przyziemne działania wymagają niezwyklego fizycznego wysiłku.

Kropla krwi (być może niezwykle brak uwagi w porannej rutynie Dextera?) pojawia się na skórze tuż przed krótkim zbliżeniem odpływu umywalki. Lśniący metal odpływu w połączeniu z nieskazitelną bielą umywalki przywołuje skojarzenia ze sterylnością, która jednak jest krótkotrwała, bo na białej powierzchni ląduje kropla krwi, a jej idealna okrągłość koresponduje z identycznym kształtem odpływu. Tę symetrię niemal natychmiast zakłócają dwie kolejne krople krwi, z których każda jest bardziej nieporządna od poprzedniej. Ostatnia kropla, niemal smuga krwi, rozlewa się również na lśniący metal odpływu, całkowicie niszcząc pierwotną, sterylną i pozbawioną skazy kompozycję ujęcia; przypominają się rozmazy czerwonego koloru, które zakłócały jednolity wygląd napisu tytułowego.

Gdy (prawdopodobnie kolejna) kropla krwi spływa w dół szyi, Dexter zatrzymuje ją chusteczką. Silne zbliżenie pokazuje, jak biel chusteczki (kolejny symbol kruchości) gwałtownie zmienia się w czerwień po wchłonięciu krwi. Kolor czerwony pochłania biały. Czerwony, kolor niebezpieczeństwa i namiętności, szybko wypiera biel, kolor tradycyjnie kojarzony z niewinnością i czystością.

W kolejnym szybkim zbliżeniu widzimy ostry nóż krojący kawałek mięsa zawiniętego w folię; nóż, który przecina razem folię i mięso. Dźwięki krojenia, odwijania z folii i łamania są wzmocnione, podobnie jak dźwięk skwierczącego na patelni masła i rzuconego na nie mięsa.

Kolejne ujęcie pokazuje krótko oczy Dextera, a następnie silne zbliżenie ust, gdy pożera mięso, które właśnie usmażył. Gryzie z precyzją, wydajnie, jednak bez widocznej przyjemności.

Następne zbliżenie to rozbijane jajko, które ląduje na patelni, gdzie jest dźgane nożem. Na białej powierzchni pojawia się więcej czerwonych kropli — tym razem są to krople keczupu pokrywające jajko sadzone. Kolory i kompozycja przypominają krople krwi w umywalce i krew na chusteczce, które pojawiły się kilka chwil wcześniej. Widzimy serię krótkich ujęć krwistoczerwonego keczupu rozbryzgującego się na jajku, które zostaje szybko pokrojone za pomocą noża i widelca. W tej scenie znowu widzimy dobrze znaną czynność, znaną zapewne z doświadczenia większości widzów, która jednak ukazana jest tak, by poprzez silne zbliżenia, niezwykle kadrowanie i szybki montaż sugerować jakąś ukrytą, złowrogą treść.

Defamiliaryzacja utrzymuje się w kolejnym ujęciu, w którym widzimy od góry młynek do kawy. Ziarnka wirują szybko i w niekontrolowany sposób, stają się coraz mniej rozpoznawalne, tracą swój kształt i strukturę, czemu towarzyszy uporczywy mechaniczny dźwięk młynka i powolny, miarowy rytm muzyki. Następne ujęcie pokazuje w dużym zbliżeniu dłón Dextera zaciskającą się na gałce zaparzaczkii do kawy i pchającą filtr w dół, w głąb ciemnego płynu.

Inny (a może ten sam?) ostry nóż przekrąja pomarańczę, co widzimy w zbliżeniu i spowolnieniu, dzięki czemu możemy zauważyć sok rozpryskujący się, gdy nóż przecina skórę: chwili tej towarzyszy kolejne wzmocnienie dźwięku. Patrzymy, jak owoc zostaje przecięty do końca i rozpada się na dwie części. Oczywiście, jest to czerwona pomarańcza. Kolejna seria ujęć pokazuje Dextera używającego ręcznej wyciskarki do soku i pozostawiającego na niej skórę wyciśniętej pomarańczy, której miąższ wygląda jak zmasakrowane ciało.

W następnym silnym zbliżeniu widzimy nić dentystyczną nawijaną ciasno i precyzyjnie wokół palca. Dexter znów stoi nad umywalką w łazience, pokazywane są jego zęby i szyja. Postać znów widzimy fragmentarycznie, mimo że teraz mamy już mnóstwo informacji na jej temat na podstawie urywków porannych czynności. Nić dentystyczna przypomina linę. W

kolejnym ujęciu widzimy inny sznur, a następnie zbliżenie napinających się mięśni Dextera, gdy ten go zaciska. Sznur okazuje się być sznurówkami pokazanymi w ekstremalnym zbliżeniu.

Biała tkanina przykrywa twarz bohatera, sugerując duszenie, tymczasem widzimy po prostu nakładanie koszulki. Dexter przeciąga ją przez głowę i po raz pierwszy widzimy jego twarz. Patrzy prosto w kamerę, uwypuklając więź pomiędzy sobą a widzami, która stanowi jeden z najważniejszych zabiegów w serialu.

Klucz zostaje wyjęty z zamka, Dexter wychodzi z mieszkania, uśmiechając się do kogoś niewidocznego dla nas, i maszeruje do pracy. Sceny zewnętrzne stanowią uderzający kontrast ze scenami wewnątrz; po pierwsze, jest słonecznie, podczas gdy sceny we wnętrzu są mroczne i pozbawione nasycenia, a po drugie, widzimy całą postać Dextera, który dotychczas pokazywany był głównie w zbliżeniach.

Istnieją cztery tematy powracające w czołówce. Powtarzalność podkreśla ich znaczenie. Po pierwsze i najbardziej oczywiste, jest to temat krwi, która albo pojawia się fizycznie, albo jest sugerowana przez skojarzenia: najpierw przez pojawienie się komara, następnie przez kolor napisu tytułowego, potem w scenie golenia się i w ujęciach kropli krwi wsiąkających w chusteczkę i wreszcie poprzez skojarzenie z kolorem mięsa, keczupu i pomarańczy.

Gdyby krew była jedynym powracającym tematem, można by to zinterpretować jako coś stosunkowo niewinnego. W końcu Dexter jest ekspertem od badania śladów krwi, pracującym w policji. Obecność krwi lub odniesień do krwi w jego porannych czynnościach może być nieco niepokojąca, lecz można ją tłumaczyć zainteresowaniami zawodowymi. Jednak kolejnym wyróżniającym się motywem jest duszenie: odniesienia obejmują zawinięte w folię mięso, nitkę dentystyczną i sznurówki przypominające sznury, a także koszulkę Dextera, która przez chwilę wydaje się go dusić. Połączenie obrazów krwi i duszenia sprawia, że otwierająca sekwencja serialu traci niewinność i wkracza na terytorium czegoś jednoznacznie złowieszczonego. Zarówno krew, jak i duszenie kojarzą się z jawną przemocą, a jedno i drugie pojawia się w dużym zakresie w serialu: ulubioną metodą zabijania Dextera jest krępowanie ofiar i cięcie ich

na kawałki. W ten sposób czołówka zapowiada główne elementy morderczego rytuału, który w taki czy inny sposób pokazany zostanie w każdym odcinku serialu.

Jednocześnie w czołówce obecne są zupełnie przeciwstawne obrazy, które zawsze pojawiają się w bezpośredniej bliskości motywów kojarzących się z przemocą; stanowią one kontrast i stawiają pytania o motywy oraz podmiotowość. To motyw kruchości, który w czołówce powraca wielokrotnie w różnych kontekstach, co sugeruje, że jest to coś istotnego dla serialu. Sam Dexter przez chwilę wydaje się bezbronny, gdy uśpiony pada ofiarą ataku komara, który z kolei sam staje się ofiarą, gdy bohater go zabija. Następnie Dexter zacina się przy goleniu, ukazując delikatność własnej skóry, po czym pokazane są szybkie sekwencje cięcia i niszczenia jajka, ziaren kawy i wreszcie pomarańczy. To studium kruchości jest uderzające, ponieważ za każdym razem widzowie oglądają dany obiekt tuż przed tym, nim zostanie pocięty, rozbity lub w inny sposób zniszczony. To właśnie powracający obraz całości poprzedzający destrukcję ilustruje, jak kruchy jest sam Dexter i świat wokół niego. Moment destrukcji jest też chwilą graniczną. Zwłaszcza pierwsze sekundy czołówki pokazują, jak płynna jest przynależność do określonych kategorii: Dexter i komar zamieniają się rolami myśliwego i zwierzyny, ofiary i sprawcy przemocy.

Jak już pisałam, zabicie komara przez Dextera służy wielu narracyjnym i strukturalnym funkcjom. Pokazuje bohatera w niebezpieczeństwie i demonstruje, że może się obronić, świadczy o jego skuteczności w pozbywaniu się pasożytów i pozwala widzom identyfikować się z nim. Dodatkowo zamiana ról w pierwszych scenach zapowiada złożoność postaci i wielość jej motywów. W czołówce Dexter nieustannie znajduje się w centrum obrazów przywołujących zarówno przemoc, jak i kruchość, często w tej samej chwili. Poza interludium z komarem, motyw ten powraca w scenach golenia (Dexter wydaje się kontrolować ostrze, a jednak się zacina) oraz ubierania (gdy wydaje się walczyć o oddech podczas nakładania koszulki). Kiedy widzowie po raz pierwszy widzą wyraźnie jego twarz, patrzy bezpośrednio w kamerę, ponownie sprawiając wrażenie kogoś kruchego, mimo krwiożerczego sposobu, w jaki rozprawił się ze swoim śniadaniem.

W ten sposób trzy główne tematyczne i wizualne motywy w czołówce współtworzą złożony i wewnętrznie sprzeczny obraz głównego bohatera. Właśnie to przeciwstawienie trzech motywów (krwi, duszenia i kruchości) wraz z montażem umożliwia widzom dostrzeżenie relacji między tymi elementami i snucie rozważań na temat ich znaczenia. U Dextera sugeruje to wewnętrzny konflikt. Może też wskazywać na kolejne zestawienie: werbalnych interakcji Dextera z innymi ludźmi i jego wewnętrznego głosu, słyszalnego jako narracja spoza kadru, co stanowi jeden z najważniejszych zabiegów formalnych serialu. Te dwa głosy rozwijające tematy zasugerowane przez czołówkę — nierzadko sprzeczne, lecz dopełniające się, bo dające widzom pełny obraz Dextera — wskazują na przeciwstawienie, a jednocześnie płynne lawirowanie pomiędzy różnymi rolami społecznymi.

Oczywiście, Dexter nie jest jedyną wewnętrznie skonfliktowaną postacią. Jednym z atutów serialu jest to, że niemal każda ważna postać jest złożona (choć żadna w takim stopniu jak sam Dexter). Sprzeczne motywy prowadzą Harry'ego Morgana, LaGuertę, Doakesa i — oczywiście — kolejne wcielenia nemezis Dextera: Zabójcę z Chłodni w sezonie 1., Lilę Tournay w sezonie 2. i Miguela Prado w sezonie 3. Jednak w czołówce Dexter jest zdecydowanie osamotniony (pomijamy towarzystwo komara, którego niezwłocznie zabija). Niekompletne i nieostre ujęcia Dextera zarazem zaciekawiają widza, jak też wskazują, że Dexter stanie twarzą w twarz ze światem na swoich warunkach i wtedy, gdy będzie gotowy.

Innym wizualnym refrenem jest wzmiankowany powyżej kontrast pomiędzy (krwistą) czerwienią a bielą. W każdym przypadku (krew kapiąca do umywalki, zalewająca chusteczkę, keczup chlapiący na białko jajka, projekt graficzny tytułu) czerwień jest zakłóceniem, stanowi zarówno pojęciowe, jak i wizualne przeciwieństwo bieli. Biel może oznaczać wszystko, od sterylności, poprzez spokój i niewinność — jednak choćby pojedyncza kropla czerwieni bezpowrotnie to niszczy. Obraz kropli krwi może też stanowić znaczące odniesienie do innego motywu serialu: pojedyncza kropla krwi to wszystko, co Dexter zachowuje jako ponurą pamiątkę po swoich ofiarach.

W czołówce obecny jest jeszcze jeden istotny motyw, który staje się bardziej widoczny w retrospekcji, po obejrzeniu serialu. Wszystko, co robi Dexter, wydaje się wiązać z wysiłkiem, znacznie większym niż powinno. Golenie się, wiązanie sznurowadeł — typowe codzienne czynności, na które większość mężczyzn nie zwraca uwagi, bo nie zabierają im wiele czasu — są podkreślone poprzez rzadko stosowany zabieg zwiększenia natężenia głośności dźwięków. Wiązanie sznurowadeł, filtrowanie kawy wymagają od Dextera naprężenia mięśni, pokazanych w silnym zbliżeniu, co sugeruje użycie znacznie większej siły, niż takie czynności zwykle wymagają. Co nieoczekiwane dla postaci, która już została pokazana jako skuteczna w działaniu (poprzez pozbycie się komara), Dexter używa ręcznej maszynki do golenia i wyciskarki do soku zamiast oszczędzających czas urządzeń elektrycznych. Ponownie więc widzimy, że jego poranne czynności wymagają wysiłku. Możliwe są tu dwie interpretacje. Pierwsza taka, że Dexter lubi, być może nawet stanowi to dla niego swoisty fetysz, szczegóły tych procesów, smakuje fizyczność takich działań jak ręczne wyciskanie soku z pomarańczy. Jednak reszta czołówki nie podtrzymuje tego wrażenia, Dexter jawi się jako ktoś metodyczny, niespecjalnie emocjonalny: np. w zbliżeniu widzimy, jak gryzie mięso dokładnie, lecz bez widocznej przyjemności (i dopiero w ostatnim odcinku 2. sezonu Dexter uświadamia sobie, jak w gruncie rzeczy lubi swoje codzienne zwyczaje). Drugie, bardziej prawdopodobne wyjaśnienie tych powtarzających się motywów nadmiernego fizycznego wysiłku jest takie, że są one metaforą nieustannej presji, w jakiej żyje Dexter, jego wysiłku związanego z tym, by prowadzić „normalne” życie. Wracając do przeciwstawień, wysiłek, z jakim Dexter musi grać, by wyglądać na kogoś „normalnego” i „zwyczajnego”, obecny w jego narracji w 1. sezonie jest przeciwstawiony temu, z jaką łatwością Rudy utrzymuje fasadę normalności, podczas gdy przeprowadza swój wyrafinowany plan jako Zabójca z Chłodni. Dexter nie jest taki, jak „normalni” ludzie, jest to podkreślone już na początku serialu, w czołówce, poprzez jego nadmiernie skrupulatne wykonywanie codziennych czynności, jednak nie jest też taki, jak inni zabójcy, co w serialu jest odkrywane stopniowo poprzez zestawienie go z Zabójcą z Chłodni i innymi mordercami.

Przeciwstawienie Dextera innym seryjnym zabójcom jest celowe i intertekstualne. Struktura i motywy czołówki bardzo wyraźnie i — moim

zdaniem — świadomie odwołują się do dwóch innych filmowych czołówek dzieł, które również zajmowały się seryjnymi mordercami: pierwsze z nich to *Siedem* (reż. David Fincher, 1995), a drugie — *American Psycho*. Jako serial *Dexter* wpisuje się w dziedzictwo popkultury i musi zarówno mierzyć się z oczekiwaniami widzów wobec tego gatunku, jak też podważyć je. Niekompletne, nieostre ujęcia Dextera pojawiające się w czołówce mogą być świadomym ukłonem w stronę *Siedem*, w którym seryjny morderca pozostaje niewidoczny aż do ostatnich scen filmu. Gdy jednak czołówka *Siedem*, stworzona przez Kyle'a Coopera (według niektórych będącego współczesnym następcą Saula Bassa (Geffner)), ukazuje precyzję i groźbę obecną w drobiazgowych przygotowaniach do zbrodni, czołówka *Dextera* sugeruje, że taka sama brutalna, ostrożna, a przede wszystkim śmiertelna precyzja jest obecna we wszystkich aspektach życia bohatera, nawet w najbardziej przyziemnych czynnościach.

Precyzja jest najważniejszą cechą definiującą zachowania Dextera, obejmującą zarówno codzienne czynności (poranne zwyczaje, praca), jak i najbardziej nikczemne poczynania (rytuał towarzyszący jego zbrodniom). Czołówka sygnalizuje bardziej mroczne rytuały Dextera, jednak sama też jest rytuałem^[1]. Technologie filmowe, takie jak duże zbliżenia, zniekształcony dźwięk czy szybki montaż, służą wyrwaniu codziennych czynności z kontekstu, jednak pozostają one rozpoznawalne i znajome dla widzów — może nie cechujemy się typową dla Dextera precyzją, jednak większość z nas codziennie rano wykonuje czynności w jakiś sposób podobne albo mamy własne, niewinne rytuały, dzięki czemu zachowanie głównego bohatera w pierwszych scenach serialu wydaje się znajome. Czołówka zapowiada zatem mordercze rytuały bohatera, a jednocześnie daje widzom coś, z czym mogą się identyfikować, bo pokazuje na pozór codzienne, banalne czynności.

Skupienie się na codzienności zaciera granicę między niezwykłym i nikczemnym bohaterem a widzami. Nie tylko możemy spojrzeć na świat z jego perspektywy, dzięki temu, że słyszymy jego wewnętrzny głos, ale też poprzez oglądanie jego codziennych czynności przekonujemy się, że nie tyle jest kimś normalnym, ale że różnica między nim a resztą świata zawiera się jedynie w stopniu występowania danej cechy. Może jest seryjnym mordercą, wciąż jednak zakłada buty po jednym na raz.

Krople krwi, przemoc, nadmierna precyzja w przygotowywaniu posiłku i stojąca w jaskrawej sprzeczności radosna ścieżka dźwiękowa to cechy, które czołówka *Dextera* dzieli z czołówką *American Psycho*. Twórcy serialu są na tyle świadomi nawiązań do filmu Mary Harron i książki Breta Eastona Ellisa, że Dexter nawet używa imienia i nazwiska Patrick Bateman jako swojego pseudonimu.

American Psycho, podobnie jak *Siedem*, stanowi zarówno odniesienie, jak i punkt wyjścia dla *Dextera*. Pierwszy zabieg narracyjny, pomysł, że Dexter nie jest jak inni seryjni zabójcy, może być uwypuklony jedynie przez zestawienie go z innymi mordercami. Serial podsuwa tu ofiary Dextera (które pojawiają się na ekranie na krótko i o których rozwoju jako postaci nic nie wiemy), w 1. sezonie widzimy też Rudy'ego (Zabójcę z Chłodni), którego motywy przez większość czasu okrywa mgła tajemnicy. Ze względu na tę skąpość informacji widzom pozostają odniesienia spoza serialu: Dexter Morgan nie jest jak inni zabójcy, których widzieliśmy na ekranie, czy to w dziełach fikcyjnych, czy dokumentalnych. Podobnie jak reżyser *Psychopaty* Jon Amiel (1995), twórca filmu o seryjnym zabójcy, którego inspirują wydarzenia z przeszłości, autorzy *Dextera* założyli, że widzowie znają filmy o seryjnych zabójcach jako gatunek. Inaczej niż inne filmy z tego kanonu, *Dexter* czyni z zabójcy bohatera, który jest nie tylko sympatyczny, lecz również jest kimś, z kim widzowie mogą się identyfikować. Sprawia to, że widzowie pośrednio uczestniczą w zbrodniach Dextera, proces ten rozpoczyna się już od czołówki.

Aby określić, na ile zabieg ten jest skuteczny, możemy podzielić czołówkę na odrębne elementy zarówno tematyczne, jak i techniczne, dzięki czemu będziemy mogli ocenić efekt, jaki wywołują w połączeniu. Od strony technicznej czołówkę charakteryzuje wykorzystanie dużych zbliżeń i nieostrych ujęć, szybkich, wprowadzających dezorientację cięć i ruchów kamery, ujęć, które sprawiają wrażenie slow motion, jednak w rzeczywistości najczęściej pokazują w czasie rzeczywistym powoli i metodycznie wykonywane czynności, oraz przesadzonych, wyolbrzymionych dźwięków, które korespondują z wizualnymi zbliżeniami. Trudno wyrobić sobie pogląd na scenerię, ze względu na dużą liczbę zbliżeń i szybki montaż; mieszkanie Dextera pozostaje niewidoczne w jeszcze większym stopniu niż sam Dexter. Światło użyte w czołówce daje

wrażenie mroku, mimo ostrego światła wydobywającego przedmioty przedstawione w zbliżeniach. Kolory na ogół wydają się lekko pozbawione nasycenia, dzięki czemu kolor umywalki czy chusteczki sprawia wrażenie nieskazitelnie białego i silnie kontrastuje z krwią, która się na nich pojawia. Oświetlenie i kolorystyka ujęć we wnętrzu stanowią kontrast z jasnym, słonecznym światłem na zewnątrz, który ukazuje się, gdy Dexter wychodzi z mieszkania. Wnętrze, ciemne, widoczne jedynie fragmentarycznie, może stanowić metaforę świata wewnętrznego Dextera, skrywanego przed ludźmi i stanowiącego przeciwieństwo jego publicznego ja.

Elementy techniczne łączą się, by pokazać wachlarz tematów, dzięki którym widzowie mogą zorientować się w narracji, która niebawem rozwinie się przed nimi. Najbardziej oczywistym efektem montażu i zdjęć jest niepewność dotycząca miejsca akcji i znaczenia tego, co się tam dzieje. Czynności, które sprawiają wrażenie złowrogich, okazują się „normalnymi” codziennymi działaniami, przez co widzowie mogą zacząć powątpiewać, czy takie zachowania naprawdę są tak niewinne. Zdjęcia, montaż, dźwięk i scenografia razem pokazują mroczną stronę codziennych działań: golenie się jest niebezpieczne i niepokojące, przygotowanie śniadania cechuje żądza krwi, a zdrowy apetyt jest wysoce podejrzany. Co więcej, nieustanne wykorzystanie zbliżeń ukazujących powolne, codzienne czynności daje pojęciową sprzeczność: z jednej strony, widzimy, że każdy, nawet najdrobniejszy aspekt życia bohatera wymaga drobiazgowych przygotowań, z drugiej strony, poprzez urywane ujęcia, szybki montaż, drżenie kamery otrzymujemy obraz codziennej rutyny jako dzieła zniszczenia. Czołówka pokazuje próby Dextera, by kontrolować swoje życie, a zarazem daremność i destrukcyjność tych usiłowań.

Sekwencja tytułowa w niezwykle krótkim czasie przekazuje nieprawdopodobną ilość informacji na temat głównego bohatera, stylu i tematyki serialu. Można powiedzieć, że czołówka ujmuje w pigułce zarówno istotę głównej postaci, jak i kluczowe motywy serialu. Wpisując się w najlepsze tradycje kreowania napisów początkowych, zdradza dostatecznie dużo, by widzowie mogli sformułować pewne oczekiwania dotyczące opowieści i zainteresowali się tym, jak będzie się rozwijać. Zawiera świadome nawiązania do innych utworów, które, jeśli zostaną rozpoznane, zwiększą uznanie widzów dla czołówki i dalszej części serialu.

Przede wszystkim jako czołówka telewizyjna może znieść próbę wielokrotnego powtarzania, bo pozwala widzom za każdym razem dostrzec i docenić kolejne aspekty. W dowcipnym autocytacie czołówka pojawia się w treści serialu: w ostatnim odcinku 2. sezonu, „The British Invasion”, wariacja sekwencji tytułowej pojawia się mniej więcej w jednej trzeciej odcinka, gdy Dexter — budząc się rano — dowiaduje się, że znaleziono ciało Doakesa i FBI zakłada, iż to on był Rzeźnikiem z Zatoki. W tym momencie, kluczowym zarówno dla tego odcinka, jak i dla całego serialu, Dexter myśli o codziennych prostych przyjemnościach, które straciłby, gdyby oddał się w ręce sprawiedliwości, i wreszcie otwarcie przyznaje się do zadowolenia czy wręcz rozkoszy, jaką czerpie ze swoich porannych czynności.

[1] Tę cenną uwagę zawdzięczam Douglasowi Howardowi.

4

Seryjny zabójca: strategie narracyjne w Dexterze

David Lavery

I. „Myślisz, że to już koniec”?

Miguel Prado: Myślisz, że już z tobą skończyłem? Myślisz, że to już koniec?

Dexter (zaciskając pętlę na szyi zastępcy prokuratora): Dla ciebie tak. („I Had a Dream”, 3.11)

Być może ta wymiana zdań pomiędzy naszym ulubionym antybohaterem Dexterem Morganem i jego pierwszym w życiu „przyjacielem” i pilnym uczniem, zastępcą prokuratora okręgu Miami, wydała mi się znacząca nie tylko ze względu na przewrotny humor serialu, lecz również z uwagi na jej telewizyjne znaczenie i zadanie, jakie sobie wyznaczyłem, pisząc tekst do tej książki. Chciałem usłyszeć w tym ironicznym humorze rodzaj autorefleksji, typowy dla współczesnych programów telewizyjnych, które w czasie opowiadania historii wydają się „myśleć na głos” o sobie i swoich celach. Można tu jako przykład podać niektóre odcinki *Buffy. Postrach wampirów*^[1], które traktują o narracji samego serialu, lub *Zagubionych*^[2], gdzie w najbardziej pokrętej opowieści, jaką widziała telewizja, pogrzebany zostaje (i to dosłownie) plan wprowadzenia dwóch kolejnych bohaterów do niekończącego się serialowego maratonu kolejnych odcinków i sezonów.

Dexter od samego początku stawiał pytania bez odpowiedzi dotyczące zakończenia serialu i losu samego Dextera. Jak długo może trwać taki serial? Czy będzie to serial „długodystansowy” (termin Sary Vowell), czy coś krótszego? Czy Dexter będzie dalej żyć w tak niebezpieczny sposób, unikając zarówno śmierci z rąk ludzi (takich jak jego brat — seryjny morderca, psychotyczna Brytyjka czy sadystyczny Skinner), jak i złapania przez swoich kolegów policjantów?

Gdy po raz pierwszy usłyszałem o istnieniu serialu *Dexter*, zanim jeszcze zobaczyłem coś więcej niż jego krwawą czołówkę, od razu uderzyła mnie genialność tego pomysłu, lecz zarazem jego ograniczenia. Stałem się lojalnym widzem 1. sezonu, jednak wciąż pozostawałem sceptyczny, czy serial może trwać dłużej. Co prawda, moje dotychczasowe prognozy niezbyt się sprawdzały — sądziłem, że *24 godziny* (FOX, 2001 – 2010) skończą się po jednym dniu, i wątpiłem, by *Skazany na śmierć* (FOX, 2005 – 2009) mógł trwać po ucieczce z więzienia Fox River, jednak jeden i drugi serial okazały się wielkim sukcesem. *24 godziny* pozostały szalenie interesujące co najmniej przez pięć sezonów, a *Skazany na śmierć* wciąga nawet wtedy, gdy opowiada o ucieczce przed policją poza murami więzienia.

Mimo wszystko, „szczyty i doliny” (jak nazywa je Marc Dolan w swoim znakomitym esaju), z którymi musi się zmierzyć każdy długo trwający serial, są potężne, a zetknięcie z nimi nierzadko kończy się fatalnie. Na każdy sukces przypada dziesięć porażek. Ktoś bardziej skłonny do tanich żartów mógłby nawet powiedzieć, że serialom zagrażają masowi zabójcy w postaci wymogów produkcji lub po prostu ograniczeń wyobraźni, co częste w tej branży, gdzie nierzadko ucina się obiecujące produkcje w najlepszym momencie. „Świetny, lecz zlikwidowany” to niemal gatunek sam w sobie.

Serial o seryjnym zabójcy — to wydaje się niepotrzebnym ryzykiem, a jednak *Dexter* doczekał się już trzech sezonów, a każdy składał się z dwunastu odcinków^[3]. Sezon 1., odwołujący się w dużej mierze do powieści Jeffa Lindsaya *Demony dobrego Dextera*^[4], był bardzo dobry od samego początku, jako że opowiadał historię zmagania naszego bohatera ze swoim bratem, Zabójcą z Chłodni. Trudno sobie wyobrazić, by *Dexter* mógł osiągnąć coś lepszego niż triumfalny, wyimaginowany przemarsz

między szpalerami wielbicieli jego „sposobu pozbywania się śmieci”, podczas gdy nad ich głowami przelatuje samolot, ciągnący baner z napisem „Kochamy Dextera”. Gdyby *Dexter* był miniserialem, byłoby to sensacyjne, niezapomniane zakończenie. Jednak serial trwał nadal, przygotowując się do biegu na dłuższy dystans. Podjęto np. decyzję, by pozostawić przy życiu uśmierconą w pierwszej powieści porucznik Marię LaGuertę, stanowiącą jedną z centralnych postaci w dotychczasowych trzech sezonach i wciąż żywą.

Sezon 2., w którym Dexter, znany również jako Rzeźnik z Zatoki, staje się ściganym, rozpoczyna się powoli (a może to tylko moje wyobrażenie, czy też raczej projekcja, efekt uboczny mojego pierwotnego sceptycyzmu?), jednak akcja nabiera rumieńców wraz z pojawieniem się Lili i nasilającym się antagonizmem pomiędzy Dexterem, a jego nemezis, sierżantem Doakesem. Niektóre poboczne wątki w tym sezonie zostały skrytykowane na stronach, takich jak *Television Without Pity* lub *The Onion TV Club* (najwyraźniej nie wszyscy lubią siostrę Dextera, Debrę), jednak ogólnie rzecz biorąc, sezon 2. został nieźle przyjęty i dobrze się zakończył. Przyszłość serialu wydawała się obiecująca. Gdy Dexter upierał się z dumą graniczącą z pychą, że przerósł już swojego ojca — „Nie jestem już jego uczniem. Jestem teraz mistrzem. Ideą wcieloną w życie” (2.12) — mój wewnętrzny licznik, wykrywający metakomentarz, znów się odezwał. Adaptacja powieści Jeffa Lindsaya dokonana przez Jamesa Manosa w rękach Clyde’a Philipsa i spółki nabrała rozpędu i osiągnęła mistrzostwo. Czy to się utrzyma? Czy tak będzie dalej?

Sezon 3., scharakteryzowany przez Heather Havrilesky jako „mroczny, lecz nierówny”, wydawał się naprawdę zupełnie inny — i nie tak zręczny. Dwa główne wątki opowieści — rozwijająca się przyjaźń, a następnie wojna Dextera z, jak się okazało, nikczemnym i skłonny do manipulacji Miguelem Prado oraz jego „udomowienie” jako przyszłego ojca, wreszcie kończący ten sezon ślub z Ritą — skłoniły krytyka z *Salonu*, najwyraźniej większego miłośnika tego sezonu niż ja sam, do zastanawiania się:

Czy w żyłach Dextera rzeczywiście płynie coś prócz lodowatej wody?
Czy jest w stanie być choćby przyzwoitym ojcem i mężem, biorąc pod uwagę jego brak uczuć do czegokolwiek i kogokolwiek, nie

wspominając już o jego tendencji do regularnego znikania w niegodziwych celach?

Julie Benz (Rita), poproszona przez *TVGuide* o próbę spekulacji na temat wspólnej przyszłości granej przez nią postaci i Dextera, zasugerowała, że „sukces ich związku będzie zależał od tego, na ile dobrze Dexter poradzi sobie z żonglowaniem wieloma zadaniami. Większość mężczyzn nie jest w tym zbyt dobra”. Większość seriali, jak podpowiada mój wewnętrzny czujnik, też nie.

II. Dexter jako opowieść

Z jakim rodzajem opowieści mamy do czynienia w *Dexterze*? Znaczący telewizyjni krytycy, tacy jak Marc Dolan, John Tulloch, Manuel Alvarado, Horace Newcomb czy Robin Nelson, pomogli posegregować różne rodzaje narracji w serialach telewizyjnych, poczynając od tradycyjnych („epizodycznych”), w których fabuła każdego odcinka stanowi odrębną całość i niewiele dodaje do ogólnej treści serialu w ciągu kolejnych sezonów czy lat. W odróżnieniu od nich seriale „fabularne”, które w czasie pierwszych trzech dekad telewizji relegowane były do medialnej przestrzeni dziennej — „innego świata” — opowiadają otwarte, linearne historie, które mogą być rozwijane i rozszerzane w nieskończoność (Dolan, s. 33)^[5].

Pojawienie się oper mydlanych emitowanych wieczorami, takich jak *Dallas* (CBS, 1978 – 91), przełamało ten podział i doprowadziło do powstania hybryd. Seriale, w których ciągłość akcji jest zachowana, pokazują, że kolejność nadawania odcinków, „które jeszcze dekadę wcześniej byłyby skonstruowane tak, by stanowić odrębną całość”, jest niezwykle istotna, „ponieważ wydarzenia z jednego odcinka prowadziły do tego, co się działo w kolejnym” (Dolan, s.34)^[6].

W ciągu dwóch ostatnich dekad rozwoju telewizji byliśmy jednak świadkami początkowo eksperymentalnej, lecz obecnie powszechnej formuły, nazywanej przez Robina Nelsona „elastyczną opowieścią”, która jest „hybrydą serialu epizodycznego i serialu fabularnego [...], co oznacza zakończenie jednego wątku w obrębie odcinka (podobnie jak w serialu

epizodycznym), jednak kontynuację innych wątków w obrębie całego serialu (podobnie jak w serialu fabularnym)” (s. 82). Taka formuła dociera zarówno do tych osób, które lubią wiernie kibicować ulubionym serialom, jak i do tych, które oglądają go od przypadku do przypadku, co pozwala wyjaśnić, dlaczego tego typu hybrydy stają się coraz bardziej popularne wśród widzów i producentów.

Dexter jest właśnie taką hybrydą. Podobnie jak *Z archiwum X*, ma wyraźne wyodrębnione wątki „potwora tygodnia”, a także szerszą fabułę. W ramach opowieści o „potworze tygodnia” mroczny mściciel przygląda się, śledzi i morduje tych, którzy są wrogami społeczeństwa, czy to gigantycznego kubańskiego oprycha, morderczego sprzedawcę samochodów, czy chorego psychicznie prześladowcę psychiatrę. Podobnie jak w przypadku *Buffy. Postrachu wampirów*, poszczególne sezony serialu kręcą się wokół starcia Dextera z konkretnym „wielkim złem” (jak nazywani byli przeciwnicy Buffy w serialu): Zabójcą z Chłodni w sezonie 1., Lilą i Doakesem w sezonie 2., Miguelem Prado w sezonie 3. Konflikty te nie wykraczają poza ramy sezonu. Pod koniec książki *Demony dobrego Dextera* Zabójca z Chłodni odchodzi wolny, w serialu — ginie.

Główny wątek *Dextera*, który w *Z archiwum X* nazywał się „mitologią”, obraca się wokół stopniowej, rozwijającej się z sezonu na sezon humanizacji Dextera Morgana. Bliźniacze, trwające się przez wiele sezonów wątki dotyczą ciągłego dialogu Dextera z nieżyjącym ojcem i jego edukacji jako dobrego seryjnego zabójcy oraz rozwijającego się związku z Ritą.

Dziedzictwo ojca zmarłego samobójczą śmiercią jeszcze przed rozpoczęciem serialu ma wielkie znaczenie dla rozwoju opowieści. Harry Morgan pojawia się do tej pory w każdym odcinku albo jako wspomnienie, albo jako widmo, pełniące rolę sumienia potwornego przysposobionego syna. Daje to Dexterowi kogoś, do kogo może się zwracać, poza widzami. Clyde Phillips przyznał w wywiadzie dotyczącym 1. sezonu, że wewnętrzny monolog Dextera, słyszalny dla widzów, rozwinął się jako rozwiązanie problemu samotności Dextera^[7]. Do czasu przyjaźni z Miguelem Prado w sezonie 3. Dexter nie miał nikogo, przed kim mógłby się otworzyć, jednak od pierwszej chwili, gdy zaczyna się nam zwierzać,

jego często zabarwiony czarnym humorem komentarz, perfekcyjnie wygłaszany przez Michaela C. Halla, jest najlepszy i najzabawniejszy z tych, jakie pojawiły się w telewizji. Ani przez chwilę nie staje się tak pedantyczny lub przesłodzony jak — powiedzmy — głos Meredith Grey w *Chirurgach* czy Mary Alice Young w *Gotowych na wszystko*.

Jednak czemu to służy? Niedawna szalenie kontrowersyjna kulminacja w *Rodzinie Soprano* przypominała, że narracyjna eschatologia (jak ją nazwałem w innym miejscu) serialu telewizyjnego jest sprawą bardzo złożoną.

III. I żyli długo i szczęśliwie?

Ale być w prawdziwym związku z drugą osobą przez lata — to kompletnie nieprzewidywalne. Trzeba zerwać wszystkie liny łączące cię z lądem i wypłynąć w nieznane, na morza, których nie ma na mapach. Ludzie trzymają się kurczowo obrazów ojca, matki, męża, żony z tego samego powodu, ponieważ wydają się dawać grunt pod nogami. Jednak nie ma żadnej żony. Co to znaczy? Żona. Mąż. Syn. Dziecko trzyma cię za rękę, a potem nagle na jego miejscu stoi ten wielki facet, który podnosi cię w górę, a później w ogóle znika? Gdzie jest ten syn?

André Gregory w filmie *Kolacja z Andrzejem* (Louis Malle, 1981)

Julia Benz ma silne przekonania dotyczące tego, jak rozwinie się *Dexter*. Ma nadzieję, że Mroczny Obrońca i Rita „odnajdą szczęście”. „W 1. sezonie — przypomina Benz — rozmawiają o normalności. To wszystko, czego pragną i sądzę, że to trzyma ich razem. Chciałabym, by się pobrali, mieli dzieci i żyli razem długo i szczęśliwie. Jestem trochę romantyczką”. Czy taki właśnie będzie koniec *Dextera* (i *Dextera*)?

W książce *Love and Death in the American Novel* Leslie Fiedler twierdził, że typowa amerykańska opowieść mówi o ucieczce męskiego bohatera od cywilizacji i władzy kobiet. Poczynając od pantoflarza Ripa Van Winkle u Washingtona Irvinga, poprzez niełubiącego kobiet Natty’ego Bumppa u Jamesa Fenimore’a Coopera, a na sprzeciwiającym się ciotce Polly

Huckleberrym Finnie kończąc, amerykański bohater woli towarzystwo prymitywnego, homoerotycznego „obcego” (mali ludzie Ripa Van Winkle, rdzenni Amerykanie Sokolego Oka, zbiegły niewolnik Jim w przypadku Hucka) i zwykle „wyprawia się na terytorium Indian” (podobnie jak Huck, który nie chciał, by ciotka Polly mogła go „ucywilizować”).

Osadzony w największym mieście na południu Stanów Zjednoczonych *Dexter* pozostaje wyraźnie amerykański w tym fiedlerowskim sensie. Jego „obcy” — oczywiście — znajduje się wewnątrz, nie poza nim, jako Mroczny Pasażer. Jego małżeństwo z Ritą, stabilizacja, przybrane dzieci i własne dziecko w drodze to dokładnie odwrotność kierunku, w jakim rozwija się amerykański bohater według Fiedlera.

Dexter jest doskonały, w tym co robi, i z łatwością pozbywa się wrogów, poczynając od Prado, a na Skinnerze kończąc. To, czy równie dobrze potrafi sobie poradzić z codziennością, z dążeniem do szczęścia, dopiero się okaże. Przyszłość zarówno głównego bohatera, jak i opowieści są związane z samą naturą tego projektu, który jest czymś całkowicie nowatorskim. Clyde Phillips i inni mogli sami zapędzić się w kozi róg, ale nikt, nikt, nie może tego zrobić bezkarnie z Dexterem (i *Dexterem*).

A może jednak nie będzie to ślepy zaułek. „Prawdziwy związek, trwający lata” jest, jak przypomina nam błyskotliwy dialog z filmu *Kolacja z Andrzejem*, to coś, co jest „kompletnie nieprzewidywalne. Trzeba zerwać wszystkie liny łączące z lądem i wypłynąć w nieznane”. Niewątpliwie na łodzi Dextera zwanej *The Slice of Life* („Plasterek życia”). „Idea wcielona w życie”, w rzeczy samej.

[1] Odcinki „Superstar” (4.17), „Normal again” (6.17) czy „Storyteller” (7.16).

[2] Mam tu, oczywiście, na myśli odcinek „Expose” (3.14), w którym twórcy serialu puszczają oko do widza, usuwając Paola i Nikki, nowych bohaterów, którzy zostali odrzuceni przez fanów serialu i pochowani żywcem pod koniec odcinka.

[3] W wywiadzie z Jamesem Longworthem (s. 67) Martha Williamson, producentka wykonawcza serialu *Touched by an Angel*, utrzymuje, że największym ograniczeniem, utrudniającym tworzenie dobrej jakości seriali telewizyjnych jest liczba wymaganych przez stacje niekomercyjne odcinków (zwykle 22). Z zazdrością wypowiada się o produkcjach stacji typu premium, gdzie liczba odcinków zwykle wynosi 12 lub 13 w jednym sezonie, jak w przypadku *Rodziny Soprano*, serialu wyprodukowanego przez jej kolegę po fachu Davida Chase’a.

[4] W kolejnych wydaniach tytuł skrócono do Demony Dextera – przyp.tłum.

[5] Więcej na temat historii klasyfikacji seriali telewizyjnych czytelnik może przeczytać w moim artykule „*Lost and Long-Term Television Narrative*”.

[6] Tulloch i Alvarado wyodrębniają pokrewną formę narracyjną, serial, w którym można zaobserwować ciągłość między poszczególnymi odcinkami, lecz jedynie między określoną ich liczbą (s. ix). Za przykład służy im serial *Doktor Who* oraz inny słynny brytyjski serial, *Uwięziony*. Newcomb używa innego określenia na wgruncie rzeczy to samo zjawisko: narracja kumulacyjna. Podobnie jak tradycyjny serial „epizodyczny” (w którym każdy odcinek stanowił odrębną całość), a w odróżnieniu od typowych seriali „fabularnych”, każdy odcinek tego typu produkcji ma wyraźny początek, środek i zakończenie. Niemniej jednak, w odróżnieniu od tradycyjnego serialu „epizodycznego”, a podobnie jak w typowym serialu „fabularnym”, wydarzenia z jednego odcinka mogą w dużym stopniu wpływać na kolejny. Jak pisze Newcomb: „Każdy cotygodniowy odcinek jest inny, jednak wpisany w całość serialu i w przeszłość występujących w nim postaci” (cytowany w Reeves, Rodgers i Epstein, s. 30).

[7] Powieści Jeffa Lindsaya pisane są w pierwszej osobie i stanowią oczywistą inspirację dla narracji prowadzonej przez Dextera.

5

Obrazy pustki w Dexterze

Steven Peacock

Nazywam się Dexter. Dexter Morgan. Nie wiem, co sprawiło, że jestem, jaki jestem, jednak cokolwiek to było, zostawiło we mnie pustkę. Ludzie często udają niektóre uczucia, ja czasem mam wrażenie, że udaję je wszystkie (1.1).

Dexter odmalowuje obraz czegoś, co z wierzchu jest gładkie i piękne, jednak wewnątrz toczy to choroba. Akcja dzieje się w Miami, a blask tego miasta nigdy wcześniej nie wydawał się tak uwodzicielsko piękny i powierzchniowy, nocą rozjarzony blaskiem neonów, a w dzień fosforyzującymi napisami. Rzędy identycznych białych bloków mieszkalnych odcinają się od lśniącego oceanu, w szklanych taflach okien odbija się niewiarygodnie pastelowe niebo. Serial nie tylko pokazuje lśniąca fasadę miejsca akcji, ale też wykorzystuje ogromne możliwości współczesnej technologii telewizyjnej. Oświetlenie, techniki filmowania i montaż tworzą gładki zestaw obrazów i estetykę na wysoki połysk. Kiedy inne, mniej wybitne telewizyjne produkcje starają się osiągnąć tak krzykliwy obraz dla łatwego poklasku, zanurzając każde ujęcie w grubej warstwie barw i blasku, by zyskać uznanie krytyków dla swojej „jakości”, *Dexter* umiejętnie wykorzystuje tę cienką warstwę blichtru, by ukazać wewnętrzną żądzę, trawiącą głównego bohatera^[1]. To jak bardzo przekonująca jest strona wizualna serialu częściowo wynika z tego, w jaki sposób świat zewnętrzny — scenografie, krajobrazy, wygląd postaci, dekoracje — odzwierciedla syntetyczną wrażliwość Dextera Morgana.

Zabawa obrazami i powierzchniami wiąże charakter głównego bohatera i program. To miejsce fałszu, cieni i pustych przestrzeni. To, że Dexter nosi maskę, łączy się z tym, że akcja serialu rozgrywa się w polakierowanym świecie zewnętrznym, zbudowanym z plastiku, szkła, wody i metalu. Jedno

i drugie prezentuje fasadę chłodnego uroku, pod którą kryje się pustka. Utrzymując swoje stalowe spojrzenie i wystudiowany uśmiezek na twarzy, sterowany swoim krwawym przymusem, Dexter nie jest w stanie osiągnąć własnych głębszych uczuć. Pozostawiono go z „wewnętrzną pustką”. Wypracował sobie pancerz, na którym początkowo nie widać żadnych rys. Pokazując nam skutecznego i niezależnego seryjnego zabójcę, Dexter i *Dexter* unikają jednak historycznych scen lub epatowania natrętnym okrucieństwem. Zamiast tego każda scena, każda ofiara, są schludnie przycięte, oprawione i zawinięte. W miarę trwania serialu te obrazy klinicznie wystylizowanych poczynań — schludnych wycinków życia — zaczynają się ocieplać. Rzadko się zdarza, by w telewizji obrazy powierzchowności tworzyły tak skomplikowane studium złożoności.

Aby pokazać, jak *Dexter* od samego początku zdradza wyraźne zainteresowanie wystylizowanymi powierzchniami i utrzymuje je w czasie trwania serialu, w tym rozdziale skupię się na przykładach pierwszych odcinków sezonów 1. (1.1) i 3. (3.1). Stanowią one pewnego rodzaju most nad czasem, odzwierciedlają rozwój tematyki serialu i zmianę obrazu głównego bohatera.

W odcinku pilotowym widzimy odsłone spojrzenia na świat *Dextera* (i twórców serialu). W miejscu występującej w kolejnych odcinkach czołówki pojawiają się fragmentaryczne obrazy Miami widzianego przez okno w samochodzie. Gotycki księżyc odbija się w krwistej od odbitych świateł kałuży, w kolejnych krótkich, poszarpanych ujęciach widzimy palmy zanurzone w głębokich różach, zieleniach i błękitach. Dexter jest schowany w cieniu, w samochodzie, na obraz miasta składają się przepływające szybko za oknem widoki i odbicia w lusterkach. Daje to efekt migających obrazków w kalejdoskopie lub halucynacji. Widzimy impresjonistyczny szkic Miami tętniącego życiem, w którym jednak zarysowane są główne motywy serialu. To feeria powierzchownych przyjemności, od których Dexter oddzielony jest metalem i szkłem samochodu. Stopniowo, w miarę jak kamera wchodzi coraz głębiej w tłum kłębiący się przed knajpkami i barami, zaczynamy widzieć okruchy zła (i być może echa *Policjantów z Miami*), które zaburzają dotychczasowy obraz: nędzną postać wykrzywioną w grymasie, może spowodowanym odstawieniem narkotyków. Pogarda dla dekadencji i korupcji rozpala żądzę zabijania *Dextera*.

Malarskie połączenie blasku i brudu ulic, widzianych z dystansu kierowcy przypomina pierwsze sceny (i ogólną stylistykę) *Taksówkarza* Martina Scorsese. Film Martina Scorsese nie tylko pokazuje wykrzywione, klimatyczne obrazy Nowego Jorku — skąpanego w gorącym dymie, kolorowych plamach i pełnego obskurnych zaułków — lecz również spojrzenie, odległe, lecz zaniepokojone taksówkarza Trvisa Bickle’a (Robert de Niro). Co więcej, ta chwila i film jako całość sugerują, że to, jak przedstawione jest miejsce akcji, ilustruje stan umysłu głównego bohatera. Bickle wydaje się spokojny i opanowany, dopóki nie dochodzi do piekielnego załamania.

To porównanie pomaga lepiej zrozumieć obrazy pustki w *Dexterze* zwłaszcza wtedy, kiedy będziemy je rozpatrywać w świetle poglądów Roberta Kolкера na artystyczną wrażliwość Scorsese. W *Cinema of Loneliness* Kolker przekonująco pisze o połączeniu żywiołów w scenografii, krajobrazów i charakteryzacji. Krytyk sugeruje, że „przestrzenie, które zamieszkują (bohaterowie Scorsese) są miejscami przejścia, zawieszonymi w chwili” (s. 180). Jest to bez wątpienia prawdziwe w przypadku taksówki Bickle’a i samochodu Dextera. Co więcej, widoki rozciągające się z tych metalowych zbroi prezentują podobnie wykrzywione obrazy konkretnych miejskich krajobrazów. Kolker pisze dalej:

Te miejsca nie są [...] abstrakcyjną ideą miejsc. Manhattan w *Taksówkarzu* i *Po godzinach*, Mała Italia w *Ulicach nędzy*, Las Vegas w *Kasynie* są doskonale rozpoznawalne, niemal zbyt rozpoznawalne [...]. Reprezentują, by pożyczyć pojęcie od Rolanda Barthesa, *nowojorkizm*, obraz Nowego Jorku w zbiorowej świadomości, który ma niewiele wspólnego z samym miastem, lecz raczej wyraża to, jak — zdaniem wielu, włącznie z mieszkańcami — Nowy Jork powinien wyglądać (s. 180).

Dexter z kolei prezentuje *majamizm*, połączenie dwóch części blichtru z jedną częścią posoki. Kolker (i Scorsese) łączy dwa te aspekty, sugerując, że sposób pokazania scenerii miasta jest „odzwierciedleniem energii bohaterów [...] jest zabarwiony ich perspektywą”, a zarazem jest sposobem na „integrację bohaterów z przestrzenią, w której funkcjonują, tak że stają

się wzajemnym odbiciem, definiują się nawzajem poprzez scenografię” (s. 181 – 183). Dalej w tym rozdziale przyglądam się przykładom zaczerpniętym z *Dextera* i wyjaśniam, w jaki sposób serial odwołuje się do innych utworów kina, by osiągnąć podobnie przekonujący efekt.

Przedstawienie, zbroja, skóra, szkiełka, błyski

Pierwszą ofiarą *Dextera*, którą widzimy, jest pedofil i morderca Mike Donovan. Odcinek pilotowy pokazuje skomplikowaną uverturę problemów, kryjącą się pod gładką powierzchnią. Od ujęcia wnętrza samochodu *Dextera* przechodzimy do kolejnego, pokazującego chór chłopięcy w schludnych mundurkach. Uśmiechają się w stronę kamery: chór wyeksponowany na proscenium. Lekka zmiana kąta kamery pokazuje, że chłopcy śpiewają, podczas gdy Donovan nimi dyryguje. Sugeruje to, że chłopcy pokazują się otwarcie Donovanowi (niczym na wystawie czy podczas przedstawienia), podczas gdy on ukrywa swoje straszliwe intencje pod maską uśmiechu. Później, gdy *Dexter* zmusza Donovana do patrzenia na rozkładające się ciała zabitych chłopców, są ułożone w kadrze w ten sam sposób. To nawiązanie odwraca dynamikę władzy. Rytualny mord popełniony przez *Dextera* jest swoistą inscenizacją teatralną, w której Donovan staje się żywym obrazem, częścią (de)kompozycji.

Światła i kolory odbijające się w różnych powierzchniach tworzą dodatkowe znaczenia, sugerują pragnienia. Dzieci kończą swój występ. Kamera odjeżdża, pokazując sznury lśniących światełek oplatające altanę, typową ozdobę przy tego typu okazjach. Dodaje to kolejny element do tworzonej przez Donovana fasady właściwego zachowania, lecz jednocześnie sugeruje jasną (zbyt jasną) iskrę podekscytowania, stanowiącą odbicie morderczej energii postaci. W dalszej części odcinka to skojarzenie zostaje rozbudowane, łącząc mordercze instynkty Donovana i *Dextera*, gdy się wreszcie spotykają. Gdy Donovan idzie do swojego samochodu, widzimy odbłask niebieskiego światła na karoserii i czerwoną poświatę, w której skąpana jest scena, pochodząca od mrugającego neonu. Oto streszczenie tego, co nastąpi, odzwierciedlone w lśniących powierzchniach: lśniące, czyste cięcia i obecna groźba.

Gdy Donovan wsiada do samochodu, nadal widzimy te kolory. Gdy Dexter zarzuca pętlę na jego szyję, odbłyски niebieskiego światła wypełniają szyby. Znowu nauka płynąca od Martina Scorsese — głębokie nasycenie czerwieni i błękitów stanowi ekspresjonistyczną manifestację intensywności psychologicznej bohatera. Radosne mruganie żarówek z początku sceny przekształca się w gaśnięcie świateł, gdy Dexter zaciska pętlę. Rozszczepienie światła ulicznej lampy jest skutkiem zastosowania specjalnego „żelu” na obiektywie kamery, co daje efektowny rozbłysk na szklanej powierzchni. Scena ta przekształca standardową sztuczkę z telewizyjnego repertuaru wizualnego — wykorzystanie światła — w bardzo ekspresyjny efekt. Mamy tu do czynienia z nakładaniem się sugestii znaczeń. Podobnie jak pętla, łączą one dwóch morderców: światło wyraża przerażenie Donovana i być może halucynogeny efekt odcięcia tlenu. Podobnie jak wcześniejsze użycie świateł, intensywne światło może sugerować żądzę krwi Dextera i jego oczekiwanie.

W miarę jak Dexter i serial przechodzą do sceny morderstwa, widzimy formalne przedstawienie dotyczące powierzchni: najpierw ich zanikanie, potem stopniowe odbudowywanie. Wewnątrz domku, stanowiącego kryjówkę Donovana, Dexter żąda, by ten spojrział na swoje dzieło. Ciała chłopców ułożone są na podłodze rzędem obok siebie jak straszliwy dowód w tej sali rozpraw i egzekucji. Temat „patrzenia” pojawia się zarówno w rozmowie, jak i w pobocznych obrazach. Dexter rozkazuje: „Otwórz oczy i popatrz na to, co zrobiłeś. Patrz albo odetnę ci powieki” (1.1). Realność tej potwornej groźby podkreśla scenografia. Donovan stoi przyciśnięty do ściany i przytrzymywany za gardło, jego twarz znajduje się na wysokości jednego z okien. Przez metalowe żaluzje prześwieca światło księżyca. Ten obraz łączy powieki i żaluzje — jedno i drugie może powstrzymywać bezpośrednie spojrzenie. Ostre pasy światła czynią ponurą groźbę Dextera uchwytą i realną.

Dla kontrastu zamordowanie Donovana pokazane jako klinicznie czyste nakładanie (a nie brutalne zdzieranie) powierzchni pomiędzy kamerą, Dexterem i jego ofiarą. Z punktu widzenia Donovana widzimy twarz Dextera, osłoniętą plastikową maską. Pierwsze, rytualne cięcie skalpela rozcina policzki Donovana, by umożliwić pobranie cennej próbki krwi. Oto kolejny zestaw powierzchni, pojawiający się w kadrze: dwa szkiełka

mikroskopowe, mieszczące kroplę krwi, trofeum Dextera. Widzimy też więzy Donovana, przykutego do stołu przezroczystą folią. W późniejszych zabójstwach również ściany będą pokryte płachtami grubego plastiku, okrywając masakrę łatwym do usunięcia i wyczyszczenia materiałem.

Dexter umiejętnie korzysta z rekwizytów, których obecność jest zarówno sensowna w przedstawionym świecie, jak i ma znaczenie dramatyczne. Przedmioty, takie jak maski czy plastikowe płachty, są jak najbardziej uzasadnione w takich scenach w serialu, jako że zabójca wybiera pewne materiały, by zatrzeć swoje ślady. Jednocześnie są to narzędzia pozwalające ochronić widza przed widokiem Donovana i umożliwić mu identyfikację z Dexterem nawet w scenie zabijania. Różne przezroczyste zasłony i powierzchnie, wykorzystane w procesie przygotowania i wykonania zbrodni pozwalają wyrazić złożoną pustkę Dextera. Zgodnie z tradycyjnym przedstawianiem seryjnych morderców w kinie, moglibyśmy oczekiwać, że chwila morderstwa będzie momentem euforii i spełnienia; często mogliśmy widzieć tego wyraz w tekstowej stylizacji (weźmy np. pod uwagę takie momenty w *Urodzonych mordercach* (Oliver Stone, 1994) lub sławne sceny z filmu *W czym mamy problem?* (John Waters, 1994)). Tutaj jednak samo pokazanie aktu morderstwa i estetyka pozostają ascetyczne. Staranna aranżacja powierzchni wskazuje na to, że Dexter postępuje metodycznie i bez emocji, a także w złożony sposób przyczynia się do umocnienia jego psychologicznej zbroi. Ten akt oddziela go od innych ludzi: kolejne warstwy zmuszają do refleksji nad jego izolacją, odosobnieniem, które jeszcze jest podkreślone przez wybór syntetycznych materiałów. Nawet w najbardziej mrocznym akcie Dexter pozostaje nienaturalnie uwięziony za maską.

Gdy wreszcie widzimy wariację na temat „spełnienia”, znowu dzieje się to za pomocą zabawy powierzchniami. Serial uwalnia widza od konieczności oglądania sceny morderstwa poprzez szybkie następstwo kolejnych scen: widzimy Dextera cieszącego się poranną wycieczką na łodzi po tym, jak wyrzucił do wody worki z pokawałkowanymi zwłokami Donovana. Jednak nie możemy tak do końca odetchnąć z ulgą. Montaż skłania do dokonywania skojarzeń: widok elektrycznego noża opadającego na gardło Donovana zestawiony jest z widokiem łodzi gładko przecinającej powierzchnię wody. *Można* w tym dopatrzeć się sugestii, że jednak Dexter

znajduje przyjemność w dokonywaniu zabójstw: światło słońca, radosna muzyka, lśniący uśmiech i łapczywe zjedanie batonika wskazują, że następnego ranka Dexter jest w świetnym humorze. Powinniśmy jednak lękać się tego krokodylego uśmiechu, zwłaszcza że po chwili głos narratora zza kadru mówi: „Ludzie często udają niektóre uczucia, ja czasem mam wrażenie, że udaję je wszystkie” (1.1). To wrażenie potwierdza się po chwili: uśmiech Dextera widoczny jest jedynie przez szybę jego łodzi. Nawet ta widoczna manifestacja zadowolenia to tylko fasada. Widok łodzi Dextera *Slice of Life* prześlizgującej się po spienionej wodzie ugruntowuje to jeszcze mocniej.

Gdy w pierwszym odcinku przechodzimy od widoku łodzi do pierwszego pokazania mieszkania Dextera z widokiem na morze, możemy dostrzec inspirację stylem innego filmowego twórcy. W starannie zakomponowanej i wielokrotnie powtarzanej scenie Dexter idzie wzdłuż galerii do drzwi swojego mieszkania. Jako oznakę koniecznej (i ograniczającej go) dwulicowości widzimy jego odbicie przesuwające się po powierzchni dużych okien, z kolei widoczna w tle przestrzeń oceanu podkreśla osamotnienie i emocjonalną pustkę. Przypomina to ducha *Policjantów z Miami*, a zarazem ulubiony sposób spojrzenia na świat reżysera Michaela Manna. W artykule *Gravity of the Flux: Michael Mann's Miami Vice* Jean-Baptiste Thoret zauważa, że Mann zaangażowany był jako producent serialu *Policjanci z Miami* z lat 80. ubiegłego wieku, jak też filmu pod tym samym tytułem z 2006 roku (jako reżyser). Co istotne, Thoret podkreśla, że zainteresowanie powierzchownością obrazu Miami pogłębia się u Manna:

Serial *Policjanci z Miami*, wyreżyserowany przez Anthony'ego Yerkovitcha i wyprodukowany przez Michaela Manna, który wszystkiego doglądał, był jednym z najważniejszych seriali lat 80., a dla przyszłego reżysera *Gorączki* (1995), świeżo utemperowanego przez kląpę horroru *Twierdza* (1993), stał się laboratorium, w którym miał wykuć swoją nową estetykę, opartą na niewiarygodnym wyrafinowaniu scenografii, upodobaniu do kiczu w wystroju wnętrza i reklam [...]. Ten ton widzimy już w czołówce [...] skrzydła różowych flamingów pokazanych w zwolnionym tempie, ujęcia lśniących limuzyn (jako przedstawienie) pełnego arogancji sukcesu i taniego blichtru [...]. Wreszcie Michael Mann przenosi *Policjantów z Miami*

na duży ekran i, czyniąc to, ten największy współczesny twórca filmowy udowadnia swoją umiejętność naginania konwencji kinowego hitu (i tak *Policjanci Miami* zostali sprzedani za zbyt wysoką cenę) do swojego osobistego wszechświata. Błyskawica przecinająca niebo, palma gnąca się pod naporem wiatru i rozjarzona światłami noc w obiektywie kamery Manna daje obraz wizyjnego, halucynacyjnego filmu, w którym człowiek i przyroda roztapiają się w sobie, drżąc w tym samym tragicznym oddechu (*Gravity of the Flux*).

Precyzyjne wizualne aranżacje Miami widoczne w *Dexterze* wskazują na znajomość kolejnych ekranizacji *Policjantów z Miami* i równe zaangażowanie w ukazywanie złożoności pozorów charakterystycznych dla tego miasta

Thoret blisko przygląda się temu studium powierzchni. Interpretuje zainteresowanie przezroczystymi środkami transportu i ciałami pokazanymi na różnym tle, podobne do występujących w *Dexterze*.

Jako kontrpunkt dla chaosu i zamętu w relacjach międzyludzkich Mann zwielokrotnia odbicia powierzchni (wykuszowe okna, wille na brzegu oceanu) i motyw ślizgania się (na wodzie, w samolotach, szybkich samochodach). To nieskazitelne obrazy ze świata, w którym przetrwanie zależy od umiejętności pozostania na powierzchni (i zachowania pozorów) (*Gravity of the Flux*).

Morze, według Thoreta, jest „wieczną utopią postaci Manna” (*Gravity of the Flux*). Stoją zwrócone twarzą lub plecami do bezmiaru oceanu, jednak zawsze muszą wrócić do „strumienia” życia na powierzchni. Oto i Dexter, blisko krawędzi wody, lecz nigdy nie zbliża się do utopijnych głębin. Nawet wybór oceanu jako miejsca ostatniego spoczynku dla ofiar jest ilustracją jego ograniczeń, gdy czarne worki wypływają na powierzchnię w sezonie 2.

W innym artykule Thoret wskazuje na to, w jaki sposób Mann pokazuje „świat neonów, które migają w dzień i w nocy, świat, który wydaje się skazany na wszechobecność szkła i betonu” (*Le syndrome de l'aquarium*). Ten nacisk położony na bezosobowość jest ilustracją świata pozbawionego ciepła ludzkich ciał oraz zaniku uczuć, który prowadzi bezpośrednio do skomplikowanej nieczułości *Dextera*. Umieszczenie bohatera na tle oceanu

i pokazanie jego odbicia w szybach odzwierciedla to, iż jest on personifikacją „mannowskiej wyobraźni [...] umysłowym i geograficznym poszerzeniem jej granic” (*Gravity of the Flux*). Widzimy tu echa kolkerowskich przestrzeni „zabarwionych perspektywą postaci”. Jedna i druga interpretacja wzbogaca odczytanie architektonicznych konstrukcji w *Dexterze*. Olbrzymie okna i usytuowanie przodem do oceanu bloku, w którym mieszka Dexter (podobnie jak wielu mieszkań w filmach Manna), nadają mu charakter akwarium. Estetyka z zewnątrz rozciąga się również na wewnątrz, tworząc mieszaną stanów wewnętrznych i zewnętrznych. W odcinku 1.1, gdy Dexter wsuwa kolejne szkiełko z próbką krwi do pudełeczka z innymi, kamera pokazuje go pośród szklanych butelek i wazonów, na tle okien, przez które przebiega błękit. Serial pokazuje fałszywe zewnętrzne formy, które wyrażają nieprzeniknioną pustkę we wnętrzu Dextera, a zarazem wszechobecność szklanych powierzchni (szkiełka mikroskopowe, okna, wazon) zlewa zewnętrzne przestrzenie w jedną pustkę bez wyrazu. Ostatecznie poprzez blask neonów, odbicia w tafli wody i w szklanych powierzchniach świat Dextera w sezonie 1. staje się płytką, pustą atrapą przeżywania autentycznych ludzkich doświadczeń.

Zadomowienie

W odcinku „Our Father” otwierającym sezon 3. (3.1), serial utrzymuje swoją znaczącą powierzchowność, a jednocześnie sugeruje pojawianie się nowych wyrazów głębi. Dexter uważa się za mistrza w swoim morderczym fachu i czuje, że panuje nad swoimi związkami z innymi. Nie jest już zamknięty w wiecznym odosobnieniu od świata (dobrowolnym czy też jakimkolwiek innym), postrzega siebie jak „ideę wcieloną w życie” (2.12). Pierwszy odcinek 3. sezonu nawiązuje do momentów z odcinka 1.1 opisanych powyżej — przeźroczysta maska, którą Dexter nałożył, zabijając Donovana, znajduje tu swój odpowiednik w masce dentysty. Ta sama muzyka towarzyszy Dexterowi na łodzi, ślizgającej się na falach, motyw Dextera idącego galerią do swojego mieszkania i odbijającego się w szybach również pojawia się w dalszej części odcinka. Jest tu wrażenie powrotu, lecz również odnowy i przemiany. Scena u dentysty jest ukłonem w stronę dawnego odcinka, co może sugerować, że bohater jest w stanie

spojrzeć w przeszłość z perspektywy większej wiedzy. Obraz łodzi przyspieszającej na wodzie również jest subtelnie zmieniony: tym razem widzimy uśmiechniętego Dextera na świeżym powietrzu, nie poprzez ochronną szybę sterówki.

Dexter w pierwszych scenach odcinka mówi: „Jak na kogoś, kto musi iść przez życie, *udając* normalnego, wreszcie udało mi się *zadomowić* w miłym normalnym świecie” (3.1). Widzimy tu krystalizację rozwijającego się napięcia: bohater pozostaje blisko (lecz wciąż o krok od) powierzchownych wyrazów ludzkich emocji. Jednocześnie ma uczucie „zadomowienia się”, dobrowolnego wejścia w świat głębszych doświadczeń, mimo że dość płytko. Postać (i aktor) wypowiada z naciskiem słowa „zadomowić się”, kamera pokazuje Dextera i Ritę kochających się w łóżku. Dla Dextera jest to akt fizycznej bliskości (i zarazem pozór bliskości emocjonalnej), którego wcześniej rzadko doświadczał z Ritą. Pod wieloma względami wydaje się, że Dexter głębiej wkracza w życie.

Powierzchowne aspekty scenografii zaczynają odzwierciedlać problematykę głębi tego zadomawiania. Kolejny przykład „umysłowego i geograficznego rozszerzenia” to widok pary, która przed chwilą uprawiała seks, przytulonej przy otwartych drzwiach lodówki i wyjadającej łyżką czekoladowy budyń. Ta scena *wygląda* na chwilę domowego szczęścia, jednak już zapowiada komplikacje. Metalowe drzwi lodówki są szeroko otwarte, poruszają się i wizualnie łączą tematykę serialu i życie osobiste Dextera poprzez twarde powierzchnie i brzęk zawartości. Sugeruje to rozwój emocjonalny (otwarcie się przed innymi, pozwolenie sobie na to), jednak scenariusz wskazuje też na związany z tym aktem bałagan. Jako przeciwieństwo porządku, zrytualizowanych czynności, szkła i stali wewnątrz lodówki widzimy mieszankę różnych artykułów spożywczych, wskazujących na rozrastający się, organiczny nieporządek. Otwarte drzwi lodówki znajdują potem swój niedokładny rym w widoku półotwartej trumny „niewinnej” ofiary Dextera (Oscara Prado) zabitej w nieudanej akcji naszego antybohatera. Pod koniec odcinka garnek czekoladowego budyniu staje się sygnałem zdradzającym nieplanowaną ciążę Rity: ostateczny znak tego, jak życie wdarło się w dotychczas uporządkowany świat Dextera.

Po tej niezwyklej nowinie obraz przestrzeni wyraża chęć przyszłego ojca, by przywrócić porządek w swoim świecie. Ostatni impresjonistyczny szkic — odniesienia do wcześniejszych odcinków, ekrany komputerów, okna biurowców, ciemne okulary — to sugestia, że Dexter chce się wycofać pod przykrywkę normalności, tak samo serial szuka pocieszenia w przeszłych przykładach znaczącej powierzchowności. Jednak, podobnie jak płat skóry wycięty z ramienia Teegan, w *Dexterze* rozwija się relacja i gra między powierzchnią a głębiej ukrytymi atrakcjami, pomiędzy skórą i emocjami^[2].

daje dowód, iż koncentracja na stylu danego programu (co wciąż jeszcze jest rzadkością w studiach telewizyjnych) może pozwolić na ujawnienie się ważnych aspektów treści poprzez pozornie nieznaczącą aranżację wizualną.

[1] Daniel Chamberlain i Scott Ruston zauważają: „Ogólnie rzecz biorąc, dojrzałe gatunki telewizyjne starają się odróżnić przez łatwo rozpoznawalny styl wizualny, który można odczytać jako świadomy kontrast do niskiej jakości lub pustki standardowych programów telewizyjnych... W miarę jak telewizja wysokiej jakości nabrała kształtów, stało się oczywiste, że stara się ona być kojarzona z kinem jako wyższą formą sztuki niż telewizja” (s. 16 – 17).

[2]Dziękuję Douglasowi Howardowi za tę wnikliwą inspirację dotyczącą jednego z odcinków i tematyki serialu:

W odcinku „Our Father”, gdy Dexter razem z Miguelem oglądają scenę zbrodni, Miguel postrzega wykonaną przez Dextera aranżację rozbryzgów krwi wykonaną z czerwonej włóczki jako „rodzaj sztuki”. Dexter postrzega ją bardziej jako „opowieść” i to może wyjaśniać jego zainteresowanie scenami zbrodni, jak też innymi mordercami. Powierzchnia zdradza ukrytą głębiej historię. Jako ktoś, kto umie ją odczytać, Dexter zawsze jest ciekawy i chce poznać ją całą: poznać wyjaśnienia i sprawcę. Wcielenia nemezis, które spotyka: Brian, Lila, Miguel — to wszystko ludzie, tacy jak on, którzy skrywają pod powierzchnią prawdziwy charakter lub opowieść. Opowieść spajająca odcinki danego sezonu nieodmiennie obraca się wokół prób Dextera, by wydobyć ten prawdziwy charakter na powierzchnię, wydobyć to, co jest ukryte.

Część III

Dexter na kozetce: rodzina, przyjaciele i Frankenstein

6

Harry Morgan: (post)modernistyczny Prometeusz

Douglas L. Howard

Gdy policjant Harry Morgan przygarnia dziecko uratowane z kontenera transportowego, który stał się miejscem straszliwej masakry, na pierwszy rzut oka wydaje się to historią ekstremalnej miłości ojca do syna, która rozciąga się poza więzy (i plamy) krwi. Wiedząc, że chłopiec jest nieodwracalnie, głęboko skrzywiony, Harry stara się zrobić wszystko, byle jego przybrany syn nie trafił na krzesło elektryczne, co w przeciwnym wypadku niewątpliwie stałoby się jego przeznaczeniem. W powieści Lindsaya *Dylematy Dextera* tytułowy seryjny zabójca mówi jasno, że „Harry działał z miłości” (s. 274) i jego diaboliczne wskazówki wynikały ze współczucia i czułości. Czy Mike Brady (*Grunt to rodzinka*) lub Cliff Huxtable (*The Cosby Show*) posunęliby się tak daleko, gdyby któreś z ich dzieci rozwinęło w sobie upodobanie do srebrnej taśmy i szkiełek mikroskopowych ze śladami krwi? Jednak w miarę rozwoju serialu, gdy poznajemy bliżej mroczne strony tatusia Dextera, Harry Morgan w coraz mniejszym stopniu nadaje się na kandydata na Ojca Roku. Miał romans z matką Dextera, która była jego informatorką, celowo manipulował Dexterem, by ten stał się jego Mrocznym Obrońcą, lecz zareagował obrzydzeniem, gdy w końcu zobaczył go w działaniu; zostawił też synowi krwawą sieć edypowych problemów, przez które stopniowo musi się przegryzać w pełni już ukształtowany morderca. Harry „tworzy” Dextera

poprzez ślepe oddanie jakiejś abstrakcyjnej idei wyrastającej z osobistego bólu i frustracji, jednak jest w tym akcie bardziej Wiktorem Frankensteinem niż Wardem Cleaverem (mimo że byłoby to dla niego niezłe imię^[1]), człowiekiem, który chciał dorównać Bogu poprzez akt stworzenia. *Dexter* staje się zatem kolejną kulturową wariacją na temat mitu Frankensteina^[2], w którym grzechy stwórcy znajdują swój wyraz w jego dziele i przyczyniają się do narodzin potwora.

To żyje!

Mimo że Mary Shelley nazywała tę powieść swoim „obrzydliwym dzieckiem”, *Frankenstein* stał się „ojcem” wszystkich wspaniałych powieści o tworzeniu potworów, a echa tego motywu znaleźć można w każdej ostrzegawczej opowieści o nauce i kreowaniu sztucznego życia, poczynając od Jamesa Whale’a do Jamesa Camerona, od *Obcego*, poprzez *Łowcę androidów*, do *X-Mena*. Jednak mimo całego nacisku położonego na laboratorium, elektroniczny sprzęt i garbatych służących, powieść Shelley jest w gruncie rzeczy bardzo „ludzka”, opowiada o autodestrukcyjnych ambicjach, chybionej namiętności, edypowych motywach, zakazanej wiedzy i głęboko zakorzenionej potrzebie pokonania śmierci. Na początku powieści Walton wyrusza na morze w poszukiwaniu rajy na północy, mimo że umierający ojciec „na łożu śmierci zobowiązał wuja, by nie pozwolił (mu) wypłynąć na morze” (s. 6), a Wiktor Frankenstein studiuje alchemię mimo rad swojego ojca^[3] i poszukując eliksiru życia, marzy o odkryciu, które uwolni człowieka od śmierci. To zainteresowanie błędnie jednak do czasu, aż Frankenstein doświadczy nazbyt realnego bólu śmierci związanego ze stratą matki; stratę tę nazywa „najstraszniejszym złem” (s. 31). Właśnie ten ból może stać się prawdziwą inspiracją obsesji, by przemienić śmierć w życie^[4]. Zastanawiając się nad bólem po stracie matki, odczuwa go jako coś dotykającego: „Dużo czasu musi upłynąć, nim umysł nasz zdoła się pogodzić z tym, że ona, osoba, którą widywaliśmy każdego dnia i której istnienie stało się częścią naszego własnego, odeszła na zawsze — że jej jasne spojrzenie, któreśmy tak ukochali, zgasło i nigdy już nie rozbłyśnie, że znajomy tak drogi uchu głos zamilkł i nigdy więcej się go nie usłyszy” (s. 31 – 32). Na wypadek, gdybyśmy jednak wątpili w znaczenie

śmierci matki, zarówno Shelley, jak i Wiktor przypominają o tym po obdarzeniu życiem swojego dzieła. Po niemal dwóch latach nieustającej pracy i badań wyczerpany stwórca zasypia i śni o swojej Elżbiecie „kwitnącej zdrowiem”, zmieniającej się w jego ramionach w „trupa [...] zmarłej matki” (s.44). Tak więc dzieło Wiktora staje się na wiele sposobów symboliczną próbą odzyskania matki poprzez zwycięstwo nad siłą, która mu ją zabrała. Pomijając edypowe znaczenie przemiany Elżbiety — połączenie jej i matki we śnie nie jest przypadkowe^[5] — Wiktor podświadomie uzmysławia sobie, że nie stworzył życia ze śmierci, lecz zamiast tego zmienił życie z całym jego pięknem w śmierć i sprowadził na siebie ból po śmierci matki ponownie, z jeszcze większą uderzającą jasnością.

Opanowany swoją obsesją Wiktor nie jest w stanie dostrzec prawdy o tym, czego dokonał, dopóki jego dzieło nie ożywa, dopóki nie udaje mu się przekształcić abstrakcyjnej idei życia w coś rzeczywistego. Jak wyjaśnia Waltonowi, wybrał „rysy twarzy, które miały być piękne” (s. 44) i być może na etapie planowania eksperymentu rzeczywiście tak było. Jednak w odróżnieniu od historycznego triumfu, jakiego doświadcza „Henry” Frankenstein w filmie Whale’a z 1931 roku — jako ukłon w jego stronę, odcinek otwierający 2. sezon *Dextera* jest zatytułowany „It’s Alive!” („To żyje!”) — Wiktor Frankenstein w powieści Shelley na widok „żółtej skóry”, czarnych włosów i „wodnistych oczu” (s. 44) swojego stworzenia jest przepełniony „niewypowiedzianą odrazą i przerażeniem” (s. 34). Dzieło Frankensteina może być jedynie potworne, ponieważ, jak zauważa Mary Poovey, jest „produktem nienaturalnego zbliżenia między naturą i wyobraźnią” (Shelley, s. 258). Gdy potwór zbliża się do niego, a Frankenstein widzi to, co stworzył, do czego świadomie lub nie doprowadziły jego ambicje i pragnienia, w przerażeniu ucieka ze swojego mieszkania i psychologicznie odcina się od tego, co Dexter nazywa „idea wcieloną w życie” (2.12).

Podczas gdy wielu krytyków spodziewa się „transcendencji”, czy też ponownego odczytania gotyckiej wizji Mary Shelley poprzez motyw stworzenia sztucznego życia w formie biologicznej, mechanicznej lub też wirtualnej, bardziej prawdopodobne i zarazem przerażające jest to, że sztuczne życie zostanie metodycznie stworzone gdzieś na przedmieściu

przez policjanta, pełnego najlepszych intencji w stosunku do najgorszych cech swojego przybranego syna. Podobnie jak Wiktor, Harry nie uważa, by tworzył coś potwornego czy złego (2.11), jak w późniejszym czasie opisuje siebie Dexter. Jego plany wobec Dextera często brzmią mniej złowrogo i ponuro, a bardziej przypominają stereotypowe sposoby nawiązywania więzi ojca z synem (może z nieco większą niż zwykle dozą nauki obchodzenia się z bronią i polowania). Gdy Harry uświadamia sobie, że chłopiec zabija zwierzęta z sąsiedztwa i zakopuje je na utworzonym przez siebie cmentarzysku, bez wahania przeprowadza rozmowę z chłopcem, pytając o jego „pragnienia” (1.1), rozmowę, która w powieści Lindsaya *Demony dobrego Dextera*^[6] porównana jest do dialogu o „seksualnych snach” (s. 39). Wkrótce potem Harry i Dexter zaczynają wyruszać razem na myśliwskie wyprawy, ćwiczyć się w zasadzkach i oglądać egzekucje na krześle elektrycznym (dość wyjątkowy wariant wypraw na ryby czy mecze, które zwykle są częścią ojcowsko-synowskich zajęć), a wszystko po to, by zaburzonego nastolatka nie spotkał kiedyś taki sam los. Harry rozmawia z Dexterem o dziewczynach i tańcach, jednak konwersacja ta przekształca się w wykład na temat zachowania pozorów „normalności” (1.5). W odcinku „Shrink Wrap” Harry udziela Dexterowi ważnej lekcji, nie pozwalając mu zabić szkolnego prześladowcy^[7]. Mimo że utrzymuje, iż wcale „nie chce go uczyć tych rzeczy” (1.8), jednak wciąż to robi, ponieważ głęboko troszczy się o swojego syna. Obiecując mu, że poradzą sobie z jego problemem (co brzmi, jakby chodziło o coś znacznie bardziej zwyczajnego, stłuczenie okna u sąsiada lub złe stopnie z matematyki), Harry przypomina Dexterowi: „Nie jesteś sam, jesteś otoczony miłością” (1.1).

Jednak serial sugeruje, że za chęcią Harry’ego do szkolenia Dextera stoi coś więcej niż tylko ojcowska miłość. Nie chodzi tylko o ocalenie Dextera przed śmiercią. Druga część planu zakłada wychowanie kogoś, kto będzie w stanie zająć się niesprawiedliwością obecną w świecie, ukarać winnych zbrodni, osiągnąć poza prawem to, czego Harry nie był mógł zrobić w jego ramach^[8]. Na początku 1. sezonu widzimy Harry’ego pogrążonego w bólu po śmierci swojego partnera Daveya Sancheza — „Był moim partnerem — mówi Harry, ćwicząc przed Dexterem swoją mowę pożegnalną — i moim bohaterem” (1.2). Słyszymy jego przysięgę, gdy obiecuje „schwytać łajdaka, który to zrobił” (1.2). Dla Harry’ego wrodzone zabójcze instynkty Dextera stają się częściowo szansą na wprowadzenie jakiegoś moralnego

porządku do świata, a może też na zaspokojenie swoich własnych głęboko ukrytych pragnień, obudzonych przez śmierć ludzi, takich jak jego partner. Zgodnie z tym jego „stworzenie” i kształcenie Dextera staje się opowieścią o narodzinach nowego, tajnego superbohatera: „Nie możemy powstrzymać twojego pragnienia (by zabijać) — mówi Harry nastoletniemu Dexterowi — jednak może możemy zrobić coś, by je ukierunkować, wykorzystać w dobrym celu [...]. Synu, na świecie są ludzie, którzy robią naprawdę złe rzeczy. Straszni ludzie. A policja nie może ich wszystkich złapać” (1.1). Jako policjant Harry uświadamia sobie ograniczenia swojego zawodu, a także częste potknięcia systemu. Musi przyznać, że czasem winni unikają kary. Podobnie jak w eksperymencie Frankensteina, Dexter (czy też idea Dextera) staje się próbą nadania życia abstrakcyjnemu pojęciu. Umierający Harry przewiduje w *Dekalogu dobrego Dextera*: „Twoja siostra będzie dobrym gliną. Ty [...] zostaniesz kimś innym. Prawdziwą sprawiedliwością” (s. 71). Dexter stanie się żywym wcieleniem pojęcia sprawiedliwości. I po wszystkich lekcjach, gdy zdrowie zawodzi Harry’ego, ten widząc, że nadszedł już czas, a jego syn i uczeń jest już pełnoletni i gotowy, pozwala Dexterowi zabić pielęgniarkę, dającą pacjentom celowo zbyt wysokie dawki leków, „by mógł ją powstrzymać, nim skrzywdzi jeszcze kogoś” (1.3). Dexter zabija pielęgniarkę, Harry przeżywa jeszcze kolejny rok i mimo że „sprawiedliwości” stało się zadość, Harry nigdy nie widzi pierwszych nieporadnych kroków Dextera jako mordercy ani samej zbrodni, co zostaje nieco bardziej szczegółowo omówione w sezonie 2.

Tak jak Wiktor pragnie boskiej chwały i uwielbienia — początkowo wyczekuje dnia, w którym „nowy gatunek będzie mi błogosławić jako swemu źródłu i stwórcy” (s. 41) — tak Harry staje się dla Dextera bogiem. W *Demonach dobrego Dextera* Dexter nazywa go „wszechwidzącym i wszechwiedzącym” (s. 41), a kodeks Harry’ego staje się dla niego dekalogiem, zbiorem świętych zasad, które pozwalają mu ukierunkować i powściągać swoją żądzę zabijania. (Na początku sezonu 3., w odcinku zatytułowanym „Our Father” — „Ojciec Nasz” — Dexter jasno mówi o tym podobieństwie, nazywając kodeks „wypaczonymi przykazaniami od jedyne boga, w jakiego kiedykolwiek wierzyłem” (3.1). W powieściach Dexter pozostaje głęboko oddany Harry’emu, nawet gdy dowiaduje się o jego zdradzie i istnieniu swojego brata Briana, jednak w serialu zostaje strącony z piedestału poprzez pokazanie jeszcze jednego możliwego

motywu, jaki Harry mógł mieć, tworząc seryjnego zabójcę „w słusznej sprawie”. W odcinku „Dark Defender” (Mroczny Obrońca), ku swojemu zaskoczeniu i przerażeniu Dexter dowiaduje się, że Harry miał romans z jego matką, Laurą Moser w czasie, gdy pracowała dla niego jako informatorka przekazująca informacje o dealerze narkotyków Estradzie (jej zabójca Santos Jimenez, wyznaje Dexterowi, że to był prawdziwy powód jej zamordowania) (2.5). Dexter pragnąłby wierzyć, że zainteresowanie Harry’ego jego osobą wynikało ze szlachetnych pobudek, jednak te fakty rzucają na niego cień i sprawiają, że zaczyna pytać o prawdziwe motywy. Na początku odcinka „Dex, Lies, and Videotape” („Dex, kłamstwa i kaseeta wideo”) Dexter zastanawia się: „Czy (Harry) winił się za śmierć (Laury Moser)? Czy dlatego mnie przygarnął? Czy ją kochał, czy też jedynie ją wykorzystywał? Czy wykorzystał również mnie? [...] Może od samego początku planował, że to ja wyrównam rachunki” (2.6). Mimo wszystkich wspomnień Dextera o Harrym jako dobrym ojcu i człowieku oddanym rodzinie, być może po prostu poczuwał się do odpowiedzialności wobec Dextera, ponieważ naraził jego matkę na niebezpieczeństwo, być może też świadomie uczynił z niego mordercę, jeśli nie po to, by ją przywrócić do życia, jak w eksperymencie Frankensteina, to po to, by pomścić morderstwo, które powołało na świat jego mroczną stronę^[9]. Pod tym względem „edukacja” Dextera staje się najwyższym aktem egoizmu, co później uświadamia sobie Dexter, gdy opisuje siebie jako „osobistą maszynę zemsty” (3.1) Harry’ego. Podobnie jak twór Frankensteina, Dexter w aktach Harry’ego i poprzez swoje kontakty z zabójcą matki zamiast bóstwa odnajduje człowieka, który jest stwórcą niedoskonałym, podatnym na pokusy i słabości, kłamcą, oszustem i manipulatorem. Łamiąc kodeks i zabijając pod wpływem impulsu Oscara Prado na początku 3. sezonu, Dexter wyraża swoje rozczarowanie z nietzscheańską lapidarnością: „Mój bóg umarł”.

Tak samo jak charakter i moralność Harry’ego zostają zakwestionowane z powodu jego związku z Laurą Moser, tak samo zostają podane w wątpliwość jego opanowanie i przekonanie o własnej racji, ukazane w sezonie 1. w jego planach dotyczących Dextera. W sezonie 2. widzimy człowieka żyjącego w napięciu, na krawędzi wybuchu. W odcinku „There’s Something About Harry” („Tajemnica Harry’ego”), jednym z najważniejszych, o ile nie najważniejszym dotychczas, opowieść o

stworzeniu Dextera, które początkowo wydawało się wynikać z tak słusznych pobudek, zostaje ukazana z jeszcze innej strony, podobnie jak sam Harry jako policjant, ojciec i głowa rodziny. Dowiadując się, że Juan Ryness, sadystyczny alfons, który pobił i zamordował niektóre ze swoich prostytutek, został uwolniony z powodu uchybień formalnych, Harry, w chwili frustracji, w której nigdy nie oglądaliśmy go w sezonie 1. ani w powieściach, rozbija butelkę piwa o szafkę w kuchni podczas przyjęcia urodzinowego Debry i głośno wyraża swoją wściekłość oraz rozczarowanie z powodu tego, że policja nie może nic zrobić, „jedynie czekać, aż zabije następną dziewczynę” (2.10). Rozczarowany i zniechęcony Harry zauważa, że to jedynie dowodzi tego, iż słusznie uczynił, szkoląc Dextera, którą to uwagę wygłasza zarówno do Dextera, jak też i po to, by samemu utwierdzić się w swoich działaniach. Tak więc mimo że Dexter pamięta, iż ojciec był „zawsze opanowany” (2.10), to wspomnienie sugeruje, że nie jest to prawda i pod powierzchnią opanowania wrzał gniew^[10] i niezrównoważenie, które może wyjaśnić, jak ojciec był w stanie świadomie pielęgnować mordercze skłonności swojego syna. Gdy Dexter zaczyna później przyglądać się tajemniczym okolicznościom śmierci swojego ojca, nawet przyjaciel i współpracownik Harry’ego (obecnie przełożony Dextera) Tom Matthews pamięta go jako człowieka złamanego niewydolnością systemu w karaniu winnych i, nieświadomy przypadkowego spotkania Harry’ego z Dexterem nad ciałem Rynessa, z łatwością wierzy, że dlatego właśnie Harry odebrał sobie życie („coraz trudniej było mu sobie z tym poradzić” (2.10), wyjaśnia Matthews). Stworzenie tego potwora nie było więc świadomą decyzją, lecz raczej aktem paniki, chwytnym się brzytwy, absurdalną próbą przywrócenia porządku tam, gdzie chaos już spowodował zniszczenia.

Gdy Harry widzi Dextera w działaniu, nie reaguje dumą czy uniesieniem, lecz podobnie jak Wiktor Frankenstein „odrazą i przerażeniem”. Aby zadowolić ojca i naprawić wyrządzone zło, Dexter zabija Rynessa, „złego sukinsyna”, jak nazywa go Harry. Jednak widząc Dextera krojącego zakrwawione zwłoki zabójcy, stając oko w oko z potworem, którego stworzył, Harry wymiotuje i podobnie jak uwięziony w klatce Doakes błaga go, by „nie zbliżał się” (2.10). Jak uświadamia sobie sam Dexter w przeblysku wspomnień: „Idea kodeksu to jedno — wspaniała idea, szlachetna sprawa. Jednak przełożenie tego na rzeczywistość to coś zupełnie innego” (2.10), to coś, czego Harry nie jest w stanie znieść, ani z

czym nie może żyć. W teorii zmienienie Dextera w seryjnego mordercę obdarzonego sumieniem wydawało się pieczeniem kilku pieczeni na jednym ogniu: pozwoliło uporać się Harry'emu z własną frustracją i zatroszczyć o przyszłość Dextera. Skoro sądy nie zawsze potrafią wymierzyć sprawiedliwość, będzie to robił Dexter. Jednak widząc rezultat swojego szkolenia, widząc brutalną, żywą prawdę, widząc potwora — nie stworzenie o czarnych włosach i żółtawej skórze ledwo pokrywającej mięśnie, lecz człowieka kierującego się policyjnym kodeksem i stwarzającego pozory normalności — Harry widzi już tylko krew i rozkawałkowane zwłoki. Harry udzielił Dexterowi wielu lekcji, jednak ostatnie lekcje skierowane są do niego i są to lekcje rodem z *Frankensteina*, mówiące o tym, jak „świat wymyka mu się spod kontroli” ten ostatni tragiczny raz. Pogwałcenie społecznych i moralnych praw w imię idei nie prowadzi do zemsty ani wynagrodzenia krzywd. Zabicie Rynessa nie wyrównuje tego, że tylu innych morderców uszło sprawiedliwości, ani tego, że Davey Sanchez, prostytutka czy matka Dextera zginęli. Nie można służyć sprawiedliwości poprzez niesprawiedliwość, śmierć nie prowadzi do odrodzenia. Harry jest przerażony tym, co zrobił, i słusznie. Patrząc „w oczy swojemu dziełu” — kolejnemu dziecku „nienaturalnego zbliżenia pomiędzy naturą a wyobraźnią” — Harry widzi „po prostu czyste zło” (2.11) swoje i Dextera. Trzy dni później Harry zabija się, stając się kolejną ofiarą Dextera (podobnie jak Wiktor stał się ofiarą swojego dzieła)^[11], co przywołuje edypowe motywy ukryte w jego psychice, które staną się centralnym motywem sezonów 2. i 3.

To, że Harry stworzył potwora, nie ulega wątpliwości i nie powinno być zaskoczeniem również dla niego. Judith Halberstam w książce *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters* twierdzi, że *Frankenstein* „jawi się nie jako stworzenie potwora, lecz człowieka” (s. 32). Potwór wzbudza największe przerażenie w tych chwilach, w których najwyraźniej widać największą porażkę Wiktora: brak człowieczeństwa zarówno w zachowaniu, jak i wyglądzie potwora (tak jak pisze o tym Halberstam). Ta nieludzkość widoczna jest w jego stworzeniu i popełnianych przez niego mordach, tak samo jak jego szlachetność ujawnia się w tych wypowiedziach i scenach w książce, w których wygląda (lub brzmi) najbardziej ludzko — jak wtedy, gdy błaga o przyjaźń De Lacey'a lub pod koniec powieści tłumaczy się Waltonowi. Tak samo jak Wiktor wierzy, że

może „stworzyć człowieka”, zszywając razem martwe części ciała, Harry wierzy, co wynika z jego miłości do chłopca i marzeń o sprawiedliwości, że może wziąć dziecko-potwora, narodzone w krwawej masakrze w kontenerze transportowym, i uczynić z niego człowieka lub coś, co będzie na niego wyglądało. Wiele lekcji Harry’ego, np. te dotyczące uśmiechania się do rodzinnych zdjęć czy umawiania się na randki, dotyczą przystosowania się Dextera i stwarzania pozorów normalności, zwłaszcza że, jak wyjaśnia Harry „wcale taki nie jest” (1.5). Jednak podobnie jak potwór Frankensteina, Dexter koniec końców jest tylko bardziej zawansowaną formą sztucznego życia, dziwną krzyżówką pomiędzy Robotem Robertem^[12] a Michaelem Myersem^[13] czy też androidem Data z rzeźnickim nożem. Mimo wszystkich instrukcji Harry’ego, Dexterowi wciąż brakuje ludzkich uczuć, które uczyniłyby go kompletnym. Od samego początku przyznaje, że bardzo dobrze udaje ludzkie uczucia, jednak tak naprawdę nie czuje nic (1.1). Podczas szczerzej rozmowy z nastoletnim zabójcą Jeremym Downsem, również pozbawionym uczuć, najlepszą radą, jaką Dexter ma mu do zaoferowania, jest rada, by „udawał dla świata, dla ludzi wokół niego, że ma te uczucia”, „co może doprowadzić do tego, że pewnego dnia naprawdę zaczniesz je odczuwać” (1.7).^[14] Lila jest dla Dextera atrakcyjna, ponieważ również jest „emocjonalną daltonistką” i „nie ma pojęcia, jak to jest naprawdę odczuwać (emocje)” (2.12). Dexter podziwia seryjnego mordercę Rogera Hicksa, który potrafi tak dobrze kłamać i przeskakuje „od jednego kłamstwa do następnego” niczym „narciarz mknący po muldach” (2.3). Oświadczyły Dextera w sezonie 3., mimo pozorów szczerości, też są tylko grą, zainspirowaną przez szaloną morderczynię Fionę Kemp (3.4). Nawet Harry nie może się powstrzymać i nazywa rzecz po imieniu. Gdy Dexter pomyślnie przechodzi badania psychologiczne (domagała się ich jego przybrana matka, która również zorientowała się, że coś jest z nim nie tak), Harry z dumą zauważa, że lekarz „nie dostrzegł w nim potwora” (2.4). Zarówno w pierwszej powieści Lindsaya *Demony dobrego Dextera*, jak i w pierwszym odcinku serialu Dexter przedstawia się jako „porządny potwór” (s. 16 i 1.1) i przez cały czas jest szczerzy względem siebie i wobec swoich ofiar w kwestii tego, kim naprawdę jest. W swojej rozmowie z wyobrażeniem Rudy’ego w sezonie 2. Dexter dochodzi do wniosku, który formułuje z brutalną szczerością: nie jest człowiekiem, jest „po prostu popieprzony” (2.2).

Grzechy ojca

Mimo wszystkich psychologicznych motywów stojących za powołaniem do życia potwora we *Frankensteinie*, twór Wiktora paradoksalnie staje się synem, którego nigdy nie miał, ani też nie pragnął (niezwykłe okoliczności jego „narodzin” sprawiają, że potwór w swoich wypowiedziach bardzo często brzmi zupełnie jak Wiktor, ze względu na aluzje do Adama i Szatana, miłość do natury czy koncentrację na własnym bólu i nieszczęściu). I podobnie jak inni ojcowie próbujący opanować swoje dziecko, i jak inne dzieci sprzeciwiające się rodzicom, które pojawiają się w powieści, Wiktor wkrótce zostaje uwikłany w edypowy konflikt o nieco innej naturze, ponieważ jego dzieło, odrzucone przez swojego stwórcę i przez ludzkość, wraca i prosi o stworzenie partnerki. Na podstawie zastępczego doświadczenia harmonii życia domowego z rodziną De Laceyów i lektury *Raju utraconego* Milтона, stwór, jak wyjaśnia Collings, po prostu pragnie „być inną osobą” (s. 291). Normalność jednak nie jest czymś, co ten stwór, groteskowy zbiór kończyn i organów, może osiągnąć — nie jest to możliwe ani w Genewie, ani w Południowej Ameryce, gdzie obiecuje się udać. Nie jest to też coś, co Wiktor jest skłonny (lub może) mu zagwarantować — ponieważ teraz lepiej już rozumie swoją odpowiedzialność jako stwórcy i to, że każde istnienie obdarzone jest własną wolą („Oto właśnie miałem stworzyć jeszcze jedną istotę, o której skłonnościach tak samo nic nie wiedziałem” (s. 144) — mówi, tworząc partnerkę dla swojego potwora). Zniszczenie przez Wiktora rezultatu drugiego eksperymentu jest właśnie tym, co wywołuje wybuch edypowej furii, która zmienia jego twór, dotychczas tak naprawdę dziecko pod względem emocjonalnym, w potwora (i swoistego seryjnego zabójcę). Zabiwszy już młodszego brata Wiktora, Williama, zabija następnie Clervalą i Elżbietę, odpowiednio najlepszego przyjaciela i żonę Wiktora, zmuszając go, by podzielił z nim ból osamotnienia. Sen Wiktora okazuje się proroczy, a jego próba stworzenia życia prowadzi do śmierci. W końcu Wiktor i potwór, stwórca i jego dzieło, ojciec i syn zostają sami ze swoją nienawiścią do siebie samych i siebie nawzajem. Ta nienawiść w końcu ich niszczy, jako że Wiktor ginie w obsesyjnym pościgu za swoim potworem, a potwór, któremu nie pozostaje już żaden powód, by żyć, niszczy siebie prometejskim ogniem, oznajmiając, iż „triumfalnie wstąpi na stos całopalny” (s. 195).

Po tym, jak zostaje odrzucony, potwór może przynajmniej wrócić do Wiktora i skupić się na nim jako źródle zarówno jego życia, jak i poczucia straty. Gnębiąc Wiktora poprzez zniszczenie tych, których kocha, potwór czerpie satysfakcję z trwałego nieszczęścia swojego stwórcy. Jednak Dexter ze względu na śmierć swojego przybranego ojca i pamięć o jego obrzydzeniu, nie ma takiej możliwości ani nie może pocieszać się tego rodzaju sadystycznymi przyjemnościami. Zamiast tego pozostaje mu uporać się ze swoim edypowym gniewem na poziomie wyłącznie psychologicznym — musi rozwiązać go w sobie, bez pogoni saniami zaprzężonymi w psy poprzez arktyczne pustkowia. Wstrząśnięty myślą, że nauki Harry’ego nic nie dały i on sam jest raczej czymś złym i pokreconym, a nie bohaterem, Dexter niemal oddaje się w ręce policji, jednak potem z nowym zapałem przystępuje do realizacji swojej myśli i przyjmuje kodeks Harry’ego jako własne prawo. „Mój ojciec mógłby nie być z tego zadowolony — mówi Dexter pod koniec sezonu 2. — jednak nie jestem już jego uczniem. Jestem teraz mistrzem, ideą wcieloną w życie” (2.12). Wcześniej myśl o sprzeciwieniu się Harry’emu mogłaby mu się wydać bluźnierstwem, a jego rozczarowanie byłoby dla Dextera niszczące, teraz jednak nie stara się już zyskać akceptacji ojca za wszelką cenę. Czerpie siłę z aktu swojego nieposłuszeństwa i życia jako wcielenie abstrakcyjnej idei. Odrzucenie Harry’ego staje się dla niego afirmacją siebie.

Jednak, jak sugeruje *Frankenstein*, wpływu, skutków działania i dziedzictwa stwórcy nie da się tak łatwo odrzucić. Dzieło Wiktora nie może zignorować lub odrzucić jego istnienia i domaga się jego niepodzielnej uwagi, skoro nie może wymóc na nim stworzenia dla siebie partnerki. Mimo że Dexter mówi o swoim „mistrzostwie” i kupuje sobie nowe pudełko na płytki z krwią, wspomnienie ojca wciąż go prześladowuje. Dexter, gdy pije z Miguelem Prado (który sam ma problemy z ojcem)^[15] na początku sezonu 3., wciąż ponuro zastanawia się nad przerażeniem Harry’ego, mimo że przecież stał się „dokładnie tym, czym (jego ojciec) starał się go uczynić” (3.3). Ponieważ Harry nie żyje, Dexter musi go nieustannie wskrzeszać w swoim umyśle, by mógł, tak jak potwór Frankensteina, zmagać się z edypowymi demonami uwolnionymi przez ostatnie wspomnienia o Harrym i jego samobójstwie. W sezonie 3. Harry pojawia się ponownie w wielu oświetlonych jasnym światłem wizjach i snach, często je zaburza, zwiększa niepokój Dextera i przypomina mu o

jego potworności w obliczu fantazji o bardziej domowym charakterze. Gdy Dexter myśli o ojcostwie, w jednej z wizji Harry tuli „Dextera juniora” i podaje dziecku zabawkę — wypełnioną krwią strzykawkę (3.2). Gdy Dexter wyobraża sobie, jak jego przyszły syn bawi się z Ritą, Codym i Astor, Harry pojawia się i wskazuje na niespójność w śnie, ponieważ dzieci Rity „byłyby starsze” (3.2). Dexter, wciąż zjeżony po odrzuceniu przez Harry’ego, zauważa, że możliwość, by założył rodzinę nie była czymś, co Harry mógł zobaczyć w jego przyszłości (3.2) lub czego mógł mu życzyć, jednak ta wizja też kończy się źle: Astor ginie, a chłopiec ubrany w czarne rękawiczki i trzymający drut nagle zdradza mordercze skłonności ojca i wydaje się być winnym. Podczas badania tomograficznego Harry pokazuje mu, jak jego mózg przypomina mózg innego seryjnego mordercy, który „pęknął” i „zabił swoją żonę, dwoje dzieci i psa sąsiadów” (3.3), a gdy Dexter rozważa przeprowadzkę do większego domu z Ritą i dziećmi, Harry pokazuje mu, że klimatyzacja utrudni mu chowanie jego pudełka z próbkami krwi (3.5). Gdy Dexter odmawia oglądania z Ritą domów na sprzedaż, ponieważ chce zabić żonobójcę Ethana Turnera na wycieczce łodzią niedaleko Bimini, Harry pojawia się znowu i oskarża Dextera o „zdradę wobec Rity, nawet jeśli sobie tego nie uświadamia” (3.5) w momencie, w którym biologiczna matka Dextera prosi o olejek do opalania. A gdy Dexter dopuszcza do swojej tajemnicy Miguela, Harry, ubrany jak Dexter, żartuje, że powinien „wpaść po drodze po Ritę i dzieciaki” (3.6). Z kolei gdy Dexter zaczyna podejrzewać, że Miguel złamał kodeks z osobistych pobudek, Harry macha do niego ręką martwej Ellen Wolf. Najwyraźniej po śmierci Harry ma dziwne poczucie humoru, którym nie charakteryzował się za życia.

Sarkastyczny i niepokojący, jaki jawi się w tych snach na jawie, Harry jest jednak, jako twórca kodeksu, głosem sumienia czy też superego Dextera, przypominającym mu o konsekwencjach jego czynów, gdy stara się wyjść poza kodeks i rozszerzyć narzucone granice. Gdy Dexter zastanawia się nad przyjęciem Miguela jako pełnoprawnego „wspólnika”, ton Harry’ego staje się bardziej ostrzegawczy i — z braku lepszego słowa — ojcowski: „Nawet o tym nie myśl” (3.8). Ostrzeżenie to mogłoby równie dobrze pochodzić od samego Dextera (tak zresztą jest, psychologicznie rzecz biorąc). Później, gdy Dexter i Miguel przeszukują dom hazardzisty Billy’ego Fleetera, szukając dowodów, Harry znów krytykuje Dextera: „Nie nauczyłem cię

kodeksu, byś dzielił się nim z kumplami — mówi karcąco — tylko po to, by utrzymać cię przy życiu” (3.8). Patrząc w oczy ojca (lub wizji), Dexter buntowniczo odwraca się, by pokazać Miguelowi rachunki Fleetera jako ostateczny „gwóźdź do trumny”, który zgodnie z kodeksem pozwala usprawiedliwić jego śmierć. Rady Harry’ego są rozsądne, a jego ocena słuszna, jednak Dexter świadomie je odrzuca, ponieważ pochodzą właśnie od niego, a Dexter wciąż pamięta zdradę Harry’ego pokazaną w sezonie 2. Dexter ostatecznie odrzuca wątpliwości dotyczące „oddania wodzy” i dopuszczenia Miguela do partnerstwa na tym poziomie, gdy Miguel mówi o swojej własnej mrocznej stronie i o tym, jak „zepchnął (swojego ojca) ze schodów” (3.8)^[16], który to akt Dexter symbolicznie odtwarza, pozwalając Miguelowi zabić Fleetera.

Debra sugeruje, że nagłe odrzucenie Harry’ego przez Dextera daje się podsumować „tymi bzdetami w stylu musisz-zabić-swojego-ojca-żeby-stać-się-mężczyzną” (3.1) i zapewne ma rację. Po przyjęciu kodeksu jako swojego zbioru zasad w sezonie 2. Dexter raz za razem łamie go w sezonie 3.; chce zmienić kodeks tak, by przystosować go do zmieniających się okoliczności swojego życia i zarazem zniszczyć dziedzictwo, jakie pozostawił mu Harry. Nie tylko dzieli się kodeksem z Miguelem, nie tylko uczy go, jak zabijać, i tworzy zabójcę, tak jak to zrobił jego ojciec^[17], ale też zabija niektórych ludzi, którzy nie są mordercami, co jest sprzeczne z kodeksem — np. Oscara Prado, „seksualnego drapieżcę” Nathana Martena, przyjaciółkę rodziny i archiwistkę Camillę. Ślub i dziecko można również podsumować jako próbę przekroczenia oczekiwań Harry’ego („Mógłbym cię zaskoczyć” — mówi do niego Dexter podczas wizji swojego syna z Ritą i dziećmi (3.2)). Są to najbardziej widoczne przykłady odrzucenia Harry’ego przez Dextera, jednak nie są pierwsze. Obrzydzenie i fizyczny wstręt Harry’ego były najbardziej wymownym komentarzem poczynań Dextera, jednak potem nie przestaje uprawiać rytualnych morderstw, a jego wierna służba w wydziale policji Miami może być odczytana zarówno jako hołd złożony Harry’emu, jak i próba przewyższenia jego dokonań. Dexter doprowadza przed oblicze sprawiedliwości tych przestępców, których nie mógł tam doprowadzić Harry, i marzy o uratowaniu swojej matki w odcinku „The Dark Defender” przed śmiercią, której Harry nie był w stanie zapobiec. Pod wieloma względami to Harry może być tym, którego Dexter przez cały czas stara się zabić.

Dowiadując się, że Miguel Prado złamał kodeks (jego bardziej liberalną wersję w ujęciu Dextera) i zabił Ellen Wolf, Dexter z oporami zaczyna dostrzegać wartość i zasadność lekcji Harry'ego w miarę, jak coraz lepiej rozumie odpowiedzialność związaną z byciem stwórcą, podobnie jak Wiktor pojął to podczas próby stworzenia towarzyszkę dla swojego potwora. „Ja to stworzyłem” (3.9) — wyznaje Dexter, patrząc w otwartym grobie na martwe, pokryte ziemią ciało Wolf. Przerażony zachęca Harry'ego, by powiedział: „A nie mówiłem” i ostrzegł go przed konsekwencjami takich działań, jednak ten pokazuje mu jeszcze bardziej niepokojący obraz wielu grobów przyszłych ofiar Miguela, wielu śmierci, za które będzie odpowiedzialny. Uświadamiając sobie wreszcie, że Harry „zawsze miał rację”, po pełnym emocji spotkaniu z Miguelem na dachu (3.10) Dexter, porwany przez „Skinnera” i mający najwyraźniej lada moment zginąć z jego ręki na początku odcinka „I Had a Dream” („Miałem sen”) mówi mu to z głębi bagażnika, w którym jest uwięziony. Harry jednak nie pojawia się, by pogrzebać Dextera, lecz by pochwalić go za próbę normalności (znowu przychodzi tu do głowy cytaty z Collingsa na temat potwora z *Frankensteina*, który chce „po prostu być inną osobą”). Gdy Dexter jest w stanie ponownie pogodzić się ze swoim ojcem, wyobrażonym czy nie, jego wizja Harry'ego staje się bardziej pomocna i daje mu ponurą radę, że „wciąż może zabić Miguela” i „nie powinien się poddawać” (3.11).

Być może najbardziej podejrzany we *Frankensteinie* jest zupełny brak przebaczenia. Ani Wiktor, ani jego twór nie są w stanie wybaczyć sobie nawzajem swoich zbrodni (nie są też w stanie wybaczyć sobie). Jest to kolejna wspólna cecha. Gdy ich konflikt niszczy wszystkich wokół, pozostaje im jedynie wzajemna nienawiść. Wiktor zapomina o swoim bezpieczeństwie, byle dopaść potwora — pozostawiony na lodowej krze jest gotowy odrzucić ofertę wejścia na statek Waltona, byle tylko kontynuować pościg i na swoim łożu śmierci otwarcie przyznaje, że „nadal być może zwodzi mnie moja pasja” (s. 190), domagając się śmierci potwora. Z kolei potwór nie ma innego celu niż dręczenie Wiktora, prosi go o wybaczenie dopiero po jego śmierci — po której nie ma już po co żyć i decyduje się zginąć w ogniu „w rozkosznej torturze płomieni” (s. 195). Dla odmiany Dexter umie wybaczyć Harry'emu i uwolnić się od swojego gniewu, nawet leżąc bezradnie w rękach „Skinnera”, w dużej mierze

dlatego, że udało mu się osiągnąć pozory normalności, zdobyć towarzystwo i rodzinę, czego odmówiono potworowi Frankensteina (śmierć Wiktora jedynie przypomina potworowi o tym braku: „przecież nawet ten wróg Boga i ludzi” (czyli Szatan, jak dowiaduje się z lektury *Raju utraconego* Milтона) miał swoich przyjaciół i towarzyszy w strapieniu — „ja jestem sam” (s. 194)). W odróżnieniu od stworzenia Frankensteina potworność Dextera jest bardziej wewnętrzna niż zewnętrzna, co umożliwia mu wmieszanie się w ludność Miami, nawet jeśli ma ochotę niektórych ludzi posiekać i wrzucić do oceanu w czarnych workach. (Debra i Rita, które są mu najbliższe, nawet nie podejrzewają, że Dexter skrywa mroczny sekret. W sezonie 1. Rita wręcz nazywa go „ostatnim dobrym, naprawdę przyzwoitym człowiekiem na ziemi” (1.2)). Nie tylko znajduje towarzyszkę i ma ożenić się z Ritą, która jest substytutem utraconej matki^[18], ale też ma zostać ojcem, co prowokuje go do wyrażenia otwarcie swojego podziwu dla Harry’ego. „Mam nadzieję, że będę choć w połowie tak dobrym ojcem dla mojego syna” (3.12) — mówi Dexter, gdy Skinner złowrogo czai się w mroku. Odrzucenie Dextera przez Harry’ego doprowadziło do tego, że Dexter odrzucił ojca i zaczął eksperymentować z zasadami kodeksu, jednak zdrada Miguela i perspektywa ojcostwa sprawiły, że zobaczył swojego stwórcę w innym świetle. Bóg umarł, ale Dexter potrafi teraz zaakceptować człowieka. Producent wykonawczy serialu, Clyde Phillips, zastanawiając się nad tym sezonem, mówił „o wypowiedzi starego dobrego Junga, że trzeba zabić swojego ojca, by mu wybaczyć” (*Dexter 25: SHORunner*)^[19]. To dość ironiczne stwierdzenie w kontekście udziału Dextera w samobójstwie Harry’ego. Dexter jest w stanie pojednać się z Harrym czy też wspomnieniem Harry’ego dlatego, że na poziomie psychologicznym i poprzez swoje eksperymenty dokonał zabójstwa ojca. Tak więc w ostatnim odcinku sezonu Dexter rozpaczliwie pragnie wybaczenia.

Sezon 3. kończy się optymistycznym akcentem: mamy ślub Dextera i Rity, wizję Harry’ego i matki Dextera wznoszących toast za swojego syna i refleksję Dextera, że „życie jest dobre” (3.12), jednak pod tym optymizmem kryje się ciemność, symbolizowana przez krew płynącą po białej sukience Rity pod koniec odcinka. Mimo że Harry wielokrotnie pojawia się w sezonie 3., jednak naprawdę go tam nie ma. Mimo że przyznaje w bagażniku samochodu Masuki, że jest „dumny” z prób Dextera, by prowadzić „normalne życie”, (3.11) przeprosza i wyraża żal z

powodu popełnionych przez siebie błędów, a także — co nietypowe dla niego — płacze, myśląc o swojej roli ojca Dextera (3.12), to jednak prawdziwy Harry mógłby zareagować inaczej. Jego reakcje na zachowania Dextera, podobnie jak jego łyzy, to dzieło Dextera. Potwór stworzył swojego potwora, który w końcu staje się jego mechanizmem przystosowawczym, dającym szansę rozwiązania kwestii, które w przeciwnym wypadku pozostałyby nierozwiązane, pozwalającym mu uporać się z bolesnymi wspomnieniami o rodzicach, z tym, że jego matka została zamordowana piłą łańcuchową w kontenerze transportowym, z tym, że jego przybrany ojciec miał z nią romans, z tym, że „spojrzał w oczy swojemu dziełu i zobaczył w nich zło” (2.11). Nie mogąc stanąć z Harrym lub swoją matką twarzą w twarz, Dexter może dowolnie pocieszać się swoimi iluzjami, tym, że rodzice wzniesliby za niego toast, że Harry szukałby jego przebaczenia. Jest to coś, czego nie mógł mieć potwór Frankensteina, w pełni świadomy nienawiści Wiktora i nieustannie na nowo przekonujący się o jego obrzydzeniu i odrzuceniu. Jeśli „grzechy ojca” trwają i nieustannie „przechodzą z dziecka na dziecko, o ile ktoś nie zdecyduje się tego zakończyć” (3.12), jak Dexter mówi Ramonowi Prado, to poprzez pogodzenie się z pamięcią ojca i oczyszczeniem go Dexter wybiera inną drogę na przyszłość, dla siebie i dla swojego syna. Dzieło staje się twórcą, dzięki własnej woli uwalnia się od swojego żalu i pretensji, a w końcowym odcinku 3. sezonu kończy wszystkie nierozwiązane sprawy w swoim życiu — niewątpliwie jest to bardzo porządny potwór.

(Post)modernistyczny Prometeusz

Niedawno na stronie *Independent Scholars* pojawiła się prośba Tuny Erdem o artykuły na temat „problemu ojca we współczesnych fabularnych produkcjach telewizyjnych” („It Has Happened Before”). Niezwykle zainteresowanie tym zagadnieniem stało się integralną częścią wielu telewizyjnych opowieści. Po przyjrzeniu się obecnemu krajobrazowi telewizji można stwierdzić, że są tam hordy tatusiów, którym odbiło, leserów, narkomanów, kłamców, sprawców brutalnej przemocy, oszustów, zdrajców, przestępców i paru po prostu wrednych typów. Rzeczywiście, w wielu serialach ojcowie odgrywają raczej negatywną rolę w życiu głównych

bohaterów — oprócz *Dextera* można tu wspomnieć o serialach, takich jak *Herosi*, *Dr House*, *Na granicy światów*, *Skazany na śmierć*, *Kości*, *Świat gliniarzy*, *Rodzina Soprano*, *Deadwood*, *Mad Men*, *Wołanie o pomoc* i *24 godziny*, by wymienić tylko kilka. Motyw ojca był w modzie od lat 50. do 90. ubiegłego stulecia, poczynając od agenta ubezpieczeniowego Jima Andersona w serialu *Father Knows Best* („Ojciec wie najlepiej”) — co ciekawe, taki sam tytuł nosił jeden z odcinków *Dextera* — do zrównoważonego pastora Erica Camdena w *Siódmym niebie*, jednak obecni ojcowie w serialach budzą tylko gniew, a oschłość House’a, zimna determinacja Jacka Bauera czy socjopatyczna toksyczność Tony’ego Soprano wydają się skrywać rany z dzieciństwa i emocjonalne blizny, które sprawiają, że główni bohaterowie stają się tak interesujący.

Jeśli nawet w dobrych współczesnych produkcjach telewizyjnych pokutuje motyw dobrego Frankensteinia — historia stworzenia, w której coś poszło nie tak, przez co rodzi się zaburzony bohater lub zbrodniarz — problem z ojcem to coś więcej niż modny element akcji. Mówi raczej o tym, jak trwała i istotna z kulturowego punktu widzenia jest potrzeba zgłębienia mitu pochodzenia i zrozumienia, jak uczynki dawnych patriarchów doprowadziły nas do punktu, w którym jesteśmy teraz i który jest zarazem dobry i zły. Jeśli w jakimś sensie te postaci reprezentują nas samych, nasze pragnienia, fantazje, lęki i przekonania, to ich walki z ojcami są w jakimś stopniu naszymi, a w ich próbach pogodzenia się (lub przedłużania konfliktu) możemy znaleźć nasze własne konflikty powielone i wyrażone w kulturze. Wędrując po świecie pełnym moralnej dwuznaczności, politycznej niepewności i finansowego chaosu mamy teraz większą niż kiedykolwiek wcześniej potrzebę, by dowiedzieć się, kto sprawił, że tacy jesteśmy, chcemy poznać naszego twórcę (ojca).

W *Dexterze*, podobnie jak we *Frankensteinie*, odpowiedzi nie przynoszą pocieszenia, ponieważ ukazują „przekłete początki” (Shelley, s. 87) i rozczarowanych twórców, przez co wzmagają jeszcze ogólne poczucie wyalienowania, które bohaterowie odczuwają wobec świata. Gdy jednak eksperyment Wiktora bez wątpienia zakończył się niepowodzeniem, przynajmniej w najbardziej bezpośrednim znaczeniu, o tyle konsekwencje czynu Harry’ego nie są tak jasne. Z pewnością stworzył potwora, mordercę, który udaje przyjaciela, kochającego ojca i męża, by ukrywać mroczne

dzieła Mrocznego Pasażera, jednak Dexter zaspokaja potrzebę sprawiedliwości, w czym państwo zawodzi zarówno w serialu, jak i w książce. Podobnie jak Vic Mackey czy Tony Soprano, Dexter stanowi część fantazji współczesnych odbiorców na temat pociągnięcia do odpowiedzialności. Krzywimy się, widząc, co Dexter robi w imię kodeksu lub co uczynił Harry, gdy wykradł ogień bogom, jednak wciąż patrzymy, jak ogień płonie, potwór żyje wśród nas, być może dlatego, że poprzez płomienie i z wygodnego punktu widzenia po tej stronie szklanego ekranu rozpoznajemy w tych obrazach coś z naszych najmroczniejszych snów.

[1] Ward Cleaver — ojciec z amerykańskiego serialu i filmu rodzinnego *Wiercipięta*. Słowo „cleaver” oznacza w języku angielskim tasak — *przyp. tłum.*

[2] Noël Carroll zauważa, że Frankenstein jako mit „był odgrywany i przekształcany w niezliczonych wariacjach [...] (przez nowe pokolenia) gotowe, by przywołać i dostosować do swoich czasów znaczenie opowieści o stworzeniu żywych z martwych” (s. vii). Chris Baldick dodaje, że ta „seria adaptacji, aluzji, nawarstwień, analogii, parodii czy wręcz błędnych interpretacji towarzyszących powieści Mary Shelley nie jest tylko dodatkowym elementem mitu, lecz jest samym mitem” (s. 4).

[3] David Collins zauważa, że badania Wiktora „sprzeciwiające się zakazowi ojca, to jakby odegranie kompleksu Edypa w formie intelektualnych poszukiwań” (s. 281).

[4] Podczas omawiania możliwych psychoanalitycznych sposobów odczytania powieści Diane Long Hoeveler również zauważa, że „tworząc potwora, Wiktor stara się odwrócić śmierć swojej matki” (s. 52).

[5] Sandra Gilbert i Susan Gubar opisują ten sen jako „pocałunek, który kazirodczo zabija zarówno »siostrę«, jak i »matkę«” (234).

[6] W kolejnych wydaniach tytuł skrócono do Demony Dextera – *przyp. tłum.*

[7] Podobna scena ma miejsce w *Dylematach Dextera*, gdy Dexterowi dokuczają inni uczniowie na zajęciach z WF-u: „kiedy znalazł go woźny, leżał mocno przyklejony taśmą do stolika, z ustami zalepionymi kawałkiem szarej taśmy, podczas gdy Deter schylał się nad nim ze skalpelem i próbował sobie przypomnieć, czego nauczył się na tej lekcji biologii, kiedy robili sekcję żaby” (s.108).

[8] Dexter w *Dylematach Dextera* opisuje kodeks Harry’ego jako „z założenia funkcjonujący w lukach w systemie na ciemnych obszarach sprawiedliwości doskonałej, a nie prawa doskonałego” (s. 21).

[9] Analiza Batmana (do którego Lundy przyrównał Rzeźnika z Zatoki w odcinku „Dex, Lies, and Videotape”) przeprowadzona przez Franka Millera może służyć również jako usprawiedliwienie dla Dextera: „Pragnie, by świat stał się lepszym miejscem, w którym młody Bruce Wayne nie musiałby stać się ofiarą [...]. W pewien sposób dąży do tego, by stać się zbędnym. Batman to bohater, który pragnie tego, by nie było potrzeby jego istnienia” (*Batman: Year One*, s. 101). Niezależnie od tego, czy Harry pragnął, by Dexter pomścił swoją matkę, czy też nie, dokonywane przez niego zbrodnie mogą być odczytane jako próba zapobiegnięcia temu pierwszemu morderstwu, śmierci matki i jego

narodzinom jako mordercy. W odcinku „Dark Defender” Dexter marzy, że bohatercko ocala swoją matkę w kontenerze, zabijając napastników.

[10] W sezonie 1. jedynym objawem tego niezrównoważenia, jakie widzimy, jest chwila, gdy Harry po śmierci Daveya Sancheza mówi, że „świat wymknął mu się spod kontroli” (1.2).

[11] W tym kontekście wyznanie Dextera, że zabił swojego ojca, kojarzy się z reakcją potwora pod koniec *Frankensteina*, gdy po śmierci Wiktora wykrzykuje: „To też jest moja ofiara!” (s.192).

[12] Postać z amerykańskich seriali fantastyczno-naukowych z lat 50. ubiegłego wieku — *przyp.tłum.*

[13] Główny negatywny bohater serii horrorów *Halloween*, zbiegły pacjent szpitala psychiatrycznego, dokonujący brutalnych mordów — *przyp. tłum.*

[14] Zamiast poradzić sobie z wewnętrzną pustką, Jeremy decyduje się popełnić w więzieniu samobójstwo. Jako nastolatek Dexter też igrał ze śmiercią, by „poczuć, że żyje” (2.1). Doświadcza też tego uczucia, gdy foliowe worki, które zatopił na dnie oceanu, zostają odnalezione na początku 2. sezonu.

[15] Dexter natychmiast potrafi odnieść się do opowieści Miguela o ojcu alkoholiku, który mimo wszystkich sukcesów, jakie odnosi jego syn, wciąż uważa go za nieudacznika (3.3). Przyjaźń Dextera z Miguelem rozwija się częściowo ze względu na to, żeobydwoj musieli się zmierzyć z tego typu ojcowskim rozczarowaniem.

[16] Jak tłumaczy Ramon Prado w końcowym odcinku tej serii, właśnie on był tym, który tego dokonał, jednak Miguel „zawłaszczył sobie tę historię” i włączył ją doswojej „legendy” (3.12), co było kolejnym kłamstwem, zdradzającym prawdę na temat charakteru Miguela.

[17] Po pierwszym morderstwie dokonanym przez Miguela Dexterowi znowu we śnie ukazuje się ojciec, twór jego psyche, który mówi o rywalizacji pomiędzy ojcem a synem i wyraża nadzieję, że Dexter okaże się „silniejszym człowiekiem” i będzie w stanie lepiej znieść „ciężkie brzemię” związane z nauczeniem Miguela kodeksu (3.8). Jednak Miguel nie jest pierwszym zabójcą „stworzonym” przez Dextera. Gdy Lila zabija Doakesa, Dexter też porównuje się do ojca, mówiąc jej: „Jestem bardziej podobny do swojego ojca, niż kiedykolwiek mogłem przypuszczać. Stworzyłem własnego potwora” (2.12). W obu przypadkach Dexter musi usunąć tych zabójców, ponieważ nie jest w stanie ich kontrolować i ich zbrodnie nie są zgodne z kodeksem.

[18] Beth Johnson słusznie zauważa, że „matka Dextera zadziwiająco przypomina Ritę z wyglądu” (s. 83). Ta więź przypomina również o edypowych problemach we *Frankensteinie*, w którym jest mowa o tym, że syn próbuje osiąść matkę. Gilbert i Gubar zgadzają się, że „kobiecość [...] jest sercem (tej powieści)”, mimo iż sugerują, że poprzez „swój pojedynczy, najbardziej określający go akt” Wiktor „przekształca siebie w (pierwotną matkę) Ewę” (s. 232).

[19] Znowu przypomina się tu prośba potwora Frankensteina o wybaczenie po śmierci Wiktora.

7

Seks, psychoanaliza i sublimacja w Dexterze

Beth Johnson

Dexter: W życiu nie ma tajemnic, tylko ukryte pod powierzchnią prawdy. („Crocodile”, 1.2)

Seks, wzniosłość i psychoanaliza: sezon 1.

Jak wskazuje głos narratora z offu, Dexter Morgan, przystojny specjalista badania śladów krwi i seryjny morderca, jest postacią złożoną: jest człowiekiem i potworem, ma swoje ja prywatne i publiczne, jest ofiarą i sprawcą. W początkowych odcinkach sezonu jest pokazywany jako wzniosły w rozumieniu Edmunda Burke’a (s. 54) — odległy, wyalienowany, nieludzki. Dexter okazuje się jednak dynamiczną, zmienną postacią, angażującą się w różne związki, cofającą się i idącą naprzód. Niewątpliwie jest ucieleśnieniem dualizmu. Najbardziej oczywiste jest to, że z zewnątrz jest dość przystojny, a uroda pomaga mu ukryć wewnętrzne dewiacje, jego Mrocznego Pasażera. Oczywiście, dualizm ten można rozmaicie interpretować, wykorzystując w tym celu różne teoretyczne ramy. W tym eseju staram się wykazać, że psychoanalityczne odczytanie Dextera jest odpowiednie i nośne z racji pojawiających się autorefleksji bohatera na własny temat. Chcę przez to powiedzieć, że Dexter nieustannie analizuje siebie, snuje refleksje i wskazuje na psychologiczne przesunięcia w swoich rozważaniach. Poprzez narrację zza kadru, a także sceny z przeszłości, Dexter zdradza widzom swoje poczucie pustki, niepokoju, pragnienia, żądze i sny. Podejście psychoanalityczne zastosowane w tym opracowaniu opiera się więc na tym, że Dexter sam zajmuje się psychoanalizą i snuciem

teoretycznych rozważań na temat pożądania, śmierci i popędów. Co najważniejsze, Dexter rozpoznaje psychoanalizę jako punkt odniesienia, o czym świadczy jego wizyta u psychoanalityka w odcinku „Shrink Wrap” (1.8).

Gdy zastanawiamy się nad tożsamością i pragnieniami Dextera, musimy zmierzyć się z wieloma pytaniami, niemniej jednak, jak wskazuje tytuł tego rozdziału, najistotniejsze wydają się pytania dotyczące seksualności, zwłaszcza że ten aspekt jego postaci nigdy nie zostaje w pełni wyjaśniony. Jak twierdzi Michel Foucault: „Ilekcja chodzi o dowiedzenie się, kim jesteśmy, logika służy nam jako najważniejsze narzędzie [...]. Seks, wyjaśnienie wszystkiego” (s.78). Widzowie sezonu 1., a szczególnie siedmiu pierwszych odcinków, mogą mieć wątpliwości, czy i dlaczego seks jest tak istotnym elementem koniecznym do zrozumienia Dextera. Bohater przynajmniej początkowo nie okazuje szczególnego zainteresowania tym zagadnieniem, twierdząc w pierwszym odcinku, że „seks nie ma z tym nic wspólnego”: „Nie rozumiem seksu. Nie żebym miał coś przeciwko kobietom [...] Ale gdy dochodzi do samego aktu, wydaje się on zawsze tak pozbawiony godności” (1.1). Myślę, że właśnie dlatego zrozumienie zagadnienia seksualności w serialu i dla głównego bohatera jest tak ważne. Psychoanaliza interesuje się tym, co znajduje się nie na swoim miejscu, wyróżnia się, a także tym, czego nie widać, czego brakuje. To ostatnie porządkuje sposób postrzegania i dlatego brak seksualnego pożądania, którym cechuje się Dexter, jest tak istotny dla zrozumienia tej postaci.

Odcinek pilotowy stawia wiele pytań. Czy Dexter jest aseksualny? Czy unika seksu, ponieważ przypomina mu to o własnej śmiertelności? Czy przekształca swoje pożądanie seksualne w skłonność do brutalnych morderstw? To pytania, które stawiam w tym artykule i na które próbuję odpowiedzieć. Ważne też jest omówienie i zdefiniowanie (jeśli to możliwe) natury sublimacji u Dextera oraz opisanie seksualnych pragnień innych postaci w serialu, szczególnie tych, z którymi Dexter utrzymuje stosunki seksualne, czyli Rity i Lili w sezonach 1. i 2. Twierdę, że seks, psychoanaliza i sublimacja to najważniejsze obszary znaczeń w serialu i one pomogą zrozumieć tego wzniosłego seryjnego zabójcę.

Oprócz wzmiankowanego schematu analizy warto też zdefiniować pojęcia, których będę używać w artykule, i wyjaśnić ich zakres znaczeniowy. Przede wszystkim termin „sublimacja” będzie tu użyty w znaczeniu psychoanalitycznym. Jak twierdzi Dylan Evans, sublimacja w pracach Freuda jest „procesem, w którym libido zostaje ukierunkowane na pozornie nieseksualne czynności, takie jak twórczość artystyczna” (s. 198). Jeśli przywołamy tę definicję, to morderczy „głód” Dextera może być postrzegany jako przekształcony czy też zniekształcony wyraz pożądania seksualnego. Dla Freuda sublimacja jest procesem przekształcania libido w „społecznie użyteczne” osiągnięcia. Na pierwszy rzut oka postrzeganie morderczej działalności Dextera w tych kategoriach może wydawać się dziwne, jednak Dexter często powtarza, że jego postęпки są „usprawiedliwione”, a w dalszej części serialu przyrównywane też do rzemiosła czy „sztuki”. W odcinku pilotowym Dexter mówi: „Miami jest świetnym miejscem do doskonalenia mojego rzemiosła”, a widząc pocięte, schludnie opakowane i pozbawione krwi ciało kobiece, mówi o mordercy jak o „artyście” i zauważa, że jego „technika jest niewiarygodna”.

W tym samym odcinku (1.1) widzimy Dextera w relacji z Ritą, która jest „uszkodzona”, ze względu na emocjonalne blizny pozostałe po małżeństwie, w którym była wielokrotnie gwałcona i bita przez swojego męża Paula. Dexter wyjaśnia, że on, podobnie jak Rita, jest „uszkodzony”. „Rita jest tak uszkodzona jak ja” — lamentuje. Być może ze względu na to „uszkodzenie” pomiędzy Ritą a Dexterem wydaje się istnieć pewna bliskość. Można założyć, że istnieje ona zarówno na świadomym, jak i nieświadomym poziomie. Jak pisze Ciocia Sally, odpowiadająca na listy czytelników czasopisma „Sunday Times Magazine”: „Bliskość jest przyznaniem się do ludzkich słabości po obu stronach [...] to dwoje ludzi, którzy rozpoznają zranienia u drugiej strony [...]. U ludzi przyciągają nas słabości, o których wiemy, czasem na poziomie nieświadomości, że są takie jak nasze” (s. 39). To bardzo pouczające, jednak ograniczona wiedza Rity na temat ciemnej strony Dextera sprawia, że jest ona bardziej skłonna mu ufać i polegać na nim. W jej oczach Dexter jest mężczyzną z dobrym sercem, miłym, godnym zaufania i cierpliwym, rozumiejącym jej niechęć do stosunków seksualnych. Jednak w dalszej części odcinka widzimy, że Dexter jednak dąży (podświadomie) do zbliżenia. Mówiąc o pięknie sceny zbrodni, Dexter kładzie rękę na udzie Rity. Gdy ta ucieka z samochodu

przestraszona, Dexter siedzi szczerze zaskoczony swoimi postępowaniem. „Dlaczego to zrobiłem?” — pyta sam siebie, autentycznie nie rozumiejąc, co się stało.

Wydaje mi się, że Dextera podnieciło piękno sceny zbrodni i estetycznie opakowanych zwłok. Poprzez niezręczną próbę dotknięcia Rity próbuje odtworzyć poczucie intymności, zbliżenia ze wzniosłą „sztuką”, którą widział. Jego pragnienia nie są jednak ukierunkowane na przedmiot — na kawałki ciała, które analizuje — lecz raczej na dzieło sztuki i jego artystyczne piękno. To właśnie w nim Dexter znajduje przyjemność. Mówiąc krótko, ponieważ piękno nie jest uchwytnie, nie można go dotknąć, przenosi swoje pragnienie na konkretny widoczny obiekt — udo Rity. Wewnętrzna strona uda nasuwa pojęcie intymności — to droga prowadząca do znanej, lecz obcej przyjemności. Oczywiście, to samo można powiedzieć o intymnej relacji łączącej Dextera z jego ofiarami w pokojach zbrodni, które tworzy. Zarówno pod względem fizycznym, jak i psychologicznym Dexter nawiązuje bliską więź ze swoimi ofiarami, wiążąc je, fizycznie ograniczając, wymagając, by patrzyły na niego i na zdjęcia tych, których same zamordowały. Dexter często zmusza swoje ofiary, by uświadomiły sobie ból i strach, jaki wywołały u innych, i natychmiast po tym (gdy ofiary są jeszcze przytomne) penetruje ich ciało nożem lub innym ostrym przedmiotem, co można odczytać jako penetrację falliczną.

Wróćmy do Rity: Dexter bardzo się stara sublimować swoje seksualne pożądanie, zdławić je lub wyprzeć, bo lęka się, że zmusi go to do nawiązania rzeczywistej więzi z drugą osobą. Cel tego postępowania jest złożony. Dexter chce się chronić przed „złapaniem”. Poprzez samokontrolę Dexter może chronić innych przed nieracjonalnym niebezpieczeństwem ze strony świata. Zabija tylko tych, którzy zabijali i umknęli sprawiedliwości. To jest kodeks, w zgodzie z którym żyje. Jest niewątpliwie wykrzywiony, ale w jakiś sposób racjonalny — jest to alternatywna wersja moralności. Tymczasem akt seksualny może wykraczać poza racjonalność. Jak pisze Georges Bataille w książce *Eroticism*: „przyjemność (seksualna) jest niezwykle bliska rujnującemu marnotrawstwu [...]. Wszystko, co sugeruje rozpasany erotyzm, zawsze pociąga za sobą nieporządek” (s. 170). Pocałunek z Ritą Dexter kwituje następująco: „To było interesujące, jednak jeśli nie będę tego trzymał w ryzach, to może być koniec naszego związku”.

Dexter pragnie porządku i kontroli. Z tego względu seks jest dla niego niebezpieczny, „nieuporządkowany” i przez to wywołuje niepokój. Dowiadujemy się, że Dexter utrzymywał już stosunki seksualne. W odcinku drugim („Crocodile”) lamentuje: „Ilekcóż poczuć się dobrze z kobietą, wszystko się psuje” (1.2). Już wcześniej seks kojarzył mu się ze stratą.

W psychoanalizie pojęcie straty jest bardzo istotne. Stratę można rozumieć w kontekście kompleksu Edypa w ujęciu Freuda. Jak wyjaśnia Dylan Evans, kompleks Edypa definiuje się jako „nieświadomy zbiór wrogich i miłosnych pragnień, których podmiot doświadcza w stosunku do swoich rodziców; podmiot pożąda jednego z rodziców i w ten sposób zaczyna rywalizować z drugim” (s. 127). W odniesieniu do Dextera kompleks ten można rozumieć następująco: w dzieciństwie Dexter wybrał matkę jako obiekt inwestycji swojego libido. Tej relacji zagraża gniew ojca, który, jak sobie wyobraża Dexter, może go wykastrować, by nie dopuścić do rozwinięcia tego związku. Lęk przed kastracją prowadzi do internalizacji zasad ojca i identyfikowania się z nim. Jeśli to pozwala osiągnąć pozytywny rezultat, dziecko (Dexter) musi znaleźć alternatywny obiekt pożądania. Jeżeli cokolwiek pójdzie nie tak, może dojść do uformowania się psychopatologicznych struktur prowadzących do neurozy. Co znaczące, kompleksu tego doświadczają dzieci, a po raz pierwszy pojawia się on, według Freuda, pomiędzy trzecim a piątym rokiem życia. Ma to wielkie znaczenie w przypadku Dextera, który — jak się dowiadujemy w odcinku ósmym („Shrink Wrap”) — został przygarnięty przez Harry’ego po traumatycznym doświadczeniu właśnie w wieku trzech lat.

Podczas sesji regresji z psychoterapeutą, doktorem Meridianem (którego Dexter odwiedza, by potwierdzić jego udział w domniemanych samobójstwach trzech odnoszących sukcesy zawodowe kobiet) Dexter po raz pierwszy doświadcza strasznego wypartego wspomnienia. W retrospekcji widzimy go jako dziecko siedzące w ogromnej kałuży krwi. Jego anielską twarzyczkę pokrywają krople krwi. Dziecko krzyczy i płacze, spoglądając na kogoś poza kadrem i odwracając wzrok, a wielka, krwawa łąza płynie po jego policzku. Dexter zmusza się do powrotu do rzeczywistości, otwiera oczy, po czym szybko oddychając, wybiega z gabinetu. Kolejne wydarzenia, które następują po tym strasznym wspomnieniu — Dexter przybywa do domu Rity i uprawia z nią seks —

zostaną teraz krótko omówione. Zanim jednak do tego przejdziemy, należy wyjaśnić, w jaki sposób to wspomnienie, które zmusza go do powrotu do traumatycznych wydarzeń związanych ze śmiercią matki, jest związane z kompleksem Edypa.

Skoro matka Dextera została zamordowana, gdy Dexter miał trzy lata, można argumentować, że jeśli to ona była obiektem jego libidinalnego pożądania, z powodu jej śmierci ten związek nie mógł wykroczyć poza tę fazę. Jeśli, jak jest to sugerowane, Dexter wyparł wspomnienia związane ze śmiercią swojej matki i to, że był jej świadkiem, dopóki sesja regresji nie przywołała jej z powrotem, według Freuda tożsamość Dextera mogłaby być dotknięta „fiksacją na matce”. Jak Dexter zauważa w odcinku dziewiątym („Father Knows Best”): „Trauma może zniekształcić pamięć” (1.9).

„Fiksacja na matce” jest związana z pojęciem utraty i potrzebą lub też pragnieniem kontroli. Poprzez kontrolę środowiska (np. mieszkanie Dextera jest uporządkowane i nieskazitelnie czyste) i kontrolę śladów krwi (zarówno jeśli chodzi o codzienną pracę Dextera, jak też w miejscach jego własnych zbrodni) Dexter przywołuje i wypełnia przykazanie Harry’ego, że „nie może dać się złapać”. Niemniej jednak w ujęciu psychoanalitycznym spełnienie również przynosi poczucie straty, ponieważ jest to pożądanie czegoś, co już przeminęło — możliwość kochania matki, bycia przez nią kochanym lub może szansa wyznania swoich win, wyrwania się spod żądań Harry’ego — dążenie do przyjemności nie do zniesienia.

Fiksacja na matce manifestuje się również poprzez wybór pięknej, młodej, białej kobiety, jaką jest Rita, na swoją dziewczynę. Co znaczące, twarz matki Dextera nie jest pokazana aż do odcinka dziesiątego („Seeing Red”), kiedy Dexter wezwany do analizy śladów krwi w zalanym krwią pomieszczeniu przypomina sobie zdesperowaną, zapłakaną i przerażoną twarz matki przed jej śmiercią. Jest to interesujące na wielu poziomach. Przede wszystkim Laura, matka Dextera, jest zadziwiająco podobna z wyglądu do Rity. Obydwie kobiety są jasnowłose, mają podobne fryzury, podobny kształt twarzy i budowę ciała. Według teorii Freuda fiksjacja na matce często może zostać rozpoznana w ten sposób, właśnie poprzez wybór partnerów seksualnych, którzy są wyraźnie rozpoznawalni jako substytuty rodziców. Podobnie jak matka Dextera, Rita wymaga ochrony przed agresją

ze strony mężczyzn, podobnie jak Rita, Laura miała dwoje małych dzieci i rozpaczliwie starała się je chronić, oddając swoje życie, by mogły ocaleć. W rozmowie ze swoim mężem Paulem Rita mówi: „Zradzałeś mnie, złamałeś mi serce, połamałeś mi kości, a ja to wszystko znosiłam, by one nie musiały” (1.11). Laura zrobiła to samo. Paul, mąż Rity był uzależniony od narkotyków, podobnie jak mąż Laury i biologiczny ojciec Dextera, Joseph Driscoll. Mówiąc o jego nieznannej przeszłości, Dexter sugeruje: „Joe spędził trochę czasu w więzieniu, spotykając się ze złymi ludźmi. Może chciał się przed tym ukryć”. Rita wtrąca się, podkreślając podobieństwo pomiędzy mężczyznami. „O cokolwiek chodziło, miało to coś wspólnego z narkotykami” — mówi, wskazując żetony należące do Joego. „Anonimowi narkomani — odczytuje — Paul też takie dostawał” (1.9).

Wydaje się niemal ironiczne, że Dexter nic nie wie o swoim prawdziwym ojcu, dopóki ten nie leży przed nim zimny i pozbawiony życia, dopóki ich związek lub możliwość jego zaistnienia nie jest bezpowrotnie stracona. Przeszłość, którą Dexter zna, wypełnia Harry, jego zastępczy ojciec, który szkolił go, by mógł uniknąć schwytania. To Harry najlepiej zdawał sobie sprawę z dualizmu Dextera. Dexter mówi o Harrym, że tylko on „naprawdę mnie znał” (1.8). Zastanawiając się nad sesją z doktorem Meridianem, Dexter przyznaje się, że miewa „seksualne kace i problemy z kontrolą”. Meridian, nieświadomy traumatycznej przeszłości Dextera i jego obecnych morderczych działań, stwierdza, że Dexter się boi. Odnosząc się do odsuwania intymnej relacji z chętną teraz do tego Ritą w przyszłość, Meridian zauważa, że Dexter boi się tego, co zobaczy. Jego ocena seksualności, czy też braku seksualnych zachowań u Dextera wygląda następująco: „Powodem, dla którego unikasz seksualnej bliskości, jest to, że nie chcesz stracić kontroli [...]. W chwili, w której zaakceptujesz, kim jesteś, będziesz w stanie znowu cieszyć się tą bliskością” (1.8). Potem, po sesji regresji, Dexter, świadom już teraz źródła swojego bólu i poczucia straty, udaje się do domu Rity. Na jego widok Rita pyta, czy wszystko w porządku. Dexter nie odpowiada, lecz zaczyna ją gwałtownie całować, a potem uprawia z nią seks na stojąco, twarzą w twarz.

Co istotne, następnego dnia Dexter w ogóle nie zastanawia się, co poczuł i czy w ogóle coś poczuł w wyniku tego aktu. Brak omówienia i refleksji na

ten temat wskazuje, że jest to coś „niepoznawalnego”. Co czuje Dexter, czego się dowiaduje poprzez tę nową relację seksualną? Czy odnajduje siebie? Czy Rita staje się obiektem jego pożądania? To ważne pytania — jednak Dexter odmawia na nie werbalnej odpowiedzi. Można tu zastosować teorię psychoanalityczną i ujawnić to, czego słowa lub brak słów ujawnić nie mogą. Jeśli matka Dextera jest „utraconym obiektem” jego pragnień, to może poprzez Ritę Dexter usiłuje ją odnaleźć. To, oczywiście, wyjaśniałoby odwlekanie nawiązania seksualnych stosunków z Ritą tak długo, jak się da. Jeśli matka jest źródłem istnienia Dextera i jego poczucia straty, to Rita — poprzez swoje podobieństwo do Laury — może zostać podniesiona do roli matki. Rita może przybrać status „rzeczy” — tego, co psychoanalityk i teoretyk Jacques Lacan nazywał „das Ding, czyli zakazanym obiektem kazirodczego pożądania: matką” (S VII). Dexter nawiązuje wreszcie prawdziwą więź, której poszukiwał we wszystkich poprzednich nieudolnych związkach: zarówno seksualną, jak i nieseksualną. Jego analizowanie śladów krwi służy próbom odnalezienia znaczenia traumy z przeszłości. W odcinku jedenastym („Truth Be Told”) mówi o potrzebie zrozumienia swojej przeszłości: „Moja matka została zamordowana na moich oczach. Wydaje się ważne, że wybrałem styl życia, w którym odnajduję znaczenie krwi — skoro jedyne wspomnienie matki, jakie mi zostało, to takie, w którym skąpana jest we krwi” (1.11).

Morderstwa, które popełnia Dexter, nie są tylko niszczeniem ludzkiego ciała, ale mogą być postrzegane jako próba uchwycenia czegoś poza ludzkim ciałem, być może więzi połączonej ze źródłem poczucia straty: „Wszyscy ludzie wokół mnie nawiązują jakieś związki, przyjaźnie lub romanse [...] jednak więzi międzyludzkie zawsze prowadzą do nieporządku i komplikacji [...]. Nie mogę sobie na to pozwolić” (1.4).

W ujęciu freudowskim można też zrozumieć, że Dexter sublimuje swoje seksualne pożądanie poprzez pracę lub „doskonalenie rzemiosła”, czyli tropienie, udowadnianie zbrodni i zabijanie morderców. Co więcej, pragnienia Dextera, moim zdaniem, są też sublimowane na innych morderców. Dexter uwzniosła status swoich ofiar do fascynujących przedmiotów, które muszą zostać zniszczone, ponieważ on musi przestrzegać kodeksu Harry’ego i poprzez te czyny nadawać sens oraz uhonorować relację między sobą a swoimi ofiarami: „Było coś, czego

Harry mnie nie nauczył. Coś, czego nie wiedział, nie mógł wiedzieć. Świadomy akt odebrania życia reprezentuje ostateczne oddzielenie od człowieczeństwa. Sprawia, że jesteś kimś z zewnątrz, starającym się dostać do środka i znaleźć sobie towarzystwo” (1.3). Dexter jest, jak możemy wywnioskować, wyalienowany i jak sam mówi: „pusty”, „pozbawiony więzi”. W odcinku dwunastym („Born Free”) Zabójca z Chłodni zdradza, że jest biologicznym bratem Dextera, Brianem. Wcześniej nawiązuje romans z przyrodnią siostrą Debrą po to, by poznać go lepiej, a następnie porywa ją z intencją, że zamordują ją razem w taki sam sposób jak Dexter mordował inne swoje ofiary^[1]. Brian, starając się nawiązać więź z Dexterem, domaga się, by ten uznał podobieństwa między nimi, wyrastające ze wspólnego doświadczenia śmierci matki i rozciągające się na mordercze skłonności: „Wiem, przez co przechodziłeś przez te wszystkie lata. Izolacja, poczucie inności, głód, którego nic nie mogło zaspokoić. Nie jesteś już sam. Możesz być sobą” (1.12). Ta relacja, przynajmniej potencjalnie, może stanowić spełnienie pragnienia Dextera, wyrażonego wcześniej w odcinku siódmym („Circle of Friends”): „Kiedyś szczyłem się tym, że jestem kimś z zewnątrz, jednak teraz czuję potrzebę zbliżenia się do kogoś” (1.7). Dexter jednak odrzuca możliwość więzi z Brianem, wybierając, chociaż z niepewnością, zabicie go i wykrwawienie. W odróżnieniu od innych swoich ofiar, nie pobiera od niego próbki krwi, jasno podkreślając, że zabił go nie dla trofeum. Patrzy z żalem na scenę zbrodni, uświadamiając sobie, że stanowi ona odtworzenie traumatycznego doświadczenia, które dzielił z Brianem. Gdy krew wypływa z ciała Briana na zewnątrz, Dexter trzyma jego głowę w swoich dłoniach, zakrywając mu oczy. Ostatnie słowa jego matki do niego, ostatnie polecenie, które brzmiało: „Nie patrz, Dexter. Zamknij oczy” (1.10), znajdują tu zastosowanie.

Bałaganiarski przeciek pomiędzy wewnątrz a zewnątrz, znanym i nieznanym odnosi się zarówno do ciała, jak i psychiki. Jak zauważa Bruno Snell: „Wiedza to stan, w którym już się coś zobaczyło [...] i sugeruje pewien stopień rozsądnej perspektywy” (Jay, s. 24). Staje się to początkiem dwóch odrębnych porządków wizualnych: pro (związanego z okiem zewnętrznym) i anty (związanym z wewnętrznym „ja”). U Dextera dystans pomiędzy tymi dwoma porządkami stanowi brutalne zakłócenie pojedynczej perspektywy.

Wyciek wypartej wiedzy, nawet wtedy, gdy jest „znany” świadomości, w ujęciu Lacana jest nieco inny od teorii Freuda w tym, że Lacan postrzega język jako indeks straty. Dla Lacana świadomość i nieświadomość nakładają się, a powtarzalność służy jednoczeniu ego. Pożądanie dla Lacana jest bardziej skutkiem języka: jednak podmiot nie szuka wiedzy, lecz raczej satysfakcji poprzez język (*S II*). Poprzez to, że żądanie musi zostać wyrażone, np. przez krzyk dziecka wzywającego matkę, pozostaje wyalienowane. Dziecko nie pragnie satysfakcji płynącej z jedzenia, lecz obecności matki jako takiej. Pożądanie jest więc tym, co zostaje po zaspokojeniu żądania (pragnienia). Dla Lacana pożądanie jest też zawsze nieświadome i jak wyjaśnia Evans, zawsze ma związek z seksem: „motywy nieświadomości są ograniczone [...] do pożądania seksualnego” (s. 36). Pożądanie można więc rozpoznać tylko wtedy, gdy zostanie wyrażone poprzez mowę. To mowa, nalega Lacan, daje istnienie pożądaniu: „Poprzez nazwanie (swojego pożądania) podmiot tworzy, wprowadza, nową obecność do świata” (Evans, s. 36). Dla Lacana realizacja pożądania nie oznacza spełnienia, lecz powtarzanie i odtwarzanie samego pożądania. Innymi słowy, pożądanie istnieje w relacji do braku.

W odniesieniu do Dextera można to zrozumieć następująco: tożsamość Briana, podobnie jak Dextera, zbudowana jest na braku — na stracie ciała matki. Jak wyjaśnia Toril Moi w *Sexual/Textual Politics*, pojęcie braku jest fundamentalnie istotne dla lacanowskiego rozumienia porządku zarówno symbolicznego, jak i wyobrażeniowego:

Wyobrażeniowe koresponduje z fazą preedypalną, gdy dziecko wierzy, że jest częścią matki, i nie widzi oddzielenia pomiędzy sobą a światem. W wyobrażeniowym nie ma różnicy, nieobecności, jedynie tożsamość i obecność. Kryzys edypowy reprezentuje wejście w porządek symboliczny. To wejście łączy się z nabyciem umiejętności posługiwania się językiem. W czasie kryzysu edypowego ojciec rozdziela podwójną jedność pomiędzy matką a dzieckiem i zakazuje dziecku dalszego dostępu do matki i jej ciała. Fallus, reprezentujący prawo ojca (lub groźbę kastracji) zaczyna więc dla dziecka oznaczać rozdzielenie i stratę. Brak lub strata ciała matki, pożądanie zarówno jej, jak i wyobrażeniowej jedności z nią musi więc zostać wyparte (s. 99).

Według tej teorii stratę Dextera można zrozumieć jako brak, który stale stara się usunąć poprzez symboliczne substytuty. Jako że pierwotna strata w przypadku Dextera manifestuje się przez przyswojenie języka i autentyczną stratę Laury, jego matki, pamięć o niej przejawia się jako uświadomienie sobie jej pragnień i przedłożenie ich ponad własne. Jej nieznanne pragnienia są dla Dextera źródłem niepokoju, którego nie stara się wyjaśnić, mówiąc jedynie w odcinku dwunastym (słusznie zatytułowanym „Born Free” — „Uwolniony”): „Laura Moser — narkomanka, dealerka, moja matka” (1.12). Jeśli pożądanie możemy odnaleźć w tych niewypowiedzianych pauzach, w chwilach ciszy w życiu, to powtarzające się morderstwa popełniane przez Dextera można przyjąć jako formę autodestrukcji. Przymus powtarzania ich można zrozumieć jako próbę wytworzenia jouissance (przyjemności nie do zniesienia) poprzez nieobecność. Otwierające kwestie w pierwszym odcinku podkreślają, jak ważna jest powtarzalność dla Dextera: „Dzisiaj jest ta noc i to się wydarzy, znowu i znowu...” (1.1). W odcinku dwunastym Dexter kwestionuje swój przymus powtarzania życia, takiego jakie zna, zamiast przyjęcia wolności, którą ofiaruje mu jego brat Brian:

Co takiego właśnie zrobiłem? Odrzuciłem brata, który mnie akceptował, wiedząc, jaki jestem, na rzecz siostry, która odrzuciłaby mnie, gdyby wiedziała... i na rzecz przybranego ojca, który mnie zdradził. Tym właśnie to było, zdradą. Najważniejszej rzeczy o mnie — że nie jestem sam — Harry mi nie powiedział. Czy po tym jeszcze jestem mu cokolwiek winien? [...] Zastanawiam się czasem, jakby to było, gdyby ujawnić to wszystko we mnie, czemu normalnie zaprzeczam i czego nie znam. Jednak nigdy się tego nie dowiem. Przeżyję swoje życie w ukryciu (1.12).

Seks, biologia i oglądactwo: sezon 2.

W sezonie 2., odcinku trzecim („An Inconvenient Lie”) Dexter spotyka kolejną kobietę, z którą nawiąże seksualną relację — Lilę West. Lila przyjmuje na siebie rolę matki pod tym względem, że początkowo jest jego opiekunką w programie anonimowych narkomanów z powodu

„niewygodnego kłamstwa” Dextera. W odróżnieniu od Rity, Lila jest dominująca i pewna siebie. To nielegalna emigrantka, odróżniająca się od otoczenia zarówno wizualnie, jak i wokalnie: jest wysoka, szczupła, blada i czarnowłosa, ma wyraźnie brytyjski akcent i mieszka w Miami pod przybranym nazwiskiem. Podobnie jak Dexter, pragnie kontroli, często wykorzystuje swoje ciało, starając się zwrócić uwagę Dextera. Siostra Dextera Debra zauważa, że jest „oczywiście wampirem. Straszny, angielskim cytatym wampirem” (2.8). Ten opis, mimo że humorystyczny, przywołuje obraz czegoś niesamowitego, gotyckiego i groteskowego. Jak twierdzi Philip Thompson: „Groteska niemal zawsze budziła skojarzenia albo z czymś komicznym, albo przerażającym [...] Ci, którzy podkreślają przerażający aspekt groteski, zwykle przesuwają ją w stronę rzeczywistości nadnaturalnej, niezwykłej i tajemniczej” (s. 20). Lila rzeczywiście jest tajemnicza, silna i łamie zasady. Gdy Dexter, odmawiając poszanowania zasad i granic, chce związek z nią zerwać, Lila domaga się, by wziął odpowiedzialność za swoje czyny:

Jezu, Dexter, czego się tak straszliwie boisz?! Robisz z siebie potwora, tak byś nie musiał odpowiadać za to, co robisz! „Ach, nic na to nie poradzę, jestem potworem” albo „Jasne, że to zrobię — jestem potworem”. „To smutne! I żalodne! I łamie mi serce” (2.4).

Koncepcja ukrytego potwora jest tu połączona z aktem patrzenia. Tytuł tego odcinka brzmi: „See-Through” („Na wylot”), zatem spojrzenie jest projekcją siły. Gdy Dexter stwierdza, że pokaże Lili zło (2.4), aby udowodnić jej, że potwory istnieją, zabiera ją do masowej kostnicy, w której leżą ofiary Rzeźnika z Zatoki (Dextera), stanowiące przedmiot toczącego się policyjnego śledztwa. Patrząc na pokawałkowane zwłoki, Lila mówi o tym, że postrzega je jak przedmioty, i o tym, jak postrzega sprawcę tego przestępstwa: „To... niewiarygodne”, a to stanowi echo reakcji Dextera na pierwszą ofiarę Zabójcy z Chłodni. Dexter, starając się wymusić na niej potępienie swojego potwora, naciska: „Ale osoba, która to zrobiła?”. Lila potwierdza swoją opinię, przerywając mu: „Jest człowiekiem, tak samo jak ja, jak ty. Wszyscy jesteśmy dobrzy, Dexter. I wszyscy jesteśmy źli” (2.4). Dexter poprzez osąd Lili i sposób patrzenia zmuszony jest do rozpoznania jej siły i wywrotowego potencjału.

Zaledwie cztery odcinki później, w odcinku „Morning Comes”, Dexter odrzuca tę siłę — jej potencjał, by przedstawić alternatywną wersję potwora. Wyganiając ją ze swojego życia, ze swojej wizji, zauważa: „Lila niemal sprawiła, że uwierzyłem, że jest to możliwe. Zmienić się, stać się kimś innym — jakby to kiedykolwiek się zdarzało” (2.8). Gdy Dexter deklaruje, że Lila była eksperymentem, który się zakończył, próbuje w odcinku „Resistance is Futile” odnowić swój związek z Ritą, obiecując: „To już koniec. Jeśli ją jeszcze kiedykolwiek zobaczę, to będzie to zbyt szybko” (2.9). Lila stanowi potencjalne potężne i traumatyczne zagrożenie dla jego tożsamości z powodu sposobu postrzegania go i seksu. Jej naleganie, że Dexter mógłby skorzystać na autorefleksji, zostaje odrzucone i podważone przez niego, gdy stwierdza, że takie akty są „niezdrowe” (2.9). Tę „niezdrowość” można by zestawić z seksualną agresją Lili, niszczeniem przez nią przedmiotów i własnymi potwornymi popędami, które zagrażają pragnieniom Dextera. Jak twierdzi Linda Williams w artykule „When the Woman Looks”: „właśnie dlatego, że spojrzenie kobiety tak zagraża męskiej władzy, musi zostać surowo ukarane” (s. 65). Prawdziwy potwór Lili zostaje odkryty w odcinku „The British Invasion”, gdy Dexter wskazuje jej odmienność i wyobcowanie, twierdząc, że jest pusta, pozbawiona uczuć: „Wiedzieć, jak to jest. Poczuć coś, tak głęboko. Cokolwiek. Dlatego właśnie chadzasz na grupy terapeutyczne. Jesteś emocjonalną daltonistką. Używasz właściwych słów, naśladujesz właściwe zachowanie, jednak uczucia nie nadchodzą. Znasz słownikowe definicje uczuć. Tęsknota, radość, smutek. Jednak nie masz pojęcia, jak to jest naprawdę je odczuwać” (2.12).

Później, włamawszy się do samochodu Dextera, Lila kradnie nawigację GPS, aby odtworzyć jego podróż. Hołd mu złożony — przemierzenie tej samej drogi, którą przebył jego Mroczny Pasażer — ma na celu poznanie jego sekretów, zlokalizowanie miejsc i przestrzeni, do których wstępu Dexter jej odmówił. Przybywając na zaprogramowane przez Dextera miejsce, Lila znajduje sierżanta Jamesa Doakesa, kolegę z pracy Dextera, zamkniętego w klatce. Doakes poleca, by uwolniła go od tego „psychola”, Lila zaś dopytuje się o tożsamość tego, kto go uwięził. Dowiaduje się, że to Dexter i że to on jest potworem, Rzeźnikiem z Zatoki. Zamiast zemścić się na Dexterze za to, że ją odrzucił, Lila deklaruje, że jest jego „bratnią duszą”, i odkręca kurek z gazem, świadoma, że eksplozja zabije Doakesa i

ochroni Dextera. Wreszcie widzimy, że jest szalona, pełna pasji, jest połączeniem dobra i zła. Tak więc seks z Lilą, jej odmienność, jej odmowa odwrócenia wzroku zmieniają Dextera i stają się impulsem do jego transformacji z ucznia w mistrza. Dexter rozpoznaje swoje (lacanowskie) pozory — filozoficzną opozycję między wyglądem a istotą rzeczy. Powtarzając za Lilą rekonfigurację odmienności, jej akceptację tego, Dexter stwierdza wreszcie: „Czy jestem zły? Czy jestem dobry? Koniec z zadawaniem sobie tych pytań. Nie mam na nie odpowiedzi. Czy ktokolwiek inny je zna?” (2.12).

Oczywiście, odpowiedź jest nieznana... Jak wynika z cytatu zamieszczonego na początku tego eseju, „w życiu nie ma tajemnic, tylko ukryte pod powierzchnią prawdy” (1.2), czekające być może na ponowne narodziny, ponowne odkrycie, opisanie ich i przejrzenie.

Seks i rodzicielstwo — odwrócenie opowieści: sezon 3.

Sezon 3. zwiastuje odrodzenie Dextera w roli ojca, co znowu skłania do psychoanalitycznego odczytania. Nacisk w tym sezonie od początku położony jest na rodzicielstwo i odwrócenie ojcowskiego kodeksu. Już od odcinka „Our father” (3.1) widzimy znaczenie kontroli, rytuału i rutyny. Na początku sezonu dowiadujemy się, że związek Rity i Dextera znowu kwitnie, jednak jest inny. Rita wydaje się być (przynajmniej seksualnie) u sterów, zawsze nad Dexterem, zaspokajają swoje seksualne popędy i potrzeby. Dexter mówi jej w sypialni, że ona „płonie”, na co Rita odpowiada: „Czyżbyś narzekał?”. Dexter natychmiast żartobliwie mówi, że się dostosuje, ponownie ustawiając Ritę niejako w roli matki, a siebie jako kogoś, kto — przynajmniej w łóżku — robi, „co mu się każe”.

Obecność Dextera w łóżku Rity, w jej domu i życiu rodzinnym (szczególnie jego znaczenie w życiu jej dzieci Astora i Cody’ego) dodatkowo wzmacnia rolę ojca. W pierwszym odcinku Cody syn Rity pyta, czy Dexter przyjdzie do niego do szkoły i wygłosi prezentację na „Dzień Taty”. Dexter zgadza się i snuje refleksje na temat relacji pomiędzy ojcem a synem. Zza kadru

słyszemy głos Dextera, omawiający niuanse jego związku z Harrym i problematyczną naturę pozostawionego mu kodeksu, o którym Dexter mówi, że są to „wypaczone przykazania od jedyne go boga, w jakiego kiedykolwiek wierzyłem”. Co istotne, Dexter dodaje: „Mój bóg umarł”.

Debra siostra Dextera zaprasza go do baru, by uczcić rocznicę śmierci Harry’ego. Dexter nie zjawia się, co prowokuje ognistą kłótnię rodzeństwa, w której Dexter mówi, że postanowił „pójść dalej”. Reakcja Debry jest bardzo przenikliwa i zarazem otwierająca pole do psychoanalitycznego, freudowskiego i lacanowskiego odczytania tekstu: „Co to ma być — jakieś bzdety w stylu musisz-zabić-swojego-ojca-żeby-stać-się-mężczyzną?” — pyta. Według Evansa (2003, s. 62) „symboliczny ojciec jest też martwym ojcem, ojcem w pierwotnej hordzie, zabitym przez własnych synów”. W sezonie 2. Dexter z bólem wyznaje: „Zabiłem swojego ojca” (2.10).

Gdy Dexter analizuje trudności w relacji ojca z synem w sezonie 3., Rita też przeżywa moment oświecenia. Zastanawiając się nad swoim zwiększonym apetytem na seks i jedzenie (zwłaszcza na czekoladowy budyń po seksie), Rita mówi Dexterowi: „Już tak kiedyś miałam... jestem w ciąży” (3.1). Dexter zostaje więc „wrzucony” w rolę ojca. Od tego momentu, kończącego pierwszy odcinek 3. sezonu, bliskość pomiędzy Dexterem a Ritą szybko zostaje przeniesiona na kolejny z bliskich związków Dextera — z Miguelem Prado, zastępcą prokuratora okręgowego i bratem niewinnego człowieka, którego Dexter przez pomyłkę zamordował. To morderstwo jest niezgodne z kodeksem Harry’ego, przez co kolejna więź z ojcem zostaje zerwana. Relację pomiędzy Dexterem a Miguelem omówię dokładniej w dalszej części rozdziału. Niemniej jednak ważne jest to, że w sezonie 3. Dexter wielokrotnie występuje przeciwko kodeksowi Harry’ego, ucząc Miguela swoich umiejętności, zwyczajów i zabójczych rytuałów, aby zdobyć „przyjaciela” (3.6).

Podobnie jak miało to miejsce z innymi psychoanalitycznymi poszukiwaniami w tym rozdziale, należy tu rozważyć pojęcie „ojca” w ujęciu psychoanalitycznym. Zgodnie z teoriami psychoanalityka Jacquesa Lacana, pojęcie ojca należy rozumieć na trzech różnych poziomach. Według niego istnieje ojciec symboliczny, ojciec wyobrażeniowy i prawdziwy.

Ojciec symboliczny nie jest rzeczywisty, można go rozumieć jako rodzicielską funkcję. Najkrócej mówiąc, ojciec symboliczny służy do uregulowania pożądania u syna poprzez ustalenie praw. Odnosząc to do kompleksu Edypa, omówionego wcześniej w związku z sezonem 1., funkcją symbolicznego ojca jest narzucenie zdrowego dystansu pomiędzy matką a synem. Jak już pisałam powyżej, ojciec symboliczny jest też „martwym ojcem” (Evans, 2003, s. 62). W 3. sezonie *Dextera* symbolicznym ojcem jest Harry. To Harry nieustannie pojawia się w retrospekcjach, przypomina Dexterowi o znaczeniu kodeksu, ostrzega przed konsekwencjami łamania go i poucza o odpowiedzialności.

Brak akceptacji ojca lub niemożność sprostania kodeksowi narzuconemu przez niego jest omówiona w odcinku „The Lion Sleeps Tonight” (3.3). W szczerzej rozmowie Miguel Prado wyznaje: „W oczach mojego ojca byłem nieudacznikiem”. Odpowiedź Dextera jest równie emocjonalna: „Mój ojciec się mnie brzydził”. W odcinku piątym Dexter znowu przeżywa bolesne spotkanie z ojcem i stwierdza: „Nie jestem taki jak ty!” (3.5). Odpowiedź Harry’ego na ten okrzyk zmusza Dextera do dostrzeżenia podobieństw między nimi. Dexter gniewa się na ojca, że skłamał i nie powiedział nic o istnieniu jego brata Briana, ani o tym, że miał romans z Laurą (zamordowaną biologiczną matką Dextera), ten jednak ripostuje, że Dexter też oszukuje i zdradza. Nawiązując do jego morderczej pasji, Harry zauważa: „Zdradzasz ją i nawet tego nie wiesz [...] będziesz musiał wybrać, która z nich jest twoją żoną, a która kochanką — i co ważniejsze, co będzie dla ciebie priorytetem” (3.5). Temat priorytetów lub też konkretniej to, kogo Dexter będzie ostatecznie słuchał i stawiał na pierwszym miejscu, można rozwinąć na przykładzie jego spotkań z ojcem wyobrazeniowym w sezonie 3.

Funkcja ojca wyobrazeniowego według Lacana jest równie złożona. Jak zauważa Lacan, ojciec wyobrazeniowy może być rozumiany jako dwie skrajności: „ojciec idealny” w pierwszym przypadku i „ojciec, który zupełnie spieprzył dziecko” (Evans, 2006, s. 62). Można łatwo dostrzec, jak Harry wypełnia obie te role, jednak nie można zapominać, że również Dexter w sezonie 3. pełni rolę ojca wyobrazeniowego. Jego nadchodzące ojcostwo, jak również rola, jaką odgrywa w życiu dzieci Rity, niejednokrotnie wskazują na jego paradoksalną naturę. Zastanawiając się

nad nowiną o ciąży Rity, Dexter rozważa ryzyko związane ze swoimi działaniami i możliwość ich wpływu na dziecko, pyta: „Dlaczego rodzice podejmują to ryzyko?”. Obawiając się coraz bardziej związanej z rodzicielstwem odpowiedzialności i możliwości, że skrzywdzi swoje dziecko zarówno przez pomijanie prawdy (powtórzy w ten sposób ból, który według niego zadał mu Harry), jak i przez przekazanie mu swoich morderczych skłonności, Dexter wpada w panikę i odsuwa się od Rity; boi się dotknięcia jej brzucha i fizycznego doświadczenia swojego zbliżającego się ojcostwa. Po tym, jak w supermarkecie mężczyzna skazany za pedofilię zagaduje Astora, a następnie robi jej zdjęcie na plaży, Dexter zabija go, mówiąc w odcinku 3.3: „nikt nie skrzywdzi moich dzieci” i w ten sposób na pozór akceptując swoją rolę. Gdy jednak obwieszcza informację o dziecku Astora i Cody’emu, popełnia błąd, przez co Astor odsuwa się od niego i od Rity. Brak stabilizacji w związku Rity i Dextera podkreślają pytania Astora dotyczące tego, dlaczego nie są małżeństwem. Sytuacja, jak mówi Dexter, jest „przytłaczająca” (3.5). Zastanawiając się nad tkwiącymi w nim skrajnościami, nad byciem zarówno ojcem idealnym, jak i ojcem, który może skrzywdzić dziecko, Dexter lamentuje: „Oto ja, ucieleśnienie paradoksu. Odbieram życie, daję życie”.

Ojciec prawdziwy jest ukazany przez Lacana jako „sprawca kastracji, ten, który dokonuje aktu symbolicznej kastracji” (w: Evans, 2003, s. 63). W sezonie 3. możemy wskazać Miguela Prado jako ojca prawdziwego, ponieważ staje się coraz większym zagrożeniem dla Dextera, jego życia, wolności i związku z Ritą poprzez popełnione przez siebie morderstwo (czego nauczył go Dexter) i odmowę dostosowania się do kodeksu Harry’ego (Dextera). Miguel, zabijając tych, którzy zagrażają jego karierze i możliwości „robienia tego, co chce, kiedy chce i komu chce” (3.10), celowo i z premedytacją decyduje się zignorować przykazanie, które Harry zaszczerpił Dexterowi. Początkowo odgrywając bliskiego przyjaciela Dextera, kogoś, kto akceptuje go takim, jaki jest, Miguel wykorzystuje przekazaną mu wiedzę do zaspokojenia własnych morderczych instynktów.

Symboliczna funkcja Harry’ego jako ojca i przyznanie się do „odpowiedzialności”, zaakceptowanie i ukierunkowanie morderczych instynktów Dextera omówione zostały w odcinku ósmym, „The Damage a Man Can Do”. W odcinku tym podkreślono znaczenie nakładających się

obrazów trzech ojców i wskazano wzajemne powiązania ojców symbolicznych, wyobrazeniowych i rzeczywistych. Rola Harry'ego w tym odcinku jest wyraźnie symboliczna. Stara się prowadzić Dextera, ostrzega go przed ryzykiem, jakie podejmuje, dzieląc się swoją wiedzą i dziedzictwem z innymi (Migueliem i nienarodzonym dzieckiem): „To wielka odpowiedzialność uczyć go (Miguela) tych rzeczy. Wzięłeś na siebie ciężkie brzemię. Mam nadzieję, że jesteś silniejszym człowiekiem (niż ja)”. Ten komentarz to przyznanie Harry'ego do słabości, co prowadzi widza do konkluzji, że Dexter rzeczywiście „zabił Harry'ego”, nawet jeśli nie celowo. Jest tu podkreślona rola Dextera jako ojca wyobrazeniowego, zarówno idealnego: przewodnika i pomocnika Miguela (jak również Rity, Debry, Cody'ego i Astora), jak i tego, który jest odpowiedzialny za ich zniszczenie (pozwolenie Miguelowi na zabicie Billy'ego Fleetera wywołuje „efekt skrzydeł motyla”, jeśli chodzi o wpływ wywierany na innych ludzi i zaburzenie równowagi w naturze) (3.8). Miguel również podkreśla swoją rolę ojca prawdziwego poprzez zwiększający się brak poszanowania granic wyznaczonych przez Dextera, siadanie na jego krześle, wykorzystywanie jego komputera bez zezwolenia, a wreszcie skwitowanie kodeksu Harry'ego (Dextera) jako „bzdury” (3.8). W odcinku dziewiątym („About Last Night”) Dexter widzi prawdziwe pogwałcenie kodeksu przez Miguela — to, że samodzielnie zamordował Ellen Wolf, swoją rywalkę. Po znalezieniu jej zwłok Dexter myśli: „Ja mu powiedziałem, jak to zrobić, ja go do tego doprowadziłem. Ja to stworzyłem” (3.9). W odcinku dziesiątym, „Go Your Own Way”, Dexter znowu zauważa: „Będę odpowiedzialny, jeśli Miguel zabierze kolejne niewinne życie [...] Harry miał rację, zawsze miał rację [...] Miguel nie zostawił mi wyboru” (3.10).

Sezon kończy się ostatecznym rozpoznanieniem roli ojca przez Dextera: „grzechy ojca trwają, przechodząc z dziecka na dziecko” (3.12). Znowu jednak nie mamy ostatecznej konkluzji. Prawda, która leży pod powierzchnią, jest być może prawdą opartą na więzi. Według tego sezonu ostatecznym źródłem cierpienia jest bliskość. Efekt skrzydeł motyla — nieoczekiwany, niespodziewany skutek zdarzenia w porządku natury — w najbardziej brutalny i przejmujący sposób zagraża zniszczeniem życia, które Dexter sobie stworzył. Pod koniec tego sezonu dzieją się dwie rzeczy: Dexter i Rita biorą ślub, a Debra może dotrzeć do związku pomiędzy informatorką (matką Dextera) a Harrym. Akta pozostają nieprzeczytane,

jednak podkreślają to, że sekrety są niemożliwe. Znowu, ostatecznie prawda o Dexterze leży „tuż pod powierzchnią” (1.2).

[1] W powieści Jeffa Lindsaya z 2005 r., *Demony dobrego Dextera* (w kolejnych wydaniach *Demony Dextera*), edypowe problemy Dextera są wyrażone poprzez jego relację z przyrodnią siostrą Debrą. W rozdziale 27., gdy Brian zachęca Dextera, by ją zabił, Dexter mówi o niej jak o „mamie”: „Kropla potu z czoła spłynęła Deborze do oka. [...] Zamknąłem oczy. Natychmiast zapadły się ściany, natychmiast pociemniało i przez chwilę byłem jak sparaliżowany. Zobaczyłem mamę. Patrzyła na mnie nieruchomymi oczami. Rozwarłem powieki. Tuż za mną stał mój brat, stał tak blisko, że czułem na szyi jego oddech. A ze stołu patrzyła na mnie siostra. Miała wytrzeszczone, nieruchome oczy, tak samo jak mama. Jej spojrzenie przyciągało jak magnes, zupełnie jak spojrzenie mamy. Zamknąłem oczy — mama. Otworzyłem — Debora” (s. 216).

8

Braterstwo krwi: Brian + Dexter + Miguel

Fionna Boyle

Dexter: To coś, czego Harry mnie nie nauczył, czego nie wiedział, nie mógł wiedzieć. Świadomy akt odebrania życia oznacza ostateczne zerwanie z człowieczeństwem. Sprawia, że stajesz się kimś z zewnątrz, wiecznie zagląającym do środka... tęskniącym za towarzystwem.
(1.3, „Popping Cherry”)

Jeśli jesteśmy osądzeni na podstawie tego, w jakim towarzystwie się obracamy, to co możemy powiedzieć o Dexterze Morganie? Zazwyczaj socjopatyczni mordercy nie mają zbyt dużego towarzystwa, pomijając, być może, swoje ofiary. Jednakże, mimo protestów, Dexter nie jest ani typowym socjopata, ani seryjnym mordercą. Morderca z sumieniem, ktoś aspołeczny, kto jednak nieustannie podświadomie pragnie więzi z innymi i poczucia przynależności — Dexter stworzył przecież trwałe relacje z innymi, ze swoją przybraną siostrą Debrą, partnerką Ritą i jej dziećmi, Astor i Codym. Dexter powtarza sobie, że nie ma uczuć, te interakcje to po prostu role, które musi odgrywać, część kodeksu wpojonego przez Harry’ego, nakazująca utrzymywanie fasady normalności. Dexter chroni się, tworząc misternie skonstruowaną sieć pozorów, tak by jego bliscy nie dowiedzieli się, kim jest naprawdę. Z tego względu sądzi, że nie może doświadczyć prawdziwej akceptacji ani nawiązać autentycznej więzi z kimkolwiek — dopóki nie uderzy piorun (dwa razy, a może nawet trzy, licząc Lilę^[1]) w formie Briana Mosera i Miguela Prado. Mimo że żyją zupełnie inaczej, Brian i Miguel okazują się niezmiernie do siebie podobni i w życiu Dextera odgrywają podobną rolę, tworzą z nim więź, jakiej nie doświadczył nikt inny.

Brian (znany również jako „Biney”, protetyk Rudy Cooper oraz Zabójca z Chłodni) jest biologicznym bratem Dextera, jednak wiąże ich coś więcej niż tylko wspólne pochodzenie: obydwaj mają takie same zainteresowania pozazawodowe: morderstwo i rozczłonkowanie zwłok. Brian jest pierwszą osobą poza Harrym, który przenika przebranie Dextera, jednak w odróżnieniu od Harry’ego nie jest zdegrustowany tym, co widzi. Akceptuje prawdziwą naturę Dextera i zachęca go, żeby też to zrobił. Pierwszy raz w życiu Dexter czuje, że jest akceptowany, taki jaki naprawdę jest.

Oczywiście, to nie może trwać. Brian jest pokrewną duszą, a co więcej, rzeczywistym krewniakiem Dextera, jednak pogwałcił kodeks, według którego żyje Dexter, i to w najbardziej bezczelny sposób, usiłując zabić Debrę. Dexter czuje, że musi go zabić. Znowu zostaje sam i jego życie toczy się w ukryciu — teraz jednak dodatkowo męczy go to, że już wie, jak to jest znaleźć i utracić kogoś, kto jako jedyny naprawdę go rozumiał.

Dopiero gdy Dexter spotyka zastępcę prokuratora regionalnego Miguela Prado, znajduje zastępcę Briana. Podobnie jak Brian, Miguel jest na pozór wzorowym obywatelem, jednak pod powierzchnią kotłują się mroczne instynkty. Tak jak Brian, Miguel nie kieruje się żadnym kodeksem postępowania, lecz zabija niewinnych ludzi i nie ma wyrzutów sumienia. Miguel też poznaje sekret Dextera i nawiązuje z nim wyjątkową, niezwykle silną więź. I podobnie jak Brian, Miguel nie tylko zachęca Dextera, by był sobą, lecz również pragnie stać się jego partnerem przy popełnianiu zbrodni. Jeśli Brian był prawdziwym bratem Dextera, to z Miguelem łączy go braterstwo krwi.

Dla Dextera, Briana i Miguela braterstwo oznacza różne rzeczy, a korzenie ich relacji można prześledzić w sposobie, w jaki każdy z nich został wychowany: jeden w kochającej rodzinie klasy średniej, jeden w izolacji w zakładzie wychowawczym, a trzeci jako uchodźca i syn brutalnego ojca. Ich dzieciństwo rzutowało na to, jakimi mężczyznami się stali.

Dopóki połączenie laleczki posiekanej na kawałki, terapii, śmierci biologicznego ojca i krwawej sceny zbrodni nie odświeży mu pamięci, Dexter nie uświadamia sobie, jak wyglądało jego życie, nim przygarnęli go Morganowie. Harry to wiedział i miał świadomość, że okropne okoliczności, w których znalazł chłopca, muszą w końcu na niego wpłynąć,

zatem wpoił Dexterowi swój niesławny kodeks po to, by umożliwić mu przetrwanie: bądź jak najbardziej „normalny”, a nie zostaniesz złapany.

W wyniku Dexter uważa swoje interakcje społeczne, podczas których wchodzi w rolę brata (przyjaciela czy partnera), za część „kostiumu scenicznego” (1.4), jaki musi nosić. Jest to konieczna część stwarzania pozorów, jednak pozbawiona emocjonalnego przywiązania: „Więzi międzyludzkie zawsze prowadzą do bałaganu i komplikacji [...] jeśli dopuszczę kogoś blisko, zobaczy, jaki naprawdę jestem, a do tego nie mogę dopuścić. Czas więc nałożyć maskę” (1.4). Dexter wie, że jest pusty w środku i udaje ludzkie uczucia, jednak czy to jest prawda, czy też po prostu kolejny kostium? Czy bycie mordercą sprawiło, że jest zupełnie nieludzki, nie czuje z nikim więzi, wywyższa się, czy też jest zarazem człowiekiem i mordercą, który tłumi autentyczne uczucia, ponieważ uważa, że powinien być wyniosły i wyalienowany? Jego zachowanie względem siostry wskazuje na to drugie.

Dexter twierdzi, że nie ma żadnych uczuć, jednak przyznaje: „Gdybym miał jakiegokolwiek uczucia, na pewno żywiłbym je w stosunku do Deby” (1.1). To pojęcie braterstwa mogło być czymś, czego nauczył go Harry, jednak więź Dextera z Debrą wydaje się autentyczna. Jak typowy brat odczuwa irytację z powodu niektórych jej zachowań, nie zauważa nowej fryzury i nie chce słuchać o jej doświadczeniach seksualnych. Kiedy Debra dopytuje się, dlaczego nigdy nie rozmawiają o normalnych sprawach „jak brat z siostrą”, Dexter przypomina jej: „Nasz ojciec był gliniarzem. Ty jesteś gliniarzem. Ja pracuję dla gliniarzy. Dla nas to właśnie jest normalna rozmowa jak brat z siostrą” (1.2). Jednak Dexter wspiera Debrę, wzmacnia jej pewność siebie w pracy, daje jej dobre rady, jak wyrobić sobie pozycję, i jest autentycznie dumny, gdy zostaje przeniesiona z obyczajówki do wydziału zabójstw i dostaje swoją odznakę. Gdy Debra nalega na spotkanie, aby uczcić jej awans, Dexter — mimo że jest o krok od zabicia Matta Chambersa, który kolejny raz zabił kogoś, prowadząc samochód po pijanemu — przedkłada jej potrzeby nad własne i dołącza do niej. Troszczy się o jej bezpieczeństwo zarówno jako nastolatek, gdy przyłapuje ją na strzelaniu z pistoletu ojca do puszek („Musiałem mu powiedzieć [...] Tata martwił się o ciebie i ja też. Deb, jesteś moją siostrą” — 1.6), jak i jako

dorosły, gdy ściga Ramona Prado podejrzanego w sprawie „Skinnera” („Nie chcę, żeby ktoś cię skrzywdził” — 3.6).

Jednak jego miłość staje się najbardziej widoczna wtedy, gdy Brian jako Zabójca z Chłodni uprowadza Debrę. W odcinku kończącym 1. sezon, „Born Free”, Brian ofiarowuje Debrę Dexterowi jako prezent, mają ją razem zabić, jednak Dexter się waha: „Nie, nie mogę. Nie Deb. Tak naprawdę jestem do niej dość przywiązany” (1.12). Wygłaszając to wyznanie, Dexter był chyba najbliższym przyznania się, że ją kocha. W końcu ratuje Debrze życie, przedkładając swoją przybraną siostrę, z którą dorastał, ponad biologicznego brata, który go rozumie: „Odrzuciłem brata, który mnie akceptował, wiedząc, jaki jestem, na rzecz przyrodniej siostry, która odrzuciłaby mnie, gdyby się dowiedziała” (1.12). Potem Dexter pozwala Debrze wprowadzić się do siebie, dopóki nie będzie gotowa, by zamieszkać samodzielnie, co mówi wiele o tym, jak dużo dla niego znaczy; przecież w mieszkaniu ukryte są przedmioty związane z jego sekretnym życiem (płytki z próbkami krwi i narzędzia do zabijania).

Dexter niemal całe życie spędził jako brat Debry, a tylko kilka godzin jako brat Briana. To zupełnie inny związek, nie tylko ze względu na to, że rodzice, wspólna przeszłość i wspomnienia są inne, lecz również dlatego, że oparty jest na brutalnej szczerości, prowadzącej do przemocy, a nie na misternie skonstruowanej sieci kłamstw, która utrzymuje status quo. Dexter jest bliski Debrze, jednak ona nigdy nie może poznać jego prawdziwego „ja”, bo by go nie zaakceptowała. Bycie bratem oznacza trzymanie jej na dystans i zachowanie tajemnicy dla bezpieczeństwa obojga. Natomiast Brian zna sekret Dextera i akceptuje go. Bycie jego bratem oznacza otwarcie się i po raz pierwszy bycie naprawdę wolnym. Debra policjantka i Brian morderca reprezentują naturę Dextera rozdartą między przyjętymi przez niego wartościami moralnymi a naturalnymi instynktami. Gdy te dwa światy zderzają się, niepewność i zagubienie, jakiego doświadcza, są niewyobrażalne. A przecież między dwójką rodzeństwa toczy się o niego wojna.

W Brianie, podobnie jak w Dexterze, również widać dychotomię. Z jednej strony, jest mordercą, zabijającym z zimną krwią, a z drugiej, kochającym, troskliwym bratem. W dzieciństwie obaj chłopcy wydawali się szczęśliwi,

mimo że ich matka sprzedawała narkotyki i jednocześnie pracowała jako informatorka dla policji (kolejny dualizm). Czuły i troskliwy starszy brat opatrywał rozbite kolana Dextera i uczył go jeździć na deskorolce. Nawet po tym, jak chłopcy byli świadkami brutalnego zabójstwa matki w zalanym krwią kontenerze transportowym, Brian złapał Dextera za rękę i obiecał, że się nim zaopiekuje, ale wtedy przybył Harry, który wziął Dextera na ręce i odszedł, zostawiając czteroletniego Briana.

Miałeś trzy lata, byłeś niby mały ptaszek z przetrąconym skrzydłem. (Harry) chciał, żebyś wyszedł na ludzi. Ale ja? [...] wszystko, co zobaczył, to popieprzony dzieciak. Wszyscy to we mnie widzieli. Więc mnie zamknęli. Ty dorastałeś w rodzinie Morganów, ja miałem tylko wspomnienie rodziny. Mama zawsze kazała mi się tobą opiekować. Wyobraź sobie, jak się poczułem, gdy cię odnalazłem i zobaczyłem, że jesteś taki jak ja (1.12).

Brian nie został adoptowany, lecz dorastał w szpitalu psychiatrycznym. Gdy Harry uczył Dextera kodeksu i wartości rodzinnych, u Briana zdiagnozowano antyspołeczne zaburzenie osobowości, a jego rodzinę stanowili lekarze i terapeuci. Brian, w odróżnieniu od Dextera, dorastał, wiedząc, że ma brata. Gdy Dexter uczył się, jak być bratem Debry, Brian miał tylko wspomnienia o bracie, którego kochał i utracił.

Trauma związana z oglądaniem na własne oczy, jak ich matka została zamordowana piłą łańcuchową, miała wstrząsająco podobny wpływ na psychikę Brian i Dextera. Mimo wychowania w różnych środowiskach, wyrosli na takich samych ludzi — nie tylko obydwaj mordują, ale też kawałkują ciała swych ofiar za pomocą piły (Dexter robi to po to, by łatwiej pozbyć się zwłok, Brian jako hołd) i mają szczególny stosunek do krwi (Dexter zawodowo zajmuje się jej analizowaniem, Brian spuszcza krew swoich ofiar).

Różnica między nimi polega na tym, że Dexter nie wie, dlaczego taki się stał, wie jedynie, że coś pozostawiło w nim pustkę (1.1). Gdy więc Zabójca z Chłodni rozpoczyna swoją makabryczną grę w kotka i myszkę, Dexter odczuwa przedziwne przyciąganie i nadzieję, że podobna dusza wyciąga do niego rękę w ciemności. W miarę upływu czasu potrzeba porozumienia

narasta. W końcu brat daje Dexterowi szansę na zbliżenie się w sposób, jakiego ten nigdy by sobie nie wyobraził.

Gdy Brian pojawia się ponownie w życiu Dextera jako chłopak Debrzy, natychmiast wślizguje się w rolę starszego, czulego, opiekuńczego brata. Pierwsze jego słowa skierowane do Dextera brzmią: „Długo czekałem, by cię poznać” (1.9), a następnie unika uścisku dłoni i przytula Dextera. Po tym, jak Dexter kradnie prochy swojego (ich?^[2]) ojca z kostnicy i niemal zostaje złapany, Brian go ratuje, jak typowy starszy brat wyciągający młodszego z tarapatów. Później pojawia się w mieszkaniu Dextera z piwem i befsztykami pod pozorem omówienia kłótni z Debrą, jednak prawdziwym motywem jest odnowienie więzi z bratem i odświeżenie w jego pamięci wspólnej przeszłości.

Brian uważa się za „prawdziwego” brata Dextera „przez narodziny i śmierć [...] nic z tych bzdur o przybranym rodzeństwie”. Wszystko, co robi Brian, poczynając od zostania Zabójcą z Chłodni, poprzez kupienie ich domu z dzieciństwa, a kończąc na umawianiu się z Debrą i niemal zabiciu jej, jest motywowane chęcią ponownego zjednoczenia się z Dexterem i pokazania mu, jak bardzo są podobni. Gdy jego tożsamość zostaje w końcu ujawniona, Brian mówi bratu, że rozumie go lepiej, niż ktokolwiek inny byłby w stanie: „Jesteś uwięziony w kłamstwie, braciszku. W tym samym kłamstwie, w które próbowali wrzucić mnie... Wiem, przez co przechodziłeś przez te wszystkie lata. Izolacja, poczucie inności, głód, którego nic nie mogło zaspokoić” (1.12). Następnie mówi, że Dexter był rozdzielony z „rodziną”, odkąd skończył trzy lata, jednak: „Teraz tu jestem. Mogę ci pomóc. Możemy ruszyć w dalszą podróż razem” (1.12). Brian wciąż uważa, że musi się opiekować młodszym bratem.

Celem Briana jest nie tylko zaoferowanie Dexterowi towarzystwa, lecz również sprowokowanie go do odrzucenia zasad, w których został wychowany, i zabicia tylko dla przyjemności zabijania. W Brianie jest zło, którego nie ma w Dexterze, kodeks Harry’ego nic dla niego nie znaczy. Ukryte człowieczeństwo Dextera zmusza go do dokonania właściwego wyboru, jednak dręczy go myśl, że zniszczył więź z jedyną osobą, która go kiedykolwiek akceptowała. Marzy o „życiu pozbawionym sekretów” (2.5), jednak wie, że nie ma nikogo, kto byłby w stanie znieść jego prawdę.

Znowu jest sam i żyje w kłamstwie: „Zastanawiam się czasem, jakby to było, gdyby ujawnić to wszystko we mnie, czemu normalnie zaprzeczam i czego nie znam. Nigdy się jednak tego nie dowiem. Przeżyję swoje życie w ukryciu. Od tego zależy moje przetrwanie” (1.12).

Na scenie pojawia się Miguel Prado. Ze skromnego uchodźcy, który jako dziecko uciekł z Kuby, rządzonej przez reżim Fidela Castro, Miguel stał się filarem społeczności w Miami. Jako najlepszy prokurator na Florydzie przez trzy kolejne lata, Miguel jest dumny z tego, że pomaga oczyścić ulice, jest też otoczony szacunkiem i podziwem kubańskiej społeczności. Mówi Dexterowi: „Ludzie doceniają to, że jestem po ich stronie” (3.3).

Częścią tajemnicy sukcesu Miguela jest to, że pragnie udowodnić swojemu ojcu, że się mylił w jego ocenie. Mimo swoich osiągnięć, Miguel zawsze był dla niego „nieudacznikiem, któremu nie udało się spełnić nadziei” (3.3) — jest to coś, do czego Dexter potrafi się odnieść, odkąd dowiedział się, że Harry popełnił samobójstwo, gdy zobaczył na własne oczy „zło” (2.11) manifestujące się w jego synu. Dexter mówi nawet, że jego ojciec „brzydził” się nim (3.3), z czego nigdy nie zwierzył się ani Debrze, ani Ricie. Miguel sądzi, że żadna z nich nie zrozumiałaby tego: „Nie wiedzą, jak to jest być mężczyzną, synem, znosić całą tę presję” (3.3). Wyczuwając, że Miguel może się z nim utożsamić, Dexter zgadza się: „Wyrastasz dokładnie na takiego człowieka, na jakiego ukształtował cię ojciec, a i tak nie jesteś dostatecznie dobry” (3.3). Dla Dextera jest to nowe odkrycie, jednak Miguel zmagał się z tym przez całe życie i być może to wyjaśnia jego coraz bardziej mroczne zachowanie. Miguel twierdzi, że kiedy wreszcie wystąpił przeciwko swojemu pijanemu ojcu, był to pierwszy raz, gdy naprawdę poczuł, iż ma kontrolę nad swoim życiem. Od tego czasu starał się odnowić to uczucie i mówi, że rozumie mrok, który Dexter nosi w sobie, ponieważ z nim jest tak samo: „Chciałbym też uwolnić swój” (3.8). Dexter również chce przejąć kontrolę nad życiem i uwolnić się od cienia swojego ojca poprzez sprzeciwianie się narzuconemu przez niego kodeksowi. Z Miguelem wiąże go wspólne doświadczenie braku akceptacji ze strony ojca i potrzeba pójścia własną drogą.

Relacje Miguela z rodzeństwem zadziwiająco przypominają sytuację Dextera. Ma nieżyjącego brata Oscara, który zaangażował się w nielegalną

działalność (narkotyki, ale nie morderstwo), i drugiego brata Ramona, pracującego w policji i mającego wybuchowy temperament. Podobnie jak Dexter w przypadku Debry, Miguel często musi przeproszać za zachowanie Ramona: nazywa go „miłościwym braciszkiem” (3.3), gdy Ramon rzuca oskarżenia o to, jak prowadzone jest śledztwo w sprawie zabójstwa Oscara. Dexter nazywa Debrę swoją „głośną siostrą”(3.1), odnosząc się do jej komentarza na temat tego, że Oscar był narkomanem.

Mimo różnic, bracia Prado byli ze sobą blisko związani. Miguel mówi Dexterowi: „Mieliśmy siebie... Niezależnie od tego, w jakie straszliwe gówno wdepnąłeś, znali cię na wylot, to co dobre i to co złe, i byli przy tobie niezależnie od wszystkiego” (3.3). Gdy Dexter przyznaje, że nigdy nie doświadczył czegoś takiego, Miguel sugeruje, że ma szczęście, ponieważ nie będzie za tym tęsknił i nie poczuje pustki, gdy zniknie. Mówi Dexterowi, że strata Oscara „pozostawi ból w jego sercu, który chyba nigdy nie ustanie” (3.1), i pyta, czy Dexter ma brata. Pytanie to kompletnie zaskakuje Dextera i nie potrafi na nie odpowiedzieć. Wszak miał brata i to takiego, który dokładnie wiedział, w co wdepnął, a jego śmierć pozostawiła w nim próżnię, którą wypełnia właśnie Miguel. Miguel i Dexter zastępują sobie wzajemnie zmarłych braci.

Rywalizacja między rodzeństwem odgrywa znaczącą rolę w relacjach pomiędzy Dexterem a Brianem czy Miguelem, jednak w nieoczekiwany sposób. Ani Brian, ani Miguel nie są zazdrośni o Dextera, obaj zachęcają go i wspierają. W odcinku „Born Free” Brian mówi Dexterowi: „Nie musisz mnie przeproszać, Dexterze. Nie za to, kim jesteś ani za to, co robisz” (1.12). Miguel powtarza to, gdy odkrywa, że Dexter zabił Ethana Turnera: „Nie musisz mi się tłumaczyć, nie musisz mnie przeproszać. Nigdy” (3.5). Wrogość Briana zwraca się przeciwko siostrze Dextera Debrze i jego więzi z nią. Wszelkie nieporozumienia czy żale dotyczące Briana czy Miguela pochodzą od kogoś innego z rodzeństwa: od Debry lub Ramona.

W pewien sposób Brian mógłby odczuwać żal do brata: w końcu Dexter został uratowany, a on nie. Jednak jest wzruszony ich ponownym spotkaniem i chce zapewnić Dextera o swoim przywiązaniu: „Nie jesteś już sam, Dexter. Ze mną możesz być sobą. Prawdziwym sobą” (1.12). To Debra musi przyjąć gniew Briana, ponieważ reprezentuje wszystko, czego Brian

nienawidzi: jest policjantką (społeczeństwo, zasady, kodeks), córką człowieka, który go zostawił (odrzućenie, porzućenie), i siostrą Dextera (rodzina, miłość, akceptacja)... jest idealną ofiarą.

Dla Briana Debra nie jest prawdziwą rodziną Dextera: „Jest ci obca i zawsze będzie” (1.12). Chce ją zabić wspólnie z bratem, by wzmocnić ich więź, a przerwać tę, która łączy Dextera z Debrą („Kumple są ważniejsi niż dziewczyny” — stwierdzenie posunięte do ekstremalnych granic?). Brian nawet „przygotowuje” Debrę, tak jak Dexter lubi, mówiąc „tym razem zrobimy to razem” (1.12). Jednak reakcja Dextera nie przypomina wymarzonego przez Briana „rodzinnego spotkania” (1.12), a gorączkowe poszukiwania Debry rozwiewają złudzenia, które z rodzeństwa Dexter wybierze.

Debra traktuje Dextera tak, jak zwykle siostra traktuje brata: z bezwarunkową akceptacją oraz miłością i zniecierpliwieniem wymieszanymi w równych proporcjach. Jednak równocześnie z nim rywalizuje zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jest zazdrosna o czas, jaki Dexter spędzał z Harrym, a także o jego relację z Brianem. Debrę nieustannie irytuje wyniosłość Dextera, więc kiedy odkrywa, że jej brat i jej chłopak spędzają razem czas bez niej, jej żal jest podwójny — ma żal do Dextera, że zamyka się przed nią, lecz rozmawia z Brianem, do Briana, że przedkłada towarzystwo Dextera nad jej własne — i wybucha: „Nie rozmawiasz ze mną, Dexter. Całe życie starasz się trzymać mnie na dystans... Jesteś jedynym, co mi pozostało z mojej rodziny, a ledwie cię znam... Jeśli więc ktoś przebije się przez ten mur, który wzniosłeś wokół siebie, to powinnam to być ja. Chyba sobie na to zasłużyłam” (1.10).

Ramon jest podobnie niezadowolony z relacji Dextera z Miguelem. Martwiąc się, że Miguel powie bratu o tym, że zabił Freebo, Dexter stwarza sytuację, w której Miguel może dostrzec, jakim zagrożeniem jest Ramon. Dexter rozumie, że nie może zmusić Miguela, by zaufał mu bardziej niż rodzonemu bratu, więc stara się skłócić braci, sugerując Ramonowi, że Miguel zwierza mu się niczym bratu i zwraca się do niego, gdy potrzebuje z kimś porozmawiać: „To, co się dzieje pomiędzy mną a moim bratem, zostaje między mną a moim bratem” (3.4). Ramon unosi się gniewem, ale krzywda została wyrządzona. Związek Ramona i Miguela nigdy już nie

będzie taki sam — Dexter zajmuje miejsce brata, a Ramon nienawidzi go coraz bardziej. Sposób, w jaki Dexter manipuluje związkiem braci Prado, przypomina sposób, w jaki Brian starał się manipulować związkiem Dextera i Debry, tylko że Dexterowi się to udaje.

Ze wszystkich więzi między rodzeństwem tylko relację Dextera i Debry można uznać za udaną. Są dla siebie całą rodziną, mają wspólną przeszłość. Harry zachęcał Dextera, by polegał na swojej siostrze, gdyby czuł, że trudno mu nad sobą zapanować (1.3), a Debra mówi Dexterowi, że po tym, co się wydarzyło z Brianem, dziękowała Bogu, że ma brata: „Ilekcroć wszystko zaczynało się wymykać spod kontroli, mogłam się złapać ciebie” (2.11). Dexter jest skomplikowany i zamknięty w sobie, podczas gdy Debra jest jak otwarta książka — dostajesz to, co widzisz. Mimo dbania o zachowanie pozorów, Dexter nie musi się martwić o to, że Debra ma jakiś ukryty cel lub motyw. Debra jest policjantką, a przecież Dexter ufa jej bardziej niż komukolwiek innemu — nigdy go nie zdradziła i jest lojalna „do granic głupoty” (3.11), dlatego w końcu to ją wybiera jako drużbę na wesele.

Wcześniej drużbą Dextera miał być Miguel, najlepszy przyjaciel. Miguel zaprzyjaźnia się z Dexterem podczas śledztwa w sprawie zabójstwa Oscara — jednak nie wie o tym, że to Dexter niechcący go zabił i wrobił Freebo, który miał być jego właściwą ofiarą. Jednak ich przyjaźń rozkwita w pełni dopiero wtedy, gdy Miguel przyłapuje Dextera na gorącym uczynku po zabiciu Freebo, co Miguel sam chciał zrobić. Miguel sądzi, że Dexter pomścił Oscara, zamiast więc go wydać, dziękuje mu ze łzami w oczach. Obiecuje, że pozbędzie się dowodów, a jako symbol lojalności daje Dexterowi swoją koszulę poplamioną krwią.

Gdy Dexter pyta, dlaczego Miguel tak bardzo się stara zostać jego „najlepszym przyjacielem” (3.3), Miguel wyjaśnia, że zapewnił mu on spokój ducha, gdy usunął mordercę jego brata i chce mu się za to odwdzięczyć. Chce, by zrozumiał, że nie jest sam: „Ty i ja, jesteśmy w tym razem” (3.3). Podobnie jak Brian, Miguel nawiązuje więź z Dexterem, sugerując, że są sprzymierzeńcami, jedną drużyną grającą przeciwko światu.

Dla Dextera przyjaźń jest nowym doświadczeniem naznaczonym niepewnością. Angel i Vince uważają go za swojego przyjaciela i zakładają, że odwzajemnia to uczucie (do tego stopnia, że kłócą się, który z nich zostanie jego drużbą), jednak Dexter nie potrafi się do nich naprawdę przywiązać. Od zawsze jest samotnikiem, mającym swoje sekrety, tak więc możliwość swoistego braterstwa broni z Miguelem wydaje mu się intrygująca: „Czy to możliwe, żebym się z kimś zaprzyjaźnił? Z kimś, komu mógłbym powierzyć swoje mroczne sekrety? Czy jestem głupcem, że w ogóle zadaję sobie te pytania?” (3.3). Dexter sądził, że zdławił swoje poszukiwanie bliskości wraz ze śmiercią swojego brata, jednak najwyraźniej coś w nim reaguje na Miguela tak, jak reagowało na Briana.

Dla Miguela przyjaźń jest „świętym związkiem opartym na zaufaniu” (3.11), porównywalnym z braterstwem. Dexter zajmuje miejsce Oscara, którego Miguel stracił przez narkotyki na długo przed jego śmiercią, i Ramona, którego Miguel traci ze względu na jego smutek, brutalne zachowanie i brak zrównoważenia po śmierci Oscara. Dexter staje się jedyną osobą, której Miguel może zaufać, mimo że zdaje sobie sprawę, że Dexterowi trudno to odwzajemnić: „Widzę, że przyzwyczyłeś się sam nieść na barkach swoje tajemnice... To ciężkie brzmię. Jestem przyzwyczajony do dzielenia się nim ze swoim bratem. Mam nadzieję, że ty również się do tego przyzwyczaisz” (3.4). Kolejne echo Briana — tym razem Dexter pragnie podzielić się swoim sekretnym życiem z zaufanym „bratem”.

Po wizycie złożonej w mieszkaniu Dextera, na którą przyniósł alkohol (kolejne podobieństwo do Briana), Miguel stara się zbliżyć do Dextera poprzez „proste męskie przyjemności” (3.6), takie jak gra w golfa, wyprawy na ryby czy spotkania przy obiedzie. Nie mając żadnego punktu odniesienia, Dexter początkowo nie wie, co o tym myśleć („Zjawia się tu późno w nocy... Czy to dziwne, czy przyjaciele po prostu tak robią?” — 3.3), jednak ku swojemu zaskoczeniu zaczyna znajdować w tym przyjemność: „To wydaje się takie przyziemne, jednak jest zadziwiająco... kojące. Może tak właśnie odczuwa się przynależność” (3.7). Po raz pierwszy w życiu Dexter zaczyna kwestionować dystans, na jakim zbudował swoje życie: „Być bratem. Mieć przyjaciela... Czy gdybym

odgrywał tę rolę naprawdę długo, naprawdę się zaangażował, to czy to w końcu stałoby się prawdziwe? Czy ja mógłbym stać się prawdziwy?” (3.4).

Związek Dextera i Miguela rozwija się od wspólnego picia piwa do wspólnego planowania morderstwa, co daje Dexterowi zupełnie nowe poczucie przynależności. Miguel odkrywa prawdziwą naturę życiowego hobby Dextera i staje się jego entuzjastycznym uczniem: „Gdy Harry zobaczył, czym naprawdę jestem, poczuł obrzydzenie. To zniszczyło mojego brata... ale nie Miguela. W jakiś niezwykle sposób on, widząc mnie, jest... dumny” (3.5). Podobnie jak na początku ich przyjaźni, Dexter jest zagubiony: „Czy to początek całkiem nowego poziomu przyjaźni? Czy to koniec życia, jakie znałem do tej pory?” (3.8). Jego niepewność ustępuje miejsca akceptacji: Dexter nie tylko uczy Miguela kodeksu Harry’ego, na co nie starczyło czasu z Brianem (choć ostatecznie nie starcza też w przypadku Miguela), ale nawet przygotowuje dla niego „zestaw początkującego mordercy” (3.8).

Wraz z nowo nabytą wiedzą Miguel odczuwa też coraz większe pragnienie, by ją zastosować w praktyce: od uczucia wdzięczności za zabicie Freebo Miguel przechodzi do pomagania w schwytaniu Clemsona Galta, zabicia wraz z Dexterem Billy’ego Fleetera, a wreszcie do samodzielnego zabicia Ellen Wolf, który to akt powoduje ostateczne zniszczenie jego relacji z Dexterem. Podobnie jak Debra, wybrana przez Briana, ofiara Miguela jest niewinna, a tego Dexter nie może wybaczyć.

Łatwo byłoby skwitować Miguela jako Briana w wersji 2.0, biorąc pod uwagę na rolę odgrywaną w życiu Dextera. Gdy jednak związek Briana i Dextera trwa tylko kilka godzin, związek z Miguelem ma więcej czasu na rozwój. Obejmuje różne doświadczenia, które mówią więcej o Dexterze. Mimo że zarówno Brian, jak i Miguel mają szczególny rodzaj porozumienia z Dexterem, jednak śmierć Briana wyklucza wszelkie prawdziwe partnerstwo. Miguel jest natomiast jedyną osobą, poza Harrym, która widziała krew na rękach Dextera. Jego przyjaźń sprawia, iż Dexter po raz pierwszy w życiu wie, że żyje — a jednocześnie czuje się bezbronny.

Gdy przygotowuje się do schwytania Clemsona Galta wspólnie z Miguelem, zauważa, że czuje się inaczej: „Nie będę sam. To dla mnie nieznanne terytorium. Nie bez ryzyka... jednak zadziwiająco podniecające”

(3.6). Później, po tym, jak zabijają Billy'ego Fleetera, Miguel mówi, że czuje się rzeczywisty „może po raz pierwszy w życiu” (3.9) i Dexter się zgadza. Dla Miguela to uczucie związane jest z morderstwem, dla Dextera, dla którego zabijanie to nie nowina, ma to więcej wspólnego z zatwierdzeniem jego działalności, bo ktoś staje się jej świadkiem. Dopuszczenie Miguela do wewnętrznego świata sprawia, że autentyczny staje się świat, a przez to i sam Dexter: „Miguel i ja razem odebraliśmy życie. Dzisiaj ktoś poznał moją prawdę. Podzielił moją rzeczywistość” (3.9). To nowe upajające uczucie dla Dextera, który zwykle ani na chwilę nie traci czujności.

Jednak dzielenie tak intymnych przeżyć nie jest wolne od ryzyka. Zaufanie komuś oznacza podatność na zranienie i wymaga wiary, że druga osoba nie ma ukrytych zamiarów. Dexter jest mistrzem kłamstwa, przez całe życie oszukuje ludzi, jednak może też stać się ofiarą oszustwa. Jego podejrzania budzą się, gdy Rita przypadkiem opisuje rozmowę, w jakiej Miguel powtórzył te same pochlebne słowa, które powiedział Dexterowi, i zostają potwierdzone, kiedy okazuje się, że koszula dana mu przez Miguela jako „symbol zaufania” (3.3) jest poplamiona krwią nie Freebo, lecz krowy: „Wykorzystywał mnie przez cały ten czas. Nie stworzyłem potwora, zostałem przez niego wykorzystany” (3.9). Doświadczając oszustwa Miguela, Dexter pierwszy raz padł ofiarą manipulacji.

Miguel, tak jak Brian, namawia Dextera do odstąpienia od kodeksu i moralności (jaka by ona nie była). Brian naciska, że nie jest to nawet kodeks Dextera, lecz Harry'ego (1.12), podczas gdy Miguel przyrównuje go do noszenia kaftana bezpieczeństwa (3.8). Ich wpływ jest jednak ograniczony, wszelkie eksperymenty z naginaniem zasad kodeksu są wynikiem gniewu, jaki Dexter odczuwa wobec Harry'ego, a nie tego, co mówią mu jego „bracia”.

Harry martwił się przede wszystkim o bezpieczeństwo Dextera i postrzegał zarówno Briana, jak i Miguela jako zagrożenie dla niego. Musiał się bardzo starać, by ukryć fakt istnienia Briana przed Dexterem, ponieważ wyczuł, że chłopiec jest nie zrównoważony psychicznie — Brian mówi nawet, że „zobaczył to w oczach Harry'ego” — i nie chciał, by Dexter był narażony na jego zły wpływ. W przypadku Miguela uczucia Harry'ego są

sygnalizowane przez podświadomość Dextera. Ostrzega, że Dexter nie wie, co robi, i radzi mu trzymać się z dala od Miguela: „Nie nauczyłem cię kodeksu, byś dzielił się nim z kumplami, nauczyłem cię go, by ocalić ci życie. Nie możesz mieć przyjaciół, Dexter. Nic dobrego z tego nie wyniknie” (3.8). Harry upiera się, że Dexter i Miguel nie są wcale tak podobni, jak się to Dexterowi wydaje: „Sądysz, że Miguel jest twoim kumplem? Twoim wsparciem? Za każdym razem, gdy dopuszczasz kogoś bliżej, źle się to kończy” (3.6).

Jak zwykle, Harry ma rację, czy też, jak mówi Dexter: „Moje poszukiwanie więzi zawsze kończy się krwawo” (3.10). Mimo że udaje mu się nawiązać niezwykłą więź z Brianem i Miguelem, Dexter w końcu uświadamia sobie, że nie ma innego wyjścia, tylko ich zabić, by zapobiec zbrodniom, nawet jeśli to oznacza, że znowu będzie sam. Co zrozumiałe, te dwa morderstwa — zabicie brata i najlepszego przyjaciela — znaczą dla niego więcej niż inne.

Brian mówi Dexterowi, że „nie może być mordercą i bohaterem” (1.12), odnosząc się do jego podwójnego życia, jednak Dexter naprawdę jest jednym i drugim: odbiera życie bratu i ratuje siostrę, ale nie jest pozbawiony współczucia dla Briana. Mimo że rozumie, iż musi brata „wyeliminować” (1.12), Dexter uważa jego śmierć za „szczególny przypadek” (1.12). Stara się go zabić możliwie jak najbardziej humanitarnie, zamierza to zrobić, gdy jest nieprzytomny, i daje mu więcej środków uspokajających, gdy brat jednak się budzi. Rezygnuje też z pobrania próbki krwi, ponieważ Brian nie jest jego „trofeum” (1.12).

Ostatnie wspólne chwile braci są przejmujące. Ze łzami w oczach, dotykając czołem czoła brata, Dexter wyznaje, jakie to dla niego trudne: „Zrobiłeś więcej niż ktokolwiek inny, by zasłużyć na mój nóż [...] i jesteś pierwszym, którego pragnąłbym puścić wolno” (1.12). Gdy Dexter przecina gardło Briana, jego twarz pełna jest bólu i poczucia winy. Jak na kogoś, kto twierdzi, że nie ma uczuć, wydaje się nimi owładnięty. Zabicie Briana oznacza zabicie części siebie, dosłownie (zabicie krewnego) i symbolicznie (swojej wolności, by zabijać kogo chce).

Jednak wydaje się, że wraz z Brianem Dexter uśmiercił jeszcze jedną część siebie — swoją pewność siebie. Śmierć Briana wraca do niego miesiącami,

smutek sprawia, że Dexter jest smutny, niespokojny i staje się impotentem. Zabijanie jest dla niego niemal jak spełnienie seksualne (w odcinku pilotażowym podnieca się, opisując technikę Zabójcy z Chłodni Ricie), tak więc nie można się dziwić, że ma problemy, by stanąć na wysokości zadania na różnych frontach zarówno seksualnie, jak i zawodowo (zanieczyszcza scenę zbrodni), nie jest też w stanie zabijać kolejnych ofiar („Gdy biorę nóż do ręki, jest tak, jakbym nie wiedział, kim jestem” (2.1). Nie potrafi nawet przynieść Astor i Cody’emu właściwych pączków.

Dexter przyznaje, że „nieco wyszedł z wprawy, odkąd zabił brata” (2.1), i zastanawia się, gdzie zniknął „ten uporządkowany, opanowany, skuteczny Dexter” (2.2). Co ważniejsze, myśli, jak go odzyskać: „Czuję się jak układanka, której brakuje kawałka, a nawet nie wiem, jak powinien wyglądać obrazek” (2.2). Zaczyna miewać halucynacje, w których widzi Briana, i przypominać sobie chwile spędzone z nim w kontenerze transportowym w dzieciństwie. Gdy Brian pyta, czy Dexter za nim tęskni, Dexter odpowiada, że przecież go zabił. Brian nie zgadza się: „Odebrałeś mi tylko życie” (2.2). Jest wciąż obecny i wpływa na wszystko, co Dexter robi, z uwagi na odczuwane wyrzuty sumienia. Brian wciąż zachowuje się jak opiekuńczy starszy brat i tłumaczy, że to, co Dexter mu zrobił, nie było jego winą, nawet jeśli Dexter tak czuje, ponieważ „taka jest ludzka natura” (2.2).

Dexter uświadamia sobie, że jedynym sposobem na zamknięcie tej sprawy jest przecięcie więzi i pozwolenie bratu, by odszedł, więc symbolicznie upuszcza główkę lalki, którą dał mu Brian, do oceanu: „Musiałem powiedzieć do widzenia, by połączyć się z tym, co jest naprawdę ważne. Z tym, kim byłem wcześniej. Z tym, kim muszę być” (2.2). Dexter mówi bratu, by spoczywał w spokoju: „Ja jestem spokojny” (2.2).

Co ciekawe, gdy w odcinku „The Dark Defender” Dexter śni na jawie o kontenerze transportowym, widzi tylko siebie i swoją matkę, jakby Brian został wymazany z pamięci. Co więcej, Dexter nie wspomina o Brianie, gdy wyznaje Ricie, że jako dziecko był świadkiem morderstwa popełnionego na jego matce. Oczywiście, nie mógłby powiedzieć, że jego brat był Zabójcą z Chłodni, jednak nawet przelotnie nie wspomina o jego istnieniu.

Śmierć Briana jest odstępstwem od książki Jeffa Lindsaya *Demony dobrego Dextera*^[3], w której Brian ucieka i ślad po nim ginie. W obu przypadkach Dexter nawiązuje więź z bratem, a następnie go traci, jednak to, że Dexter zabija Briana, ma znacznie silniejszy wydźwięk emocjonalny niż po prostu pozwolenie, by zniknął, a historia pozostała otwarta. Producentka serialu Sara Colleton mówi: „To nie byłoby w porządku: obejrzeć cały sezon i nie dostać rozwiązania” („DVD Commentary” — 1.12).

Martwy Brian wydaje się sympatyczniejszy, gdyby jednak zginął z ręki LaGuerty, Doakesa czy choćby Debry, byłoby to zakłamanie. Śmierć z ręki policji byłaby typowa, śmierć z ręki Debry pasowałaby do fabuły, jednak śmierć z ręki brata, z którym tak długo pragnął nawiązać więź, to nieomal tragedia.

Mówi współproducent *Dextera* Daniel Cerone: „Pod koniec książki Zabójca z Chłodni ucieka, jednak zabicie go wydawało się znacznie bardziej uczciwym rozwiązaniem... A poza tym, co możesz zrobić później? Jak można poprowadzić tę postać? Czy mielibyśmy go ścigać w kolejnym sezonie?” („DVD Commentary” — 1.12). Spoczywaj w pokoju, Biney.

Jak pokazuje historia, każdy, kto poznaje sekret Dextera, ginie: Brian, terapeuta dr Emmett Meridian w sezonie 1., Lila i Doakes w sezonie 2. W jakiś sposób zakończenie sezonu 3. było znane od początku, gdy Miguel zrozumiał, że Dexter zabił Freebo. Mimo że Miguel nie próbował go zadenuncjować, stać się jego bratnią duszą ani zabić jego siostry, a i tak spotkał go taki sam koniec.

Podobnie jak w przypadku Briana, zabicie Miguela wiązało się dla Dextera z emocjami, jednak zamiast smutku i żalu w tym przypadku odczuwa raczej gniew i poczucie, że został zdradzony. Dexter pozwolił Miguelowi zbliżyć się do siebie bardziej niż komukolwiek wcześniej, podzielił się z nim mrocznymi sekretami i swoim świętym kodeksem: „Miałem wielkie nadzieje dotyczące ciebie, nas. Jednak muszę to po prostu zaakceptować — zawsze będę sam. Przez chwilę sprawiłeś, że uwierzyłem, iż mógłbym mieć przyjaciela” (3.11). Zabicie Miguela sygnalizuje koniec buntu Dextera przeciwko Harry’emu, uświadomienie sobie, że „nie jest mu pisane mieć przyjaciół” (3.11), a ufać może tylko sobie. Nie ma tu miejsca na współczucie czy ludzkie odruchy tylko na brutalną prawdę. Gdy Miguel

mówi Dexterowi, że akceptuje go jak brata, Dexter twardo odpowiada, że zabił swojego brata... jak również brata Miguela — co jest gwoździem do trumny ich przyjaźni. Dexter kończy: „Można się dużo dowiedzieć o człowieku na podstawie tego, kim są jego przyjaciele. To jest mój najlepszy przyjaciel. Żegnaj, Miguelu” (3.12).

Dexter go dusi, a Miguel krzyczy: „Myślisz, że to koniec? To nieprawda!” (3.11) i nie żartuje. Zabicie Briana było sprawą prywatną, a Miguel ma swoją świętą w postaci Ramona i George’a Washingtona Kinga (znanego również jako Skinner). Obydwaj zagrażają życiu Dextera. Zabicie Briana miało swoje emocjonalne konsekwencje, z którymi należało się uporać, jednak zabicie Miguela wymaga podjęcia bardziej zdecydowanych działań. Dopiero, gdy Dexter dogaduje się z Ramonem i pozbywa Skinnera, może powiedzieć, że ta sprawa jest zamknięta.

Jeśli Dexter odczuwał jakiś żal po zabiciu Miguela, to rozwiewa się on po rozmowie z Ramonem, która ukazuje pełny zakres kłamstw Miguela: to Ramon, a nie Miguel, zepchnął ich ojca ze schodów, by ochronić swoich braci, i to Ramon nieustannie narażał się na ryzyko, by sprzątać po Miguelu. Dexter mówi, że „rozumie tę frustrację i rozczarowanie związane z tym, że chce się pomóc swojemu bratu i nie jest się w stanie” (3.12), lecz czy mówi o Brianie, czy o Miguelu? A może o obu?

Uzasadnieniem tego, że Dexter uśmiercił Briana i Miguela, jest to, że zabijali niewinnych ludzi i nie stosowali się do kodeksu Harry’ego (czasami Dexter sam nagina te zasady, np. w przypadku Małego Chino, pedofila Nathana Martena czy śmiertelnie chorej Camilli, jednak wszystkie te wyjątki można usprawiedliwić). Niemniej jednak jego „bracia” akceptują i aprobują to, co Dexter robi, i twierdzą, że rozumieją go lepiej niż on sam. Jest w tym ziarno prawdy — obydwaj są w stanie przejrzeć pozory jego życia i zachęcają go, by zaakceptował prawdziwego siebie. Niemniej jednak Brian i Miguel nie rozumieją rozdwojenia w życiu Dextera, który nie jest tak czarno-biały, jak się im wydaje — obie jego połówki koegzystują w sferach szarości, które Dexter rozumie lepiej, niż którykolwiek z nich byłby w stanie.

Brian nigdy nie zapomniał o morderstwie matki, a Dexter był za mały, by to zapamiętać. W związku z tym, może zrozumieć, że to traumatyczne

zdarzenie jest przyczyną zachowania Dextera na długo przed tym, nim odkrywa to on sam. Cały związek Briana z Dexterem obraca się wokół tego, że Brian zachęca go do pogodzenia się z tym, co uważa za jego prawdziwe ja, przez co Dexter zaczyna kwestionować podstawy swojej tożsamości:

On nie niszczy szczęśliwego obrazu mojego dzieciństwa, lecz wyciąga na wierzch brudną prawdę, która się za nim kryje [...]. Wszystko w nim jest bezwstydnie autentyczne. Czym ja się przez to staję? [...] Jestem zbiorem wyuczonych zachowań, kawałków Harry'ego, może mój nowy przyjaciel ma rację. Może jestem oszustem (1.4).

Gdy Brian wreszcie doprowadza do konfrontacji z Dexterem, stwierdza, że jego starannie skonstruowane życie jest tylko kłamstwem, od którego trzeba go uwolnić. Zaczyna mówić Dexterowi, kim ten „nigdy się nie stanie” (1.12), jednak on nie chce go słuchać, bo sądzi, że brat ma rację.

Tyle że Brian nie ma racji i nie zna Dextera tak dobrze, jak mu się wydaje — gdy zostawia mu Tony'ego Tucciego „zapakowanego niczym prezent i błagającego o śmierć” (1.4), Dexter nie zabija go, ponieważ nie byłoby to zgodne z kodeksem Harry'ego: „Mój nowy przyjaciel nie widzi mnie tak dobrze, jak sądzi... Myślał, że nie będę się mógł oprzeć ofierze, którą mi zostawił, jednak to zrobiłem. Nie jestem potworem, jakim chciałby mnie widzieć” (1.4). Brian może mieć niezwykły wgląd w przeszłość Dextera, jednak nie rozumie, kim stał się Dexter od tego czasu. Camilla podkreśla to na łożu śmierci. Po wyznaniu, że zna prawdę na temat brata Dextera, mówi, iż Dexter „nigdy nie mógłby stać się taki jak (Brian)” (3.7).

Jeśli Brian wie coś o Dexterze na podstawie wspólnych doświadczeń z dzieciństwa, to Miguel rozumie go na podstawie wspólnych doświadczeń z dorosłości. Poczucie sprawiedliwości Dextera przemawia do Miguela, który musi brodzić po „oceanie biurokracji” (3.6), nim skazani na śmierć przestępcy zostaną straceni. Słusznie domyśla się, że Freebo nie był pierwszą ofiarą Dextera, i wyczuwa, że za jego działaniem kryją się też bardziej mroczne pobudki. Gdy Dexter pyta Miguela o zabicie Ellen Wolf i domaga się wyjaśnienia „Co się stało ze służeniem sprawiedliwości?”, Miguel odpala: „Czy naprawdę dlatego to robisz, Dex? Po to, żeby służyć sprawiedliwości? Nie musimy przed sobą udawać” (3.9). Podobnie jak

Brian, Miguel może przejrzeć wykręty Dextera i twierdzi, że rozumie, kim on naprawdę jest, ponieważ jest „taki sam” (3.6).

Mimo iż Miguel nalega, że zna Dextera „lepiej niż ktokolwiek inny” (3.11), gdy sprawy wymykają się spod kontroli i zabija Ellen, staje się jasne, że Miguel nie rozumiał z kim i z czym ma do czynienia. Grozi, że opowie o wszystkim Ricie, zdobędzie nakaz przeszukania i podda Debrę śledztwu etycznemu, zarzeka się: „Zrobię, co zechcę, kiedy zechcę i komu zechcę — możesz na to liczyć” (3.10). Nie tylko nie docenia sprawności i umiejętności przetrwania Dextera, nie potrafi też zrozumieć podstawowej różnicy pomiędzy Dexterem a sobą. „Jestem taki jak ty” — deklaruje Miguel na końcu. „Nie — odpowiada Dexter — ja wiem, że jestem potworem” (3.11).

Mimo że Brian i Miguel rozumieją Dextera lepiej niż ktokolwiek inny, pod koniec sezonu 3. Dexter odsyła duchy swoich „braci”, by odpoczywały w pokoju. Widzi możliwość, że „może go pociągać bezpieczeństwo związane z przynależnością, z byciem częścią czegoś większego niż on sam” (3.12), zatem nie czuje już potrzeby poszukiwania więzi z innymi Mrocznymi Pasażerami. Jego potrzeba braterstwa ustępuje oczekiwaniu związanemu z ojcostwem, a dawne więzi rodzinne, jakie łączyły go z matką i Harrym, ustępują miejsca nowym, które stworzy razem z Ritą. Rita może nigdy nie zrozumieć Dextera tak, jak rozumieli go Brian i Miguel, jednak wychodząc za niego, dała mu bezpieczeństwo, akceptację i nowe więzy krwi, czego oni nie mogli mu zapewnić. Zamiast partnerów w zbrodni Dexter znajduje partnerkę życiową.

Oczywiście, ślub nie przekreśli prawdziwej natury Dextera. W dzień ślubu zastanawia się nad swoim życiem do tej pory: „Jestem wciąż tym, kim byłem. Pytanie brzmi, kim się stanę? Pozostało tak wiele pustych rubryk do wypełnienia” (3.12). Jeśli Brian pokazał Dexterowi jego przeszłość, a Miguel pomógł mu zdefiniować teraźniejszość, to teraz już tylko do Dextera należy wykorzystanie tego, czego się od nich nauczyły, i stworzenie swojej przyszłości.

[1] Lila twierdzi, że „widzi” Dextera takim, jaki jest naprawdę, i przez krótką chwilę Dexter jej wierzy. Jednak po tym, jak go uwodzi i manipuluje nim, Dexter odkrywa, że Lila jest potworem w większym stopniu niż on sam i ostatecznie nie wyznaje jej swojego sekretu (Lila dowiaduje się od Doakesa).

[2] Badanie DNA pozwoliło ustalić, że ojcem Dextera był Joe Driscoll, jednak nigdy nie ustalono, czy był też ojcem Briana. Biorąc pod uwagę brak pamiątek po Brianie, jak również fakt, że Joe nie zostawił swojego domu im obu, możliwe, że Dexter i Brian są jedynie braćmi przyrodnymi.

[3] W kolejnych wydaniach tytuł skrócono do Demony Dextera – przyp. tłum.

Część IV

Spojrzenie na zabijanie: polityka, etyka i Dexter

9

Etyka seryjnego zabójcy: moralność Dextera i usprawiedliwienie morderstwa

Simon Riches i Craig French

I. Dexter i kodeks

Dexter Morgan jest specjalistą medycyny sądowej, zajmującym się badaniem śladów krwi i zatrudnionym w wydziale zabójstw policji w Miami. Na pozór wydaje się przestrzegającym prawa obywatelem i przedstawicielem prawa, który *egzekwuje* jego przestrzeganie. Jednak, o czym nie wiedzą jego koledzy z pracy, siostra, dziewczyna i przyjaciele, skrywa mroczny sekret: jest seryjnym zabójcą ogarniętym przemożną żądzą zabijania.

Dexter jest jednak interesującym seryjnym mordercą z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, każde jego morderstwo zaplanowane jest w najdrobniejszych szczegółach. Zabójstwa Dextera są dokonywane z niezwykłą starannością. Scena zbrodni jest przygotowana z góry, z wykorzystaniem wiedzy fachowej i lat doświadczenia. Dexter nie pozostawia po sobie śladów. Ciała są dzielone i wrzucane w kawałkach do

morza, tak jakby było to tylko usuwanie odpadków. Mimo że *pragnienie* zabijania jest u Dextera wręcz zwierzęce, *zaspokojenie* tego pragnienia jest głęboko przemyślane.

Po drugie, mordowanie przez Dextera jest głęboko przemyślane w jeszcze jednym wymiarze, który dodatkowo czyni go bardzo interesującym typem seryjnego zabójcy. Dexter sądzi, że jego działania są w jakiś sposób *uzasadnione*. W jego oczach morderstwa, których dokonuje, są *racjonalne*, ponieważ trzyma się *kodeksu zabijania*. Możemy myśleć o kodeksie jak o zestawie zasad i standardów postępowania, tak więc *kodeks zabijania* jest zestawem zasad i standardów wyznaczających, kontrolujących i ograniczających pewien podzbiór działań Dextera, konkretnie dokonywanych przez niego zabójstw.

Kodeks zabijania został Dexterowi wszczepiony w dzieciństwie przez jego adopcyjnego ojca Harry'ego. Zawartość kodeksu — czyli to, jakie *dokładnie* zasady i standardy obejmuje — jest zdradzana w serialu poprzez narrację zza kadru, w której Dexter dzieli się przemyśleniami na temat swoich planów i działań, oraz poprzez retrospekcje, które pokazują dzieciństwo Dextera i jego relacje z Harrym. Narracja i retrospekcje wiele mówią o charakterze głównego bohatera i o tym, jaki wpływ na niego miały wydarzenia z dzieciństwa. To, w połączeniu z kodeksem, którego się trzyma jako dorosły, rodzi pytanie, które będziemy rozważać w tym eseju. Jaki jest *moralny charakter* Dextera?

Nie będziemy wydawać osądów dotyczących słuszności bądź jej braku w działaniach i intencjach Dextera (nie będziemy więc wydawać osądów na temat powiedzmy tego, czy Dexter jest *dobrym człowiekiem* ani czy *postępuje słusznie*). Analizując istotne sceny i odnosząc je do zagadnień filozofii moralności, podzielimy się swoimi refleksjami, które ułatwią czytelnikom wydawanie tego typu osądów.

Być może najbardziej oczywistym sposobem, by zrozumieć charakter Dextera, jest próba odszyfrowania treści jego *kodeksu zabijania*, ponieważ ten kodeks jest, w jakimś sensie, *kodeksem moralnym*. To niezwykle istotny aspekt serialu, jednak zarazem jest on bardzo złożony pod względem filozoficznym. Nawet samo określenie tego kodeksu jako *moralnego* może

budzić zdziwienie. Wyjaśnimy to wkrótce, jednak wcześniej należy wyjaśnić jego pochodzenie.

II. Pochodzenie kodeksu

Ojciec adopcyjny Dextera, Harry, policjant, początkowo uczył Dextera kodeksu po to, by kontrolować i ukierunkować jego nieprzeparte pragnienie zabijania. W późniejszym czasie dowiadujemy się, że pragnienie zabijania i żądza krwi Dextera mają źródło w jego traumatycznych przeżyciach z dzieciństwa, kiedy widział swoją matkę mordowaną piłą łańcuchową. Później dowiadujemy się, że to Harry ratował Dextera w tej trudnej sytuacji.

W scenie retrospekcji w pierwszym odcinku 1. sezonu, Harry rozmawia z Dexterem o jego pragnieniu zabijania. Dokonawszy odkrycia, że Dexter zabił psa sąsiadów, Harry znalazł również inne kości, co sugerowało, że nie był to odizolowany incydent — czemu Dexter nie zaprzecza. Reakcja Harry'ego na to odkrycie jest zaskakująca. Nie wydaje się przerażony i nie okazuje obrzydzenia, wygląda jedynie, że martwi się o swojego syna.

W rezultacie Harry nie szuka pomocy poza rodziną, lecz znajduje sposób na kontrolowanie i ograniczenie popędu Dextera. Można zakładać, że sądził, iż żądzy zabijania u Dextera nie da się wyeliminować. Jego reakcja pełna zrozumienia, a nie potępienia, wynika być może ze świadomości, jak poważne były przeżycia Dextera w dzieciństwie.

W jakimś sensie kodeks Dextera powstaje jako sposób na przetrwanie: ojciec uczy go, jak przetrwać jako morderca, by mógł zaspokoić swoje pragnienie i nie dał się złapać (przez policję lub przez potencjalną ofiarę). Harry zna się na tych sprawach, ponieważ jest policjantem, który prowadził wiele śledztw dotyczących zabójstw. W narracji w pierwszym odcinku Dexter twierdzi, że Harry „nauczył go, jak myśleć, jak gliniarz i zacierać za sobą ślady” (1.1).

Biorąc to pod uwagę, można sądzić, że kodeks zabijania ma znaczenie użytkowe, jest praktyczną instrukcją zabijania. Mimo że jego użyteczność

jest niewątpliwa i bardzo ważna (Dexterowi udaje się przetrwać i *nie zostaje złapany*), ma on również *znaczenie moralne*.

To twierdzenie zgadza się z kolejnym aspektem pochodzenia kodeksu. Zastanawiając się nad przypadłością Dextera, Harry sugeruje, że można by ją wykorzystać w „dobrym celu” (1.1) i zabijać tylko ludzi, którzy na to *zasługują*. Wydaje się, że Harry, ucząc Dextera kodeksu, miał istotne moralne założenia, dotyczące *dobra i zasługiwania*.

Dla wielu widzów serialu kodeks zabijania staje się w jakimś sensie *kodeksem moralnym*. Omówimy teraz, co to oznacza i jaka może być jego zawartość.

III. Kodeks moralny

Co oznacza, że kodeks jest moralny? Jeśli ktoś opisuje kodeks w ten sposób, można uznać to za pochwałę, za uznanie, że w jakimś sensie jest *ślusznym*. Przypomina to sytuację, w której określamy dany postępek jako *moralny* (powiedzmy, że Joanna mogłaby poczynić darowiznę na cel charytatywny, a jej przyjaciółka mogłaby to ocenić jako *moralne*). Jednak nie w takim sensie mówimy o tym, że kodeks zabijania jest moralny. Nie twierdzimy też, że jest *zły*, ponieważ w tym eseju przyjmujemy neutralną postawę dotyczącą *oceny moralnej* Dextera.

Gdy o kodeksie Dextera mówimy, że jest kodeksem moralnym, chcemy go *zaklasyfikować* jako pewien rodzaj kodeksu, chcemy podkreślić, iż jego *celem* jest reprezentowanie rzeczywistości moralnej — faktów na temat tego, co jest dobre, a co złe, co jest słuszne, a co nie. Z jednej strony, kodeks może stanowić przykład *fałszywej moralności*, co oznacza, że jego reprezentacja rzeczywistości moralnej nie jest odpowiednia (czyli określone zasady moralne lub ich zestaw w danym przypadku są *fałszywe* i nie znajdują oparcia w faktach moralnych). Z drugiej strony, taki kodeks może też być *prawdziwy*, jeśli adekwatnie reprezentuje rzeczywistość moralną. Tak więc tym, co przesądza o określeniu kodeksu Dextera mianem *moralnego*, jest to, że dotyczy on w jakimś sensie *moralności*, *obejmuje* terytorium moralne w taki sposób, w jaki mapa obejmuje terytorium

geograficzne. Ta analogia sięga dalej: istnieją dobre mapy i złe mapy, tak samo mogą istnieć dobre i złe kodeksy moralne. To, czy kodeks moralny Dextera jest dobry, czy zły, nie jest ważne, gdy w grę chodzi określenie go mianem kodeksu *moralnego* w takim znaczeniu, jakie było naszym zamiarem.

Musimy tu wspomnieć o pewnych złożonych zagadnieniach filozoficznych. Jednym z nich jest to, jak dokładnie możemy scharakteryzować moralne terytorium, które kodeksy moralne — a więc również oparte na nich działania — regulują. Czego dotyczy terytorium moralne? To nie jest jasne, jednak niezależnie od tego, czym ono jest, kodeks można uznać za moralny (w proponowanym przez nas znaczeniu), jeśli reguluje sprawy z zakresu terytorium moralności. Tak więc zestaw zasad regulujących działania Dextera, jego kodeks zabijania, liczy się jako moralny o tyle, o ile dotyczy spraw istotnych dla moralności. Reguluje sprawy moralnych faktów, niezależnie od tego, czym są. W dalszej części tego rozdziału wrócimy do zagadnienia definicji terytorium moralnego.

Kolejnym związanym z tym zagadnieniem jest to, co można by nazwać *statusem* lub *siłą* rzeczywistości moralnej. Czy wymagania moralności są *rzeczywiste*? Czy są *obiektywne*? Istnieje tradycja filozoficzna znana jako *realizm moralny*. Mówiąc ogólnie, stanowisko to utrzymuje, że fakty na temat tego, co jest dobre, a co złe, jak również inne zagadnienia dotyczące moralności, są w jakimś sensie *niezależne od nas*. Istniałyby *tak czy siak*. Historycznie rzecz biorąc, wyznawcą skrajnej wersji tego poglądu był Platon. Według alternatywnej *antyrealistycznej* tradycji, fakty moralne są zależne od nas lub też od społeczności i kultur. Jest to bardzo złożone rozróżnienie: istnienie wiele *odmian* realizmu i antyrealizmu, a w niektórych przypadkach trudno w ogóle dostrzec jakąś różnicę. Na razie przyjmiemy stanowisko neutralne. Twierdzimy jedynie, że moralny kodeks Dextera rości sobie pretensje do reprezentowania rzeczywistości moralnej, natomiast nie wypowiadamy się w kwestiach takich, jak to, czy mu się to udaje, ani jak należy rozumieć status i siłę tej rzeczywistości moralnej.

Naszą uwagę skupiamy na *zawartości* kodeksu moralnego Dextera. Zakładając, że sam Dexter *uznaje swój kodeks* za kodeks moralny, pytanie o jego zawartość jest pytaniem o to, co uważa on za fakty moralne. Jeśli uda

się to odkryć, znacznie poszerzymy nasze rozumienie moralnego charakteru Dextera. Co więcej, odnosząc przekonania moralne Dextera do tematów i teorii filozofii moralnej, będziemy mieli bardziej dogodną pozycję, by ocenić moralność tej postaci.

Kodeks moralny Dextera nie jest kodeksem w takim rozumieniu jak dziesięcioro przykazań, które są precyzyjne, rygorystyczne i ostateczne. Trudno uznać kodeks Dextera za równie precyzyjny i ostateczny. Nie oznacza to, że nie ma on zasad, jednak są one w pewnym stopniu elastyczne, nie są więc tak ostateczne. Dexter może dostosować daną zasadę do określonej sytuacji: dlatego czasem trudno mu określić, czy dana osoba spełnia kryteria kodeksu i czy można ją zamordować.

Biorąc pod uwagę naturę kodeksu moralnego, nie będziemy starali się scharakteryzować go jako precyzyjnego i ostatecznego zbioru zasad. Zamiast tego przyjrzymy się niektórym zabójstwom popełnionym przez Dextera i na ich podstawie, jak również na podstawie tego, jak on sam je komentuje i jak uzasadnia swoje postępowanie, spróbujemy oszacować jego kodeks moralny. Pozwoli nam to na wgląd w zawartość kodeksu moralnego Dextera, a stąd w naturę jego moralnego charakteru.

IV. Zabijanie dzieci

Sezon 1. zaczyna się od morderstwa Mike'a Donovana, czterdziestolatka. Mike początkowo jest przedstawiony jako szczęśliwy ojciec rodziny, jednak z czasem okazuje się, że jest *mordercą dzieci*. Jako kierownik chóru chłopięcego Mike wykorzystał i zabił trzech chłopców. Dexter tego nie aprobuje, więc śledzi i ostatecznie zabija Mike'a.

Znając cechy charakteru Dextera opisane wcześniej, wiemy, że dokona morderstwa ostrożnie i precyzyjnie. Najpierw gromadzi informacje na temat Donovana, co pozwala mu przekonać się o jego winie i uzasadnić — w swoim pojęciu — zabicie go. Wydaje się, że kluczowe dla tej decyzji są pewne kwestie, które zdradzają wartości, w jakie wierzy Dexter. Daje nam to wgląd w moralny kodeks Dextera.

Co w tym przypadku przesądza o tym, że Dexter podejmuje decyzję o zamordowaniu Donovana? Wydaje się, że najważniejsze jest to, iż Mike sam jest mordercą. Oczywiście, nie jest to *wystarczający* czynnik, ponieważ gdyby tak było, Dexter powinien też zabić siebie. Dexter jest więc zabójcą zabójców, jednak jedynie ograniczonej klasy zabójców. To, co ogranicza tę kategorię, daje nam informację na temat tego, co Dexter uważa za moralnie akceptowalne morderstwa.

Dexter sądzi, że jeśli dana osoba *jest mordercą*, to ten fakt w *połączeniu z innymi cechami* jest decydujący dla podjęcia przez niego decyzji, że zasługuje ona na śmierć. Jakie są te inne cechy? Co, w oczach Dextera, sprawia, że dana osoba jest mordercą zasługującym na śmierć, podczas gdy ktoś inny, mimo że jest mordercą, nie zasługuje na taki los (np. sam Dexter, przynajmniej jego zdaniem)? Istotnym czynnikiem w przypadku Donovana jest to, że zabijał (i prawdopodobnie wykorzystywał) *dzieci*. A zatem jeśli dana osoba morduje *dzieci*, to zdaniem Dextera zasługuje na śmierć. Ten aspekt moralnego charakteru Dextera zostaje podkreślony, gdy przed zamordowaniem Donovana otwarcie wyraża swoją dezaprobatę wobec zabijania *dzieci*.

V. Zabijanie niewinnych

W 1. sezonie głównym motywem jest poszukiwanie seryjnego mordercy, określonego przez media i policję mianem Zabójca z Chłodni. Ostatecznie okazuje się nim być człowiek o nazwisku Rudy Cooper, protetyk, zaangażowany w związek z adopcyjną siostrą Dextera, Debrą. Później okazuje się, że jest biologicznym bratem Dextera.

Pomiędzy Dexterem a jego bratem istnieją interesujące podobieństwa. Nie tylko obydwoj są seryjnymi mordercami, ale też ich popęd do zabijania ma to samo źródło: w dzieciństwie byli świadkami zamordowania swojej matki. Jednak w odróżnieniu od Dextera, Brian nie został uratowany i adoptowany przez Harry'ego, przez co nie został nauczony tak jak on *kontrolowania swojej żądz* mordy. Warto tu zauważyć, że twórcy serialu usiłują w tym momencie wprowadzić rozróżnienie pomiędzy seryjnym mordercą, który jest całkowicie niemoralny, a takim, który — niezależnie

od tego, czy w ostatecznym rozrachunku też jest niemoralny, czy nie — przynajmniej *stara się* kierować zasadami moralnymi.

Jak można się spodziewać, Zabójca z Chłodni wykazuje pewne podobieństwa w sposobie zabijania do Dextera: obydwaj są bardzo inteligentni i drobiazgowi w przygotowaniu i dokonywaniu zbrodni. Gdy Dexter po raz pierwszy widzi ofiarę Zabójcy z Chłodni, jest *pod wrażeniem* jego precyzji i uwagi poświęconej szczegółom. A jednak w ostatnim odcinku Dexter morduje Zabójcę z Chłodni. Dlaczego to robi? Dlaczego podejmuje decyzję, że według kodeksu zasługuje on na śmierć?

Zabójca z Chłodni niewątpliwie jest mordercą, jednak nie wydaje się, by zabijał *dzieci*. Co więc innego w jego zabójstwach motywuje Dextera do pozbycia się go? Nie może chodzić tylko o to, że jest *seryjnym* mordercą, ponieważ Dexter sam nim jest.

A więc poza tym, że Zabójca z Chłodni jest seryjnym mordercą, istnieją inne cechy i działania, które przesądzają o tym, że — zdaniem Dextera — zasługuje on na śmierć. Na początek, jego ofiary nie wydają się zasługiwać na śmierć. Są, można powiedzieć, niewinne — zabija prostytutki i próbuje zabić siostrę Dextera, Debrę, która jest praworządną obywatelką. Ten fakt pokazuje nam ciekawy aspekt moralnego charakteru Dextera, ponieważ wydaje się, że sądzi on, iż nie powinno się zabijać niewinnych ludzi, a ten, kto to robi, zasługuje na śmierć.

Inne czynniki, które same w sobie nie byłyby wystarczającymi powodami dla Dextera, by zamordować Zabójcę z Chłodni, a jednak w połączeniu z faktem, iż zabija on niewinnych ludzi, mogą ugruntować przekonanie Dextera, że zasługuje na śmierć, to np. to, że Zabójca z Chłodni, mimo iż postępuje metodycznie, nie kontroluje swojego postępowania. Po pierwsze, nie trzyma się żadnego moralnego kodeksu. Po drugie, w niektórych sytuacjach pozwala, by zawładnęły nim instynkty. Pod tym względem różni się od bardziej racjonalnego Dextera.

Można tu zauważyć interesujące podobieństwo do tego, jak Dexter potraktował Miguela Prado w sezonie 3. Dexter uczy Miguela zabijając zgodnie z *kodeksem zabijania*. Nauczywszy się kodeksu i metod zabijania Dextera, Miguel decyduje się zabić kogoś samodzielnie, jednak z uprzednią

asystą Dextera. Oczywiście, według kodeksu Dextera to, że jest się winnym morderstwa, nie sprawia, iż zasługuje się na bycie zamordowanym. W tym przypadku ofiara zostaje zamordowana — z punktu widzenia Dextera — ze złego powodu, ginie, aby spłacić długi hazardowe. Jednak mając na to dowody, Miguel otrzymuje *pozwolenie*, by posunąć się dalej. Widzimy, jak Dexter usiłuje zaszczepić Miguelowi kodeks moralny. Pod wieloma względami Dexter jest dla Miguela tym, kim dla niego był Harry. I wydaje się, że Dexter znalazł idealnego ucznia.

Jednak Miguel łamie kodeks Dextera, gdy decyduje się zabić Ellen Wolf, prawniczkę, która stoi na drodze jego kariery. Dla Dextera Ellen nie zasługuje na śmierć, jest to niezgodne z kodeksem. Nie jest morderczynią. Jednak wyraziwszy swoje pragnienie zabicia jej, Miguel wpada w złość, gdy Dexter się na to nie zgadza, i postanawia zabić ją tak czy siak. Dexter uświadamia sobie, co się stało, i upublicznia to morderstwo. Miguel chowa Ellen na cmentarzu, Dexter wykopuje ją i pozostawia tak, by została znaleziona. Mimo że nie wskazuje Miguela jako sprawcy, te działania mają na celu udzielenie mu nauczki.

Następnie Dexter zrywa przyjaźń z Miguelem, jednak postępuje ostrożnie, ponieważ Miguel wie o nim zbyt wiele. Przełożona Dextera, Maria LaGuerta (która w przeszłości była w związku z Miguelem i tuż przed jej śmiercią zaprzyjaźniła się z Ellen) odkrywa jednak, że to Miguel był sprawcą. Miguel uświadamia to sobie i planuje ją zamordować. Gdy Dexter dowiaduje się, że Miguel chce zabić Marię, uświadamia sobie, iż sprawy zaszły za daleko. W odcinku jedenastym 3. sezonu Dexter zabija Miguela — oczywiście, na tym etapie morderstwo wpisuje się w jego kodeks.

Podobieństwem do wątku Zabójcy z Chłodni jest to, że Dexter wydaje się zabijać Miguela z dwóch powodów: po pierwsze, Miguel zabija niewinnych ludzi, po drugie, jest *poza kontrolą* — co pokazuje Dexterowi, jak też widzom, że można zostać *nauczonym* kodeksu, jednak nie trzymać się go.

Uświadamiamy sobie, że Dexter ceni pewną moralną wrażliwość lub przynajmniej wrażliwość na coś, co dana osoba uważa za wymogi moralności. Takiej wrażliwości brakuje zarówno Zabójcy z Chłodni, jak i Miguelowi Prado. Dexter, w odróżnieniu od nich, wzdraga się na myśl o zabiciu niewinnej osoby, nawet jeśli naraża go to na niebezpieczeństwo. W

dwunastym odcinku 3. sezonu Ramon, brat Miguela zaczyna podejrzewać, że Dexter ma coś wspólnego z zabiciem Miguela. Dexter zastanawia się nad zabiciem Ramona, jednak w zamian decyduje się z nim porozmawiać i przekonać, że tego nie zrobił. Zabicie go nie byłoby zgodne z kodeksem, ponieważ Ramon nie jest mordercą. Widzimy, że Dexter jest nie tylko zabójcą *racjonalnym*, lecz również obdarzonym wrażliwością moralną. W kolejnym podrozdziale rozwiniemy tę ideę.

VI. Więzi emocjonalne i rodzinne

Wydaje się, że emocjonalne i rodzinne więzi są niezwykle istotne w kształtowaniu kodeksu moralnego i charakteru Dextera. Twierdzenie to może budzić zdziwienie, gdy weźmiemy pod uwagę, że Dexter — mówiąc o sobie — podkreśla, iż jest emocjonalnie *pusty*. Uważa, że jedynie *odgrywa* uczucia dla tzw. przyjaciół i rodziny, jednak w rzeczywistości jego więzi z innymi są pozbawione treści. Dexter *sądzi*, że *naprawdę* nie czuje miłości do swojej siostry, nie kocha *naprawdę* swojej dziewczyny i jej dzieci. W jaki sposób emocjonalne i rodzinne związki mogą kształtować jego moralny charakter, skoro, jak twierdzi sam Dexter, nawet nie są *prawdziwe*?

Prawda jest taka, że Dexter *sam się oszukuje*, oceniając swoje uczucia. Narracja zdradza jego przekonania na własny temat, jednak są one w oczywisty sposób *fałszywe*. To odważne stwierdzenie, chcemy je więc obronić w następujący sposób: najpierw powiemy, dlaczego uważamy je za fałszywe, a następnie wyjaśnimy, dlaczego Dexter jednak się ich trzyma — jednym słowem powiemy o tym, jaką funkcję dla niego pełnią.

Przede wszystkim jego przekonania są fałszywe, ponieważ nie są spójne z działaniami, w których jego prawdziwe emocje znajdują swój wyraz. Działania Dextera nie są działaniami człowieka pozbawionego uczuć. Weźmy np. reakcję Dextera w 1. sezonie, gdy eks-mąż Rity, który był narkomanem i sprawcą przemocy domowej, wraca i usiłuje znowu wejść w życie jej i dzieci. Dexter zachowuje się tak, by okazać swoją opiekuńczość i troskę o rodzinę, której częścią się stał. Można to odczytać jedynie jako okazywanie *miłości*.

Drugi przykład: gdy Zabójca z Chłodni rzuca odciętą *głową* jednej ze swoich ofiar na samochód Dextera, widać, że instynktowną reakcją Dextera jest *strach* — znowu jest to reakcja niespójna z tym, że jest pozbawiony uczuć.

Trzeci przykład: gdy Zabójca z Chłodni uprowadza i usiłuje zabić Debrę, reakcji Dextera na pewno nie można nazwać reakcją pozbawioną uczuć. Okazuje niepokój, zmartwienie czy wręcz panikę — uczucia, których jak najbardziej można się spodziewać po bracie kochającym swoją siostrę, w sytuacji gdy znajduje się ona w niebezpieczeństwie. Gdy zatem Dexter postanawia zabić Zabójcę z Chłodni, robi to nie dlatego, że jest to zgodne z kodeksem, lecz ponieważ pragnie *ocalić swoją siostrę*. To pragnienie również jest silnie nacechowane emocjonalnie.

Twierdzenie, że wbrew swoim deklaracjom Dexter jest bardzo uczuciowym człowiekiem, mogłoby wywołać sprzeciw. Można kontrargumentować, że jego działania są jedynie *tworzeniem pozorów*. Jednak jest to mało prawdopodobne. Przede wszystkim, wszystkie działania, które przytoczyliśmy tu jako przykład emocjonalnych reakcji Dextera, są *instynktowne*, a takie działania trudno *udawać*.

Co więcej, wydaje nam się, że jesteśmy w stanie wytłumaczyć napięcie pomiędzy wypowiedzianymi przez Dextera przekonaniem na temat *braku* uczuć, a jego działaniami, które wyraźnie *demonstrują* te emocje. Uważamy, że Dexter nie tylko oszukuje sam siebie, ale też, że to oszustwo pełni ważną rolę, bo umożliwia mu poradzenie sobie z morderstwami, których dokonania wymaga od niego jego kodeks moralny.

Naszym zdaniem, gdyby Dexter *przyznawał się do swoich uczuć* i okazywał je, to musiałby — jako człowiek — odczuwać pewien stopień empatii i troski o swoje ofiary i ich rodziny. Jednak *takie* uczucia mogłyby mu uniemożliwić wykonanie tego, co jego zdaniem *musi zostać wykonane* — ponieważ *uważa, że jest jego moralny obowiązek*. A zatem, *wmawiając sobie, że jest potworem pozbawionym uczuć*, Dexter unika konieczności radzenia sobie z uczuciami i okazywania przerażenia związanego z zabijaniem, co z kolei umożliwia mu dokonywanie tego, co jego zdaniem jest słuszne, czyli utrzymywania głębokiego przywiązania do kodeksu moralnego, zgodnie z którym żyje. Oszukiwanie siebie dotyczące zdolności

emocjonalnych i odczuwanych emocji można potraktować jak *mechanizm obronny*, umożliwiający zachowanie dystansu i trzymanie się swojego kodeksu postępowania. Dexter *odczuwa emocje*, lecz ukrywa ten fakt przed sobą, oszukuje się, po to, by wciąż czynić to, co uważa za swoje moralne powołanie.

Kolejnym, bardziej fundamentalnym argumentem dla osób, które wciąż nie są przekonane o emocjonalnym zaangażowaniu Dextera, jest to, że zaangażowanie emocjonalne jest warunkiem umożliwiającym posiadanie kodeksu moralnego jako takiego. Innymi słowy, jeśli dana jednostka ma rozpoznawać swoje moralne zobowiązania — co jest konieczne dla posiadania kodeksu moralnego — to musi być zdolna do odczuwania uczuć.

Wynika to z samej natury terytorium, którym zajmuje się moralność. Wydaje się, że moralność zajmuje się innymi ludźmi, czy też może, jak to bardziej szczegółowo określił współczesny amerykański filozof T. M. Scanlon, „tym, co jesteśmy sobie nawzajem winni” (aczkolwiek warto tu podkreślić, że według Scanlona istnieją również inne wymiary rzeczywistości moralnej). Naszym zdaniem, jeśli mamy prawidłowo ocenić, czym jest moralność, to konieczne jest zrozumienie innych — *emocjonalna* więź z nimi. Musimy być zdolni do *troski* o innych i *uczuć* w stosunku do nich.

To, że więzy uczuciowe i rodzinne Dextera są *rzeczywiste* i *znaczące*, jest istotne dla rozważań o jego moralnym charakterze. Jest tak dlatego, że Dexter ma tendencję do preferencyjnego traktowania osób, które kocha, szczególnie Debry, Rity i jej dzieci; jako dziecko starał się też odpowiednio traktować swoich rodziców. Jest to widoczne nawet w teraźniejszości, jako że Dexter okazuje swoistą lojalność wobec przybranego ojca, stosując się do kodeksu Harry’ego. Mimo że Dexter w szczególny sposób traktuje swoją rodzinę i przyjaciół, można wymienić dwa przykłady, gdy *zabija pomimo* więzów przyjaźni lub rodzinnych, łączących go z ofiarą: zabija zarówno swojego brata, jak i Miguela Prado. Jest to dowód, że kodeks Dextera jest bardzo silny i ma większe znaczenie niż jego uczucia względem niektórych osób.

VII. Sprawiedliwość, prawo i konsekwencjalizm

Wydaje się, że Dexter ceni sprawiedliwość, chociaż jest to jego wersja sprawiedliwości. Częścią moralnych obowiązków Dextera jest robienie tego, z czym nie radzą sobie jego koledzy z policji w Miami. W pierwszym odcinku sezonu 1. dowiadujemy się z narracji Dextera, że tylko 20% morderstw w Miami zostaje rozwiązanych. Wydaje się, że Dexter za swój obowiązek uważa rozwiązanie pozostałych. Dlatego właśnie gromadzi dowody dotyczące sprawców zbrodni. Dexter jednak również *karze* i w jakimś sensie *skazuje* przestępców. Odgrywa więc role policjanta, sędziego i ławników.

Dexter rozumie sprawiedliwość w szczególny, legalistyczny sposób. Wydaje się, że dla Dextera sprawiedliwości staje się zadość, jeśli ktoś winny poważnego przestępstwa, takiego jak morderstwo, zostaje skazany na śmierć. Dla Dextera morderstwo powinno być karane śmiercią i on wykonuje to prawo tam, gdzie nie robi tego wymiar sprawiedliwości. Można — oczywiście — zadawać sobie pytania, czy Dexter właściwie pojmuje sprawiedliwość albo czy jego działania są najlepszym sposobem na wcielanie jej w życie. Przykładowo *nawet jeśli* prawo stanowi, że morderstwo karane jest śmiercią, to nie wynika z tego, że jest to *wymóg moralny* (choć Dexter zdaje się *tak* sądzić). Co więcej, jeśli rzeczywiście *jest* to wymóg moralny, nie wynika z tego, że to właśnie *Dexter* ma moralny obowiązek uśmiercania przestępców.

Cały świat Dextera obraca się wokół wymiaru sprawiedliwości. Pracuje dla policji w Miami, a wszyscy jego przyjaciele wywodzą się z tych kręgów. Siostra Dextera jest policjantką, podobnie jak jego przybrany ojciec Harry. Miguel, który zostaje najlepszym przyjacielem Dextera, też pracuje w wymiarze sprawiedliwości. Jedyne wyjątki to Rita i artystka Lila w sezonie 2.

To, że Dexter jest częścią tego świata, pełni dwie funkcje. Po pierwsze, pomaga mu dokonywać morderstw — ma dostęp do tajnych informacji na temat przestępców, których ściga, a techniczna wiedza związana z zawodem umożliwia mu zatarcie śladów. Po drugie, można argumentować, że pełni to też funkcję psychologiczną. To, że Dexter jest zaangażowany w

pracę w wymiarze sprawiedliwości jako ekspert badania śladów krwi, może sprawiać, iż czuje się upoważniony do egzekwowania prawa w szerszym sensie, jest to niejako *przedłużenie* jego roli jako pracownika policji. Być może gdyby nie jego zawód, nie miałby poczucia, że jego działania są równie uprawnione.

W ten sposób Dexter przyczynia się do egzekwowania prawa w Miami, zatem może uważać, że w ten sposób *maksymalizuje jakieś dobro, a moralność jego działań zależy od oceny dobra, które dzięki nim zostaje powiększone*. Można uznać, że to sprawia, iż Dexter jest swego rodzaju *etycznym konsekwencjalistą*. To z kolei prowadzi nas z powrotem do pytania o charakterystykę terytorium moralnego.

Mówiąc najogólniej, etyczny konsekwencjalizm zakłada, że moralność danego działania zależy od wartości jego konsekwencji. Jeśli zatem *szczęście* lub *przyjemność* uznamy za najbardziej cenne, to moralność danych działań będzie zależała od tego, czy maksymalizują one przyjemność lub szczęście. Z tego typu myśleniem można się zetknąć w pracy *Utylitaryzm. O wolności* XIX-wiecznego brytyjskiego filozofa J. S. Milla. W drugim rozdziale Mill pisze: „Jeśli przyjąć za podstawę moralności Użyteczność lub Zasadę Największego Szczęścia, to wszelkie działania należy uznać za słuszne, w takim zakresie, w jakim przyczyniają się do szczęścia, lub za niewłaściwe, jeśli przynoszą odwrotność szczęścia. Przez szczęście należy rozumieć przyjemność i brak bólu, przez nieszczęście — ból i pozbawienie przyjemności”. To utilitarne podejście do konsekwencjalizmu nie jest podejściem jedynym. Jeśli np. uznamy, że najcenniejszy jest *dobrobyt*, to moralność działań będzie zależała od tego, czy pozwalają pomnożyć dobrobyt itd., a także od tego, co uznamy za najwyższe dobro.

Aby lepiej zrozumieć konsekwencjalizm, należy również wziąć pod uwagę dalsze kwestie, np. konsekwencje czego mają największe znaczenie. W przytoczonej powyżej charakterystyce mówiliśmy o konsekwencjach *działań*, jednak dla kogoś innego to konsekwencje *zasad* mogą być prawdziwie istotnym zagadnieniem z punktu widzenia moralności.

Niemniej jednak ta szeroka charakterystyka pozwala zadać pytanie, czy Dexter jest konsekwencjalistą. Przynajmniej należy zauważyć, że

pytanie można to rozstrzygać na dwóch płaszczyznach: *egoistycznej* i *uniwersalistycznej*.

Biorąc pod uwagę płaszczyznę uniwersalistyczną, możemy się zastanawiać, czy uznać działania Dextera za *moralnie uzasadnione*. To, oczywiście, bardzo trudna kwestia. Z jednej strony, można uznać, że działania Dextera zwiększają ogólne szczęście (czy dobrobyt), jako że ograniczają liczbę morderstw w Miami. Z drugiej strony jednakże, Dexter *jako seryjny morderca*, przyczynia się do zwiększenia niepokoju w mieście — tego rodzaju niepokoju, który wynika z wiedzy, że w mieście grasuje seryjny morderca. W takim razie Dexter mógłby w jakiś sposób zwiększać ogólną wartość nieszczęścia. Tak więc *kalkulacja*, czy działania Dextera zwiększają dobro (szczęście, dobrobyt itd.), nie jest sprawą prostą.

Jeśli chodzi o płaszczyznę egoistyczną, to można się zastanawiać, czy sam Dexter uważa się za etycznego konsekwencjalistę. Sprowadza się to do pytania, czy Dexter w jakiś sposób wykorzystuje konsekwencjalizm jako procedurę decyzyjną dla swoich działań. Znowu to dość delikatne pytanie. W takim zakresie, w jakim stosuje się do kodeksu moralnego, Dexter przejmuje się tym, co uważa za wymogi moralności. W takim sensie wydaje się, że Dexter pragnie *czynić dobro*. Jednakże nie jest jasne, czy stara się *maksymalizować dobro dla jak największej liczby ludzi*. Powodem tego jest częściowo fakt, że nie wiadomo, *jakie* dobro Dexter ma na myśli. Nie wydaje się, żeby przejmował się samym szczęściem czy przyjemnością jak największej liczby ludzi. Możliwe jednak, że pragnie zwiększenia *jak największej ilości dóbr*, takich jak — powiedzmy — sprawiedliwość, pokój, przyjemność, szczęście, dobrobyt itd. Jego refleksje na temat kodeksu nie dają nam jasnej odpowiedzi na pytanie o szczególną odmianę konsekwencjalizmu, jaką Dexter mógłby wyznawać, jednak w najogólniejszym znaczeniu wydaje się on kierować jego postępowaniem.

VIII. Podsumowanie

W tym eseju staraliśmy się w jak największym stopniu umożliwić zrozumienie moralnego charakteru Dextera i moralnej psychologii seryjnego zabójcy. Skupiliśmy się szczególnie na jego kodeksie zabijania i

wyjaśniliśmy, dlaczego wydaje się kodeksem moralnym. Staraliśmy się wyjaśnić pewne aspekty treści tego kodeksu, np. nienawiść Dextera do zabójców dzieci czy też zabójców niewinnych ludzi. Następnie omówiliśmy to, jak oszukuje siebie w kwestii własnej konstrukcji emocjonalnej, co pozwala mu stosować się do kodeksu. Wreszcie podnieśliśmy kwestię sprawiedliwości oraz moralnego uzasadnienia działań i wykazaliśmy, że w odniesieniu do Dextera to pytanie jest szczególnie istotne, jednak że wyjątkowo trudno jest na nie odpowiedzieć. Mamy nadzieję, że omówienie tych zagadnień przyczyniło się do wyjaśnienia niektórych etycznych kwestii związanych z działaniami Dextera i pozwala lepiej przygotować się do odpowiedzi na pytanie, czy popełniane przez niego morderstwa są moralnie uzasadnione.

10

Znany diabeł: Dexter i „dobro” amerykańskich seryjnych zabójstw

David Schmid

Ci z pośród miłośników serialu, którym nie brakuje gotówki, mogą na wiele sposobów okazać swoje uwielbienie. Na oficjalnej stronie serialu można kupić takie przedmioty jak szklane podstawki pod szklanę w pamiątkowym pudełku, laleczki z kiwającymi główkami przedstawiające główne postaci serialu, kolczyki w kształcie części ciała czy koszulkę z napisem „Vote for Dexter” („Głosuj na Dextera”). Bardziej wybredny konsument będzie zachwycony, gdy dowie się, że latem 2008 roku grupa najlepszych projektantów przekształciła nowojorski ratusz w coś, co jeden z artykułów opisał jako „luksusowy przykład modernizmu zainspirowany sześcioma najpopularniejszymi serialami stacji Showtime” („Showtime’s”). Zwiedzający wystawę mogli obejrzeć jadalnię Dextera zaprojektowaną przez Amy Lau czy kuchnię inspirowaną motywami z serialu według projektu Johnny’ego Greya oraz kupić artykuły z limitowanej serii, np. krzesła do jadalni wyglądające jak poplamione krwią, poplamione krwią talerze czy „rozcłódkowaną” kolekcję sztucców, w której każdy nóż, widelec czy łyżka wydawały się złożone z różnych stylów — prawdziwa okazja, jedyne 500 dolarów za jedno nakrycie.

Takie zjawiska ilustrują nie tylko niezwykłą popularność serialu *Dexter*, ale też fakt, że jego twórcom udało się rozwiązać problem, który wcześniej zbijał z tropu znakomitą większość wytwórców popkultury związanej z masowymi mordercami: jak pozwolić widzom identyfikować się z seryjnym mordercą, nie powodując przy tym wielkiego konfliktu wewnętrznego. Znalezienie odpowiedzi umożliwiło *Dexterowi* nie tylko stanie się popularnym serialem telewizyjnym i marketingową oraz handlową „bonanzą”, ale też swoistym fenomenem kulturowym. Nigdy

wcześniej motyw masowego mordercy nie był częścią głównego nurtu popkultury, tak szeroko akceptowanego w Ameryce, jak ma to miejsce w przypadku *Dextera*. Z tego względu *Dexter* reprezentuje punkt zwrotny, jeśli chodzi o gotowość Amerykanów do przyjęcia masowego mordercy jako jednego z nich, jako ucieleśnienia amerykańskich wartości. W epilogu mojej książki z 2005 roku *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture* twierdzą, że po 11 września seryjni mordercy nie zostali wyparci z amerykańskiej popkultury przez postać terrorysty, lecz nadal odgrywają istotną rolę w wielu środkach przekazu, takich jak książki, filmy, strony internetowe czy seriale telewizyjne. Najczęściej reprezentacje wielokrotnych zabójców, które pojawiają się po 11 września, przypominają te sprzed tego dnia, jednak po atakach terrorystycznych funkcja seryjnych morderców zmieniła się pod wieloma względami. Wcześniej seryjny morderca był wcieleniem przypadkowego, budzącego przerażenie zła, teraz jednak zaczyna być to zło usprawiedliwione lub przynajmniej oswojone. Mimo że na pierwszy rzut oka wydaje się to nieprawdopodobne, chciałbym w tym artykule przedstawić tezę, że upodobanie, jakie amerykańska popkultura wydaje się czasem mieć do seryjnych morderców, jest potwierdzone i znakomicie egzemplifikowane przez tytułową postać serialu *Dexter*. *Dexter Morgan* jest kwintesencją amerykańskiego seryjnego mordercy po 11 września — ma mnóstwo sympatycznych cech, dzięki którym widzowie mogą go lubić, a nawet się z nim identyfikować.

Celem tego artykułu jest wyjaśnienie, w jaki sposób *Dexterowi* udało się osiągnąć ten niezwykły rezultat, a pierwszym krokiem na drodze do dokonania tego jest podkreślenie, że serial ten jest tylko najnowszym odcinkiem w długiej historii amerykańskiej fascynacji przestępczością i przemocą, która stała się wręcz definiującym elementem tego, co znaczy być Amerykaninem. Kultura popularna zawsze stanowiła nieodłączny element tej fascynacji i to już od czasów purytańskich. Większość ludzi zapewne nie kojarzy purytanów z pełną przemocą kulturą popularną, jednak mieli oni obsesję na punkcie czynów, procesów i egzekucji kryminalistów równą naszej własnej. Oczywiście, ich zainteresowanie przyjmowało inne formy, a jedną z nich było nie tylko czytanie o przestępcach, ale też uczestnictwo w ich egzekucjach. W erze purytańskiej publiczne wykonywanie kary śmierci przez powieszenie przyciągało rzesze publiczności, a pastory wykorzystywali tak liczne zgromadzenia do kazań

na temat upadku tych ludzi. Zwykle kazania wygłaszano w niedzielny poranek przed wykonaniem wyroku, co często następowało w ten sam dzień. Wydaje się, że cieszyły się one równą popularnością, co same egzekucje, a fakt, że następnie publikowano je i szeroko dystrybuowano, sprawia, że były to bardzo wpływowe i dobrze znane dokumenty.

Kazania te nie prezentowały zbrodniarza jako potwora z zewnątrz, lecz raczej jako reprezentanta społeczności i to właśnie ze względu na popełnione przez niego grzechy. Można by wręcz twierdzić, że przestępcy stanowili poniekąd wzór obywatela dla purytańskiej społeczności pod tym względem, że grzesząc, wyznając ten grzech i błagając o przebaczenie Boga, stanowili dramatyczny przykład nawrócenia i odkupienia. Napięcie związane z tym, czy przestępca jest postrzegany jako integralna część społeczeństwa, czy też jako wyrzutek amerykańskiej społeczności, jest niezwykle istotne dla zrozumienia postaci, takiej jak Dexter, jednak równie istotna jest zmiana, jaka nastąpiła w popkulturowych opowieściach o mordercach w drugiej połowie XVIII wieku, a która charakteryzowała się zainteresowaniem życiem przestępców, wykraczającym poza nacisk położony na reprezentatywność tych jednostek dla społeczeństwa, jak to miało miejsce w erze purytańskiej. Zamiast tego zaczęto podkreślać wyjątkową naturę zbrodni i samego przestępcy, który nie tylko był wyjątkowo nikczemny i zły, ale często też wyjątkowo interesujący, obdarzony fantazją, wręcz godny podziwu. Zmiana wskazuje na to, że amerykańskie podejście do seryjnych morderców nigdy nie opierało się jedynie na potępieniu i obrzydzeniu, lecz również na fascynacji czy nawet sympatii. Właśnie dlatego, że purytańskie opowieści o zbrodni ukazywały przestępców jako typowych, błędzących członków społeczności, zbrodniarz stawał się obiektem zarówno sympatii i współczucia, jak i potępienia oraz obrzydzenia.

Gdy jednak purytanie bardzo starali się przedstawiać przestępców jako integralnych członków społeczności, późniejsze formy amerykańskiej popkultury obracające się wokół sprawców brutalnych przestępstw pokazywały ich jako jednostki aspołeczne. Chcę podkreślić, że nie chodzi tu tylko o proste zastąpienie reprezentatywności zbrodniarza jego potwornością stanowiącą wyjaśnienie przestępstwa. Raczej zarówno potworność, jak i reprezentatywność współistniały, ukazując odczuwaną

przez społeczeństwo ambiwalencję wobec przestępców. Ambiwalencja ta wynika z poczucia, że morderca musi być w oczywisty sposób kimś odmiennym od zwykłych ludzi, a jednak pod pewnymi względami wydaje się niepokojąco do nich podobny. W amerykańskiej kulturze popularnej przedstawienia brutalnych zabójstw starają się nadać sens odczuwanemu przez nas dualizmowi, zmieniając się i adaptując wraz ze zmianami, jakie zachodzą w społeczeństwie jako całości. Jest to główną przyczyną niesłabnącej popularności motywów zbrodni w amerykańskiej popkulturze.

Taka kultura popularna rozwinęła szereg sposobów na radzenie sobie ze złożonością uczuć, jakie wywołuje w nas temat zabójstwa. Do jakiegoś stopnia techniki te różnią się, w zależności od tego, z jakim rodzajem przestępstwa mamy do czynienia. O ile stosunkowo łatwo można nakłonić widzów do identyfikowania się z takimi postaciami jak Bonnie i Clyde (których można z łatwością przedstawić jako działających przeciwko bogatym na rzecz biednych), to skłonienie czytelników, by stanęli po stronie seryjnych zabójców, jest znacznie trudniejsze. Jak zauważa Paul Kooistra: „Mimo że niewątpliwie znajdujemy psychologiczne ujście, pośrednio doświadczając buntowniczych czynów osób łamiących prawo, decydujemy się na przejście przez takie doświadczenie tylko w przypadku bardzo ograniczonej liczby przestępców” (s. 21). Co znaczące, Kooistra wyłącza seryjnych zabójców z tej grupy wybranych. Mimo że, jak argumentuje, możemy uznać takich seryjnych morderców jak Albert Fish czy Ed Gein za fascynujących, „nie robimy z nich bohaterów” (s. 21).

Kooistra ma niewątpliwie rację, pisząc, że seryjni mordercy nie mogą zostać przekształceni w bohaterów w sensie dosłownym, jednak kulturowa wszechobecność zarówno autentycznych, jak i fikcyjnych seryjnych morderców, takich jak Jeff Dahmer, Ted Bundy, Hannibal Lecter czy Dexter, wskazuje na to, że niestabilne struktury identyfikacji powstające wśród odbiorców różnych form kultury popularnej mogą jednak zostać ujęte w ramy dyscypliny. Ale jak? Odpowiedzią, mówiąc najkrócej, jest wyparcie. Formy kultury popularnej zajmujące się seryjnymi morderstwami, które odniosły największy sukces, to te, które dają widzom środki, by wyprzec się swojego zainteresowania i utożsamiania z przestępcami; jest to kluczem do sukcesu takiej kultury popularnej. Thomas M. Leitch twierdził, że wyparcie przemocy jest coraz bardziej popularną

cechą amerykańskich produkcji filmowych, zwłaszcza że filmy te stają się coraz bardziej brutalne: „W miarę jak obrazy przemocy stawały się coraz bardziej dosłowne, szokujące, obrzydliwe lub przerażające, amerykańskie filmy rozwinęły zadziwiająco złożony zestaw środków, niwelujących siłę przekazu tych scen”. Leitch szczegółowo omawia techniki, wykorzystywane we współczesnych amerykańskich filmach i podsumowuje je następująco: „Przemoc można pokazać w sposób akceptowalny dla wrażliwej widowni, jeśli zło przypisze się czemuś Obcemu, usprawiedliwi je w racjonalny sposób, pokaże, że jego skutki są ograniczone, zastosuje się stylizację poprzez konwencje narracyjne lub rytuały, które zaprzeczają jej konsekwencjom, lub też sprawi, że będzie kojarzyła się z przyjemnością poprzez odwołania do estetyzmu, masochizmu lub erotyzmu” (*Nobody Here*). Zdaniem Leitcha, film wykorzystuje te techniki po to, by zaprzeczyć osobistej odpowiedzialności, zarówno odpowiedzialności sprawców przemocy, jak też odpowiedzialności tych, którzy na nią patrzą i czerpią z tego przyjemność.

Chciałbym rozszerzyć skłaniający do rozmyślań wywód Leitcha na temat filmu, dodając stwierdzenie, że wyparcie jest, w większym lub mniejszym stopniu, strukturalną i niezbędną cechą wszystkich form kultury popularnej zajmującej się seryjnymi zabójstwami, a *Dexter* jest tu szczególnie znaczącym przykładem tego zjawiska. Wykorzystując wiele technik opisanych przez Leitcha, twórcy serialu pozwolili widzom cieszyć się relacją z Dexterem poprzez umieszczenie jej w ramach moralnych, które uwalniają ich zarówno od wyrzutów sumienia, jak i analizowania implikacji tej przyjemności. W dalszej części tego artykułu opiszę te techniki, a następnie omówię szersze konsekwencje ich wykorzystania oraz ich udział w sukcesie serialu *Dexter*.

Najbardziej podstawową techniką wyparcia stosowaną w *Dexterze* i niewątpliwie tą, która doczekała się największej liczby komentarzy, jest to, w jaki sposób jest scharakteryzowany tytułowy bohater. Główną przesłanką serialu jest to, że Dexter zabija jedynie innych zabójców, innymi słowy, zabija ludzi, którzy zasługują na to, by zostać zamordowani. Jest to najbardziej śmiały, oryginalny aspekt serialu i zapewne ten, który w największej mierze przesądził o jego sukcesie, ponieważ pozwala na osiągnięcie tego, co Leitch opisuje jako „racjonalne uzasadnienie

przemocy”. Gdy potrzeba zabijania u Dextera ma niewątpliwie głębszy wymiar psychologiczny, jego przywiązanie do kodeksu Harry’ego, wpojonego mu przez przybranego ojca, sprawia, że Dexter pozostaje „moralnym” zabójcą i zachęca widzów do wspierania go i utożsamiania się z zabójstwami popełnianymi przez niego.

Istnieje wiele powodów, dla których sposób ten tak się opłacił w przypadku *Dextera*. Pierwszy z nich to ten, że odwołuje się do tradycji opowieści o straży obywatelskiej w amerykańskiej popkulturze, a szczególnie do serii filmów *Życzenie śmierci* z Charlesem Bronsonem. Strach przed rosnącym poziomem brutalnych przestępstw, przekonanie, że brutalni przestępcy często unikają złapania i kary, a także ogólny sceptycyzm dotyczący efektywności systemu sprawiedliwości to stałe motywy amerykańskiego dyskursu publicznego dotyczącego prawa i porządku. Wszystkie te czynniki odgrywają istotną rolę w popularności zarówno serialu, jak i głównego bohatera.

Drugim powodem sukcesu, jaki odniosła postać Dextera jest to, że serial kładzie znacznie większy nacisk na pozytywne skutki „służby” Dextera, niż ma to miejsce w powieściach Jeffa Lindsaya, które stały się inspiracją dla serialu^[1]. Mam tu na myśli szczególnie takie wyróżniające się odcinki jak „Love American Style” (1.5) czy „Shrink Wrap” (1.8), które zawierają motywy nieobecne w powieściach Lindsaya. W odcinku „Shrink Wrap” Dexter śledzi i zabija dra Emmetta Meridiana, pozbawionego skrupułów terapeutę, który uzależnia swoje pacjentki, kobiety sukcesu, od środków przeciwdepresyjnych, a następnie zachęca je do popełnienia samobójstwa. W tym kontekście zabicie Meridiana przez Dextera można postrzegać jako gest profeministyczny. Podobnie odcinek „Love American Style” pokazuje Dextera jako obrońcę praw imigrantów, ponieważ zabija małżeństwo odpowiedzialne za wykorzystywanie i mordowanie kubańskich imigrantów. Obydwa te przykłady pokazują sposób, w jaki *Dexter* odmalowuje akty zabójstw popełnianych przez głównego bohatera jako moralne, wręcz postępowe reakcje na nieetyczne i pozbawione skrupułów zachowania. Co ciekawe, ten aspekt serialu sprawia, że Dexter w serialu (zwłaszcza w sezonie 1.) morduje częściej niż ma to miejsce w powieściach Lindsaya. Można wprawdzie założyć, że częstotliwość morderstw popełnianych przez Dextera mogłaby zaburzyć proces utożsamiania się z nim widzowi, jednak

sukces serialu wskazuje, że jest wręcz przeciwnie. Warto tu zauważyć, że zachodzi on nie *pomimo* zbrodni popełnianych przez bohatera, lecz właśnie *dzięki nim*.

Równie ważne dla sukcesu serialu jest również to, kogo Dexter nie zabija lub też zabicia kogo odmawia. Ten aspekt charakteru Dextera staje się szczególnie widoczny w sezonie 3., gdy przyjaźń z Miguelem Prado stawia Dextera w niezręcznej sytuacji, w której musi odrzucać kandydatów na ofiary, podsuwanych mu przez Miguela, ponieważ nie spełniają surowych kryteriów kodeksu Harry'ego. Niezgoda pomiędzy Dexterem i Miguelem daje widzom możliwość docenienia moralności Dextera i tego, jak definiuje ją zarówno to, kogo wybiera na ofiary, jak też komu pozwala żyć. Leonard Cassuto również zwrócił uwagę na to, jak istotny dla sukcesu serialu jest wybór ofiar. Wyjaśniając atrakcyjność postaci głównego bohatera, Cassuto pisze:

Kluczem do źródła sympatii do Dextera są dzieci. Dexter wyraźnie lubi dzieci: „jedną z najbardziej zagadkowych cech mojego charakteru — mówi w powieści Lindsaya *Demony dobrego Dextera* — jest stosunek do dzieci... Są dla mnie czymś ważnym. Mają dla mnie znaczenie” (s. 52). Nie chodzi tylko o to, że „dzieci to co innego” (jak mówi Dexter w pierwszym odcinku serialu), czy o „zasady”, które nie pozwalają mu ich zabić. Unikanie dziecięcych ofiar to coś więcej niż kodeks etyki zawodowej Dextera: „Lubię je”, mówi i naprawdę to okazuje. Gdyby wśród ofiar Dextera były dzieci, nie byłoby o czym opowiadać („Rooting”).

Serial *Dexter* od początku podkreśla rolę dzieci, bo na pierwszą ofiarę Dextera wybrano Mike'a Donovana, kierownika chóru dziecięcego, który jest odpowiedzialny za śmierć co najmniej kilkorga dzieci. Wprawdzie ten odcinek jest w dużej mierze oparty na pierwszej powieści o Dexterze Jeffa Lindsaya *Demony dobrego Dextera*, jednak warto zauważyć, że serial znacząco odbiega od tego, jak w książkach przedstawione są dzieci Rity, Cody i Astora. W powieści Lindsaya te dzieci okazują się być małymi Dexterami w tym sensie, że mają potrzebę zabijania innych ze względu na traumatyczne doświadczenia w dzieciństwie, w serialu pozostają niewinnymi ofiarami brutalności swojego ojca Paula.

Ta różnica pomiędzy powieścią a serialem jest istotna z kilku względów. Sugeruje np., że charakterystyczne dla tego serialu zatarcie granic dobra i zła (inne kryminalne seriale telewizyjne często są oskarżane o to, że rysują tę granicę zbyt wyraźnie) nie rozciąga się aż tak daleko^[2]. Mimo że bardzo trudno definitywnie stwierdzić, czy Dexter jest dobry, czy zły, przy czym ta trudność jest kluczowa dla sukcesu serialu, oczywiste jest, że dwuznaczność otaczająca Dextera ma swoją cenę w postaci absolutnej jednoznaczności dotyczącej jego ofiar. Ofiary w *Dexterze* są albo winne (i zostają zabite przez Dextera), albo niewinne (jak Cody i Astor oraz ofiary tych, których zabija Dexter), nie ma tu miejsca na odcienie szarości.

Jednak niewinność Cody'ego i Astor jest dla serialu niezbędna strukturalnie z jeszcze jednego względu: ma podkreślić zło i winę, uosabiane przez Paula, ich ojca. W powieści Lindsaya Paul jest poboczną postacią, jednak w 1. sezonie serialu odgrywa istotną rolę, stanowi kolejny przykład techniki wyparcia, która jest często stosowana w *Dexterze* i o której Leitch pisał jak o przypadku, gdy przemoc „jest możliwa do zaakceptowania przez wrażliwą widownię, ponieważ jest przypisana złemu Obcemu”. Przemoc ze strony Dextera staje się mniej lub bardziej strawna dla widzów serialu, ponieważ nie tylko umieszczana jest w odpowiednim kontekście i ma racjonalne wytłumaczenie, ale też dlatego, że Dexterowi towarzyszą inne agresywne czy wręcz mordercze postaci, które sprawiają, że przemoc z jego strony jawi się jako stosunkowo niewinna. Mimo iż widz może odczuwać ślady dyskomfortu, identyfikując się z kimś takim jak Dexter, Paul jest tak agresywną, nieprzyjemną i niewygodną postacią, że ten dyskomfort zostaje zminimalizowany, gdy Dexter się go w końcu pozbywa, dzięki czemu jego związek z Ritą może trwać, a Cody i Astor zostają uwolnieni od negatywnego i potencjalnie niebezpiecznego wpływu, jaki mógłby na nich wywrzeć biologiczny ojciec.

Paul jest ważny również z tego względu, że pozwala na ustalenie metonimicznej relacji pomiędzy Dexterem a dziećmi Rity. W powieści Lindsaya ta więź rodzi się ze wspólnej żądzy zabijania, jednak w serialu *Dextera*, Cody'ego i Astor łączy status ofiar: jako dzieci wszyscy przeszli przez traumatyczne wydarzenia i przeżyli. Podkreśla to również, w jak dużej mierze serial polega na wątkach z przeszłości Dextera, by zyskać bohaterowi sympatię widzów i ułatwić im identyfikowanie się z nim.

Źródło „zła” w *Dexterze* nie pozostaje tajemnicze i niewyjaśnione, zamiast tego podkreśla się, że Dexter został mordercą nie ze swojej winy, tak więc kiedy Harry lituje się nad nim, wychowuje go jak członka własnej rodziny i upiera się, że Dexter jest w gruncie rzeczy „dobrym dzieciakiem”, widzowie czują, że im też wolno go wspierać.

Motywy przeszłości Dextera, a także wykorzystanie „złego Obcego” w serialu jako sposobu wyparcia przemocy stosowanej przez Dextera zostają zebrane w sezonie 1. za pomocą postaci Rudy’ego Coopera, znanego również jako Biney czy też Brian Moser, dawno zaginionego brata Dextera. Dzięki technice zapożyczonej z *Milczenia owiec* Thomasa Harrisa serial buduje sympatię w stosunku do „dobrego” seryjnego mordercy poprzez zestawienie go ze „złym” seryjnym mordercą. Tak jak Buffalo Bill pozwala czytelnikom przywiązać się do Hannibala Lectera, tak samo Zabójca z Chłodni, mimo rodzinnego podobieństwa do Dextera, skłania widzów do kibicowania głównemu bohaterowi serialu.

Co więcej, chciałbym stwierdzić, że pozostajemy po stronie Dextera w dużej mierze dlatego, że Brian reprezentuje wszystko, co przyzwyczailiśmy się kojarzyć z postacią seryjnego mordercy sprzed 11 września. W finale sezonu 1., w odcinku „Born Free”, Rudy (Brian) pyta Dextera: „Kim jestem?”, a Dexter odpowiada: „Mordercą bez przyczyny i bez wyrzutów sumienia” (1.12). Innymi słowy, w odróżnieniu od zabójstw dokonywanych przez Dextera, działalność Zabójcy z Chłodni wydaje się przypadkowa, pozbawiona uzasadnienia i nikczemna. Krótko mówiąc, jest on wszystkim, czym Dexter nie jest. Zatem Brian musi umrzeć. Zabicie go przez Dextera, właśnie dlatego, że jest to dla niego najtrudniejsza rzecz, jaką kiedykolwiek zrobił, sprawia, że widzowie odczuwają do niego jeszcze większą sympatię. Wiemy, że musiało to być szczególnie istotne dla twórców serialu, ponieważ jest to dramatyczna zmiana w stosunku do książki Lindsaya *Demony dobrego Dextera*, w której Dexter pozwala Brianowi odejść. Dobrowolne poświęcenie rodzzonego brata i wybranie zamiast niego „prawdziwej rodziny”, czyli Debry i Harry’ego, umacnia i cementuje sympatię do Dextera oraz utożsamianie się z nim widzów; po śmierci Briana czujemy się bliżsi Dexterowi niż kiedykolwiek wcześniej^[3].

Obecność „złego Obcego” jest tak integralną częścią sukcesu serialu, że możemy znaleźć ten motyw we wszystkich trzech sezonach. W sezonie 3. Dexter ulega swoim uczuciom osamotnienia oraz pragnieniu posiadania przyjaciela i bierze sobie Miguela Prado jako swego rodzaju protegowanego czy ucznia. Mimo że dla Dextera związek ten jest początkowo dość satysfakcjonujący, sprawy przyjmują zły obrót, gdy Miguel zaczyna działać samodzielnie i zabija ludzi, którzy nie spełniają kryteriów kodeksu Harry’ego. Gdy Dexter zabija Prado, by powstrzymać go od zamordowania większej liczby niewinnych osób, czujemy, że nie miał wyboru, i współczujemy mu, rozumiejąc, że jego decyzja o nawiązaniu przyjaźni z Miguelem wyrosła z bardzo ludzkich uczuć: poczucia winy z powodu zamordowania młodszego brata Miguela, Oscara, i samotności, z którą Dexter stara się uporać, znajdując przyjaciela, i z którą w końcu się godzi pod koniec sezonu 3^[4].

Dla celów tego artykułu możemy uznać, że najbardziej interesującym przykładem archetypu „złego Obcego” w serialu jest czarny charakter sezonu 2., Lila Tournay. Na pierwszy rzut oka najważniejszym aspektem tej postaci jest płęć. Jej emocjonalne i seksualne zaangażowanie w związek z Dexterem pozwala zobaczyć te strony jego charakteru, które wcześniej były ukryte. Do pewnego stopnia początkowo mamy nadzieję, że Dexterowi uda się znaleźć bratnią duszę, kogoś, komu będzie mógł powierzyć swoje najgłębsze, najbardziej mroczne sekrety, co jest zupełnie niemożliwe w związku z uporczywie kojącą Ritą. Ostatecznie jednak twórcy serialu zrozumieli, że widzowie pragną pozostać jedynymi, którzy mają wgląd w wewnętrzny świat Dextera, tak więc Lila staje się agresywna, kontrolująca i niebezpieczna, dzięki czemu niemal z ulgą przyjmujemy to, że Dexter zwraca się przeciwko niej, zwłaszcza gdy zaczyna grozić Cody’emu i Astor, przypominając nam o szczególnej więzi łączącej Dextera i dzieci.

W tym punkcie 2. sezonu ważniejszy niż płęć Lili staje się kolejny aspekt jej charakteru, mianowicie fakt, że jest Brytyjką. Mimo że jej narodowość jest jasna od pierwszego pojawienia się w serialu, dzięki akcentowi Jaime Murray, początkowo nie ma to większego znaczenia, przez co tytuł finałowego odcinka tego sezonu, „The British Invasion” (dosłownie „Brytyjska inwazja”), staje się jeszcze bardziej uderzający. Gdy Debra dowiaduje się, że Lila prawdopodobnie jest w kraju nielegalnie, i grozi jej

deportacją, o ile nie zostawi Dextera w spokoju i natychmiast nie wyjedzie z Miami, narodowość Lili staje się znacznie wyraźniejsza niż wcześniej. Wydaje mi się, że eksponowanie jej narodowościowej inności służy podkreśleniu amerykańskości Dextera, jego reprezentatywności. Jest to idealny przykład tego, jak amerykańska kultura popularna może przyjąć seryjnych morderców jako swoich nieodrodných synów. Fakt, że Dexter w końcu zabija Lilę, już po tym, jak uciekła do Francji, i robi to tak szybko, że może natychmiast wrócić do Stanów, podkreśla status Dextera jako „Amerykanina w Paryżu” (z przeprosinami dla Vincente’a Minnellego!), zjawiska typowo amerykańskiego, które poza granicami Stanów Zjednoczonych wydaje się uderzająco nie na miejscu.

Jak wyjaśniłem wcześniej, handel gadżetami związanymi z serialem, towarzyszący jego sukcesowi, jest bardzo istotnym wskaźnikiem tego, że seryjni mordercy stali się ogólnie akceptowaną częścią głównego nurtu amerykańskiej kultury. Być może jednak jeszcze bardziej uderzającą ilustracją tego zjawiska jest fakt emitowania powtórek serialu w stacji CBS (a nie Showtime) w 2008 roku. Jak można było się spodziewać, spotkało się to ze sprzeciwem organizacji, takich jak Parents Television Council (Rodzicielska Rada Telewizji), które protestowały przeciwko temu, że *Dexter* zachęca widzów do identyfikowania się z seryjnym zabójcą (Hibberd). To, że CBS zdecydowała się na nadawanie serialu mimo tych protestów, jak również fakt, że było to możliwe po wprowadzeniu jedynie minimalnych cięć, po pierwsze sugeruje, że przepaść pomiędzy telewizją komercyjną a publiczną zmniejszyła się w ostatnich latach, a po drugie pokazuje, w jak dużym stopniu *Dexter* i jego wizja sympatycznego seryjnego zabójcy stała się częścią głównego nurtu amerykańskiej kultury, co jeszcze kilka lat temu byłoby niewyobrażalne. To jest prawdziwe osiągnięcie tego serialu.

[1] Relacja pomiędzy powieściami Lindsaya a serialem telewizyjnym jest złożona i zasługuje na odrębne omówienie. Będę od czasu do czasu porównywał obydwa źródła, jednak moim celem nie będzie tu udowodnienie, że serial jest nieudaną lub niedokładną adaptacją powieści, lecz zwrócenie uwagi na fakt, iż zmiany w stosunku do powieści Lindsaya (zarówno usunięcie, jak i dodanie pewnych motywów) są niezwykle istotne dla ogromnego sukcesu serialu. Bardziej ogólne omówienie zagadnień związanych z filmową adaptacją tekstów o morderstwach można znaleźć w moim artykule z 2007 roku: *The Kindest Cut of All: Adapting Thomas Harris's Hannibal* w „Literature / Film Quarterly”, 35, 1 (2007), s. 389 – 395.

[2] Interesujące porównania pomiędzy *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* a *Dexterem* można znaleźć u Byers. Byers chwali *Dextera* za kwestionowanie „binarnej struktury dobra i zła, prawdy i kłamstwa, które musimy akceptować w *CSI*”.

[3] Powracając na chwilę do tematyki winy i niewinności, warto zauważyć kolejną istotną różnicę między serialem a powieścią. W książce Lindsaya Debra dowiaduje się o potrzebie zabijania swojego brata. W serialu Debra wciąż jest „chroniona” przed tą wiedzą, co pozwala zachować jej niewinność. Dzięki temu widz zyskuje uprzywilejowaną pozycję. W serialu każdy, kto poznaje sekret Dextera, albo nie żyje (Harry), albo zostaje zamordowany (Doakes, Lila, Miguel i Rudy-Brian). Jesteśmy jedynymi, którzy znają sekret Dextera i żyją. Co mogłoby lepiej wzmocnić utożsamianie się widzów z tą postacią?

[4] Fakt, że Miguel Prado jest zastępcą prokuratora okręgu Miami, a przez to reprezentantem systemu, wskazuje na podobieństwa między *Dexterem* a innymi kryminalnymi serialami telewizyjnymi. Podobnie jak wiele głównych postaci w serialach, takich jak *Z Archiwum X*, *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, *Prawo i porządek* czy *Prawo ulicy*, Dexter sam jest częścią systemu (pracuje jako specjalista od badania śladów krwi dla policji w Miami), a jednocześnie stoi poza nim (ze względu na swoje zbrodnie). Ta dwuznaczność pozwala widzom identyfikować się z Dexterem jako outsiderem, wcieleniem amerykańskiej odmiany indywidualizmu, a jednocześnie bawić się myślą, że przemoc Dextera wynika z natury systemu, czy też raczej, że jest czymś, czego system wymaga, by mógł sprawnie funkcjonować. Mimo że *Dexter* nie rozwija motywów systemowej natury zbrodni popełnianych przez Dextera, te sugestie są obecne w serialu.

11

Neoliberalny Dexter?

Michele Byers

W tym rozdziale przyglądam się temu, jak *Dexter* powstaje niejako na przecięciu ambiwalentnych dyskursów dotyczących przestępczości, tożsamości i obywatelstwa. Szczególnie interesuje mnie sposób, w jaki serial radzi sobie z tymi zagadnieniami w socjokulturowych ramach, w jakich powstaje, i w jaki sposób — mimo podejmowanych prób krytyki różnych form i sposobów rządzenia, a także relacji społecznych — ostatecznie wikła się w neoliberalne i neokonserwatywne dyskursy, z których zarówno te formy rządzenia i relacji społecznych, jak i sam serial wyrastają. Innymi słowy, interesuje mnie cykliczny sposób, w jaki narracja serialu skłania się ku neoliberalnym i neokonserwatywnym dyskusjom na temat relacji między przestępczością a tożsamością we współczesnej Ameryce, nawet jeśli na pozór serial stara się krytykować ten związek.

Telewizja i neoliberalizm

W dyskusji na temat przedstawień przestępczości musimy wziąć pod uwagę różne polityczne, przestrzenne (tj. dotyczące położenia i narodowości), dyskursywne i technologiczne ramy odniesienia, a także zmiany, które przyczyniły się do ich wyłonienia. W wielu amerykańskich programach telewizyjnych, nawet w serialach, takich jak *Dexter*, który istnieje poza głównym nurtem telewizyjnym, można zaobserwować dwa rodzaje dyskursu na temat przestępczości: kryminologię jednostki, związaną z neoliberalnymi dyskursami racjonalnej osobowości, i kryminologię inności, w której przestępcy są przedstawiani jak potwory, całkowicie odmienne od „burżuazyjnego mieszczaństwa” (Garland w: Bonnycastle, s. 154). Nie chcę przez to sugerować, że w amerykańskich programach telewizyjnych istnieje

jednolity sposób pokazywania przestępstw i przestępczości. Niewątpliwie istnieją seriale, które odchodzą od tego typu przedstawień. *Prawo ulicy* (HBO 2002 – 2008) np. dość wyraźnie poddaje krytyce dominację neoliberalnych i neokonserwatywnych dyskursów i praktyk dotyczących prawa, policji, dziennikarstwa, edukacji i polityki w społecznej konstrukcji współczesnych amerykańskich przestrzeni i (nacechowanych pod względem rasowym, płciowym i klasowym) tożsamości. Jednak *Prawo ulicy* wyraźnie odbiega od normy, jeśli chodzi o wytrwałość i konsekwencję w tej krytyce. Najczęściej, przynajmniej tak wynika z mojego doświadczenia, serial grzęźnie w swoich własnych próbach krytyki „systemu”. Zwykle kończy się na uwikłaniu i produkowaniu opowieści, która w ostatecznym rozrachunku umacnia dokładnie ten system, który miała za cel podważyć^[1].

Dexter jest i zarazem nie jest odmienny od innych współczesnych popularnych opowieści kryminalnych, jakie pojawiają się w telewizji publicznej. *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* (CBS 2000 –) zdominowały np. telewizyjny krajobraz na większą część ostatniej dekady, przynajmniej częściowo z uwagi na to, że serial ten, mówiąc o przestępczości, całkowicie pomija społeczny i polityczny krajobraz, gdzie jej ryzyko jest największe (bieda, rasizm, uzależnienia), i ubiera ją w neoliberalny język racjonalnego wyboru, w którym przestępca jako biały przedstawiciel średniej klasy społecznej nie potrzebuje pomocy ze strony państwa (Byers i Johnson, s. xx). *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* obiecuje formę rządów atrakcyjną dla społeczeństwa po 11 września, w którym mitygujące elementy społecznego życia są uznawane za nieskuteczne. W serialu tym państwo już zawiodło lub na pewno zawiedzie obywatela, jednak nigdy nie uczyni tego nauka:

CSI nie tylko odpolitycznia zagadnienia przestępczości i jej ścigania, ukazując białego, dokonującego racjonalnych wyborów przestępcę z klasy średniej, który jest w 100% odpowiedzialny za swoje zbrodnie, lecz również oczyszcza karę, która jest po prostu logicznym rozwiązaniem mającym na celu większe dobro dla całej społeczności...

Ta strategia narracji skutecznie odsuwa w cień kryminogeny wpływ neoliberalnej ekonomii politycznej na biednych, dyskryminowanych z powodów rasowych lub klasowych, ukazując celowe akty przemocy i drapieżne morderstwa jako racjonalne wybory dokonywane przez autonomiczne i wolne podmioty, których ukaranie może być postrzegane przez widzów serialu jako słuszne, racjonalne i cywilizowane (Bonnycastle, s. 166).

Czy *Dexter* znacząco odbiega od tego opisu?

Kenneth Meeks w swojej analizie Andy'ego Sipowicza, głównego bohatera serialu *Nowojorscy gliniarze* (FOX 1993 – 2005), zauważa rozwój postaci pod kątem zagadnień rasizmu i dyskryminacji w ciągu dwunastu lat trwania serialu. Według Meeksa w pierwszych latach trwania serialu Sipowicz jest „ze swojej natury rasistą”, co — gdy weźmiemy pod uwagę, że to główny bohater serialu — jest mocno problematyczne. A jednak, jak zauważa Meeks, „Sipowicz rozwija się” (s. 49 – 50). Czy możemy powiedzieć to samo o Dexterze jako postaci i o serialu jako takim? Nie jestem pewna, co jeszcze zostanie rozwinięte w poniższym omówieniu. Przyznaję, że *Dexter* miał dopiero trzy lata na rozwój, a nie dwanaście, jednak serial jest mocno dwuznaczny w swoim podejściu do zbrodni, przestępczości i wymiaru sprawiedliwości. Jest głęboko, o ile nie całkowicie, uwikłany w neoliberalny polityczny racjonalizm — taki, który wytwarza „formę rządów [...], która osądza »wolną« jednostkę, która racjonalnie zastanawia się nad alternatywnymi sposobami postępowania, dokonuje wyborów i ponosi konsekwencje tych wyborów” (Brown, *Neo-liberalism*, ust. 17) — i osadzony w neokonserwatywnych ideałach, w jakich „możliwość połączenia władzy i moralności” zostaje wcielona w działanie (Fukuyama w: Brown, *Neoliberalism, Neoconservativism*, s. 697).

W *Dexterze* te dwa splatające się wątki umożliwiają zaistnienie idei moralnego podmiotu, którego „autonomię mierzy się jego zdolnością do zatroszczenia się o siebie — zaspokojenia swoich potrzeb i realizowania ambicji” (Brown, *Neoliberalism, Neoconservativism*, s. 694). Nie jest to tak proste, jak się wydaje, ponieważ umiejętność troszczenia się o siebie, a także bycie „moralnym” nie są dostępne dla wszystkich. Jak pisze Wendy Brown w książce *Regulating Aversion*, dyskurs tolerancji działa jak

„domowy dyskurs dotyczący regulacji etnicznych, rasowych i seksualnych” (s. 7). Tolerancyjne neoliberalne społeczeństwo sugeruje technokratyczne wartości, w których wszyscy potrafiący wykazać się zdolnościami zatroszczenia się o siebie i gotowością do pozostania w granicach aktualnych wytycznych moralności mogą odnieść sukces. Jednak jest to kłamstwo i *Dexter* powstał wokół tego kłamstwa. Jest to kłamstwo, ponieważ tylko niektórzy mogą zająć tę pozycję moralnej troski o siebie, tak samo jak tylko niektóre (na dodatek te same) jednostki są pokazane w obrębie ram dyskursu jako zajmujące tradycyjne pozycje społecznej władzy. Każde przekroczenie tych granic przez Innych (można tu sobie wybrać: kobiety, mniejszości rasowe czy etniczne, homoseksualiści, dzieci, imigranci, biedni) i wkroczenie przez nich do przestrzeni moralnej troski o siebie i społecznej władzy wywołuje ze strony tych, którzy wcześniej mieli wyłączność — białych, brytyjskiego pochodzenia, heteroseksualnych mężczyzn z klasy średniej — próby odzyskania tej wyłączności wszelkimi możliwymi sposobami. To zjawisko widzimy w *Dexterze*, opowieści o tym, jak jeden człowiek, który poświęcił życie na to, by nauczyć się troszczyć o siebie, oczyszcza sferę publiczną nie tylko z kryminalistów, lecz z tych Innych, którzy uzurpowali sobie prawo do przestrzeni, jakie prawnie należały się jemu.

W *Dexterze* opowieść ujęta jest w takie ramy (mówiąc o ramach, mam na myśli wybór lokalizacji i sposób obsadzenia serialu), że staje się problematyczne oczywiste lub powierzchowne odczytanie rasizmu i mizoginii. Jak przyznaje Yasmin Jiwani w odniesieniu do problematycznych okoliczności, pokazanie lub przypomnienie o istnieniu społecznych różnic jest często wykorzystywane jako użyteczne narzędzie, pozwalające na odrzucenie zarzutów o rasizm, seksizm i supremację białych (s. 78). Tak więc w *Dexterze* obecność zarówno mężczyzn, jak i kobiet o różnym pochodzeniu i przynależności rasowej (białych, Latynosów, Afroamerykanów), a także pokazanie różnorodności pod względem klasy społecznej, wykształcenia i obywatelstwa tworzą mityczną przestrzeń, w której panuje tolerancja i zupełna amnezja dotycząca historycznego dziedzictwa hierarchii społecznej połączona z kompletną ślepotą na jej współczesne wcielenia. Wszystko obraca się wokół jednostki i kodeksu: pieniądze nie mają tu nic do rzeczy. Czasami autorefleksyjność serialu sprawia, że podejmuje on próby krytycznego spojrzenia na

zagadnienia „rasy”^[2], jednak białość pozostaje poza taką krytyką, szczególnie w odniesieniu do heteroseksualnych mężczyzn z klasy średniej (tendencja ta nasila się w miarę trwania serialu). W ostatecznym rozrachunku socjopatyczny strażnik porządku jest po prostu białym anglo-protestanckim mężczyzną rozdmuchanym do komiksowych proporcji (a więc staje się superbohaterem). W świetle tego nie jest zaskakujące, że kontrast dla Dextera stanowią nie tyle nieudolne działania państwa, czy też kryminaliści, którzy wymknęli mu się z rąk, lecz kobiety, a także mężczyźni pochodzenia afrykańskiego lub latynoskiego.

Dexter jest na jakimś poziomie ostrzeżeniem, że branie prawa we własne ręce jest — jak to często demonstrował rząd Busha — przywilejem białych mężczyzn. Odczytując serial nie tylko poprzez nadrzędne opowieści spajające poszczególne sezony, lecz jako ciągłą metaopowieść, możemy ją rozumieć jako historię zwycięstwa anglo-męskości, nie tylko nad innymi formami męskości i kobiecości, lecz również nad „prawem”, „sprawiedliwością i porządkiem” jako przestrzeniami zasiedlonymi przez Innych, którzy są ślepi (LaGuerta), skorumpowani (bracia Prado) lub chcą przeszkodzić Dexterowi w realizacji jego kodeksu (Doakes).

Neoliberalny impuls w sezonach od 1. do 3.

Neoliberalne dyskursy, które tworzą opowieść w *Dexterze* są zwykle wyrażone w obrębie szerszego dyskursu neokonserwatywnego, w którym różne postaci są niereformowalne w takim sensie, że nie są plastyczne i nie zgadzają się grać w grę Dextera lub też postrzegać świata za pośrednictwem — ewoluującego wprawdzie — punktu widzenia czy kodeksu, tak jak jest on wyrażany przez Dextera Morgana. Jest to prawdziwe nie tylko w odniesieniu do różnych morderców, których Dexter zabija w poszczególnych odcinkach, lecz również, jak już wspominałam, w obrębie serialu jako całości. Jeśli przyjrzymy się opowieściom, które tworzą dotychczas powstałe trzy sezony serialu, to ta neoliberalna i neokonserwatywna perspektywa jest lepiej widoczna. *Dexter* staje się przypowieścią o wtargnięciu Innych w sfery władzy, takie jak prawo, policja i polityka, które dotychczas były zarezerwowane (niemal) wyłącznie

dla białych mężczyzn z klasy średniej. To wtargnięcie w serialu jest świadectwem porażki państwa w dziedzinie ochrony swoich obywateli, którą to rolę musi przejąć samozwańczy strażnik: biały mężczyzna z klasy średniej, jaki stracił władzę, daną mu wcześniej przez formalne struktury systemu. Dexter postrzega siebie jako kogoś, kto sprząta po porażkach państwa, jednak zarazem pełni rolę tego, który hamuje wtargnięcie Innych w głąb samego systemu. *Dexter* opowiada zatem w dużej mierze o wolności, o tym, kto ma prawo być wolnym i bezkarnie robić, co uważa za stosowne, by chronić siebie, swoich bliskich i swój kodeks moralny.

W 1. sezonie serialu przedstawiony zostaje interesujący zbiór głównych postaci zgromadzonych wokół Dextera, specjalisty od badania śladów krwi, który prowadzi drugie życie jako seryjny morderca. Dowiadujemy się, że Dexter w dzieciństwie został adoptowany przez „normalną” rodzinę z Miami, że jego przybrany ojciec policjant uczył go sztuki udawania i tego, jak ukierunkować brutalne skłonności w „słusznym” kierunku; stworzył kodeks, który zarówno zabezpiecza przetrwanie Dextera, jak też daje mu poczucie moralnej słuszności. Praca w roli eksperta badającego ślady krwi pozwala mu wykorzystywać system i jego zasoby wiedzy, by znajdować i torturować przestępców, którzy — jego zdaniem — umknęli formalnej sprawiedliwości. Ta praca i związek z przybraną siostrą Debrą, która sama jest policjantką i jedyną osobą, do której Dexter wydaje się mieć jakieś „prawdziwe” uczucia, nadaje jego roli białego mężczyzny z klasy średniej pozory praworządności. Jest to dodatkowo podkreślone przez związek z Ritą, zranioną, piękną blondynką i samotną matką, która uciekła od brutalnego i uzależnionego od narkotyków byłego męża. Mimo że narracja Dextera z kadru nieustannie przypomina o tym, że wykonuje on rolę, której nie rozumie (ponieważ nic nie „czuje”), dywagacje te służą przede wszystkim podkreśleniu ważności cielesności bohatera. Dexter jest dziwny, jednak trudno to zrozumieć, patrząc na niego z zewnątrz. Innymi słowy, dziwność charakterystyczna dla Dextera jest nie do pogodzenia (tak jak przestępczość) z jego tożsamością białego mężczyzny z klasy średniej, chociaż z kolei zupełnie jest spójna jego neoliberalną tożsamością kogoś, kto nie tylko dokonuje moralnych wyborów, ale też może dokładnie się z nich wyliczyć i wytłumaczyć. Zbrodnie Dextera i jego tożsamość seryjnego zabójcy „nie są zrozumiałe dla białej klasy średniej, która go wydała” (Faith i Jiwani, s. 84). Gdy jednak zostają zaprezentowane jako forma

straży obywatelskiej służąca społeczeństwu (i ratująca przed skutkami porażek państwa), Dexter i jego zbrodnie nie tylko stają się zrozumiałe, ale wręcz godne pochwały. To właśnie dzięki temu może być „bohaterem” tej opowieści: robi to, co — *naszym* zdaniem — powinno zostać zrobione.

Sezon 1. — krew i braterstwo

W 1. sezonie *Dextera* dokonujemy kilku ważnych odkryć. Pierwsze z nich dotyczy tego, że Dexter musi się zmierzyć z tą częścią siebie, o której nie miał pojęcia (Butler). Dla Dextera oznacza to konieczność przywołania wydarzeń wcześniejszych niż jego adopcja przez rodzinę Morganów. To, co udaje mu się przypomnieć, jest szokujące: został znaleziony w kontenerze transportowym po kostki we krwi swojej matki, która została zarżnięta piłą łańcuchową przez handlarzy narkotyków. W dalszych odcinkach dowiadujemy się, że Dexter ma starszego brata — Briana (Rudy’ego) — który też był obecny podczas masakry w kontenerze. Brat Dextera również jest seryjnym zabójcą, jednak nie miał takiego nauczyciela jak Harry Morgan, zatem zwraca swój gniew przeciwko kobietom, prostytutkom, które wykrwawia i tnie na kawałki, pozostawiając oczyszczone i estetycznie zapakowane części ciała dla Dextera, który reaguje na nie niekłamanym podziwem. Przywołuje to serię rozważań na temat natury i kultury, dobra i zła, zestawień, które są typowe dla neoliberalnych i neokonserwatywnych koncepcji tożsamości i przestępczości. Jako że Dexter i jego brat są mordercami, może ten zbrodniczy impuls jest genetyczny. Ponieważ jednak obaj byli świadkami brutalnego zabójstwa matki, może właśnie to wydarzenie sprawiło, że są tacy. Efekty szkolenia, któremu podlegał Dexter, uczącego kontrolowania, nadającego moralny kręgosłup jego morderczym skłonnościom i oznaczającego poddanie się prawu ojca (skoro nie prawu narzuconemu przez państwo), wydają się zależeć od jego umiejętności wyparcia tych zdarzeń. Dexter jest przykładem tego, co Judith Butler opisuje jako historię życia „zaczynającą się *in media res*, gdy wiele zdarzeń już miało miejsce, umożliwiając istnienie zarówno mnie, jak mojej historii” (s. 39). Ze względu na to szkolenie Dexter rozwija w sobie umiejętności narracyjne, pozwalające mu „zdawać sprawę”, z tego kim jest, i „przyjąć odpowiedzialność za swoje

postępowanie za pośrednictwem tych środków” (s. 12). Kodeks ojca w sezonie 1. pokazany jest jako kotwica, moralny język, poprzez który Dexter może opowiedzieć swoją historię i wziąć odpowiedzialność za działania, co pozostaje w sprzeczności z niezdolnością do uczynienia tego przez jego brata. W ostatecznym rozrachunku Dexter przedkłada moralny kodeks ojca nad możliwość samopoznania, którą oferuje mu jego rodzony brat Brian (Rudy). Zabijając brata, dokonuje moralnego oczyszczenia, przez które okazuje swoją zdolność dokonywania moralnych wyborów i dbania o swoje interesy.

Sezon 2. — emancypacja

Jedyną osobą, której udaje się przejrzeć Dextera w pierwszym sezonie, jest sierżant Doakes, czarnoskóry funkcjonariusz z wydziału zabójstw, były członek służb specjalnych. Doakes jest równie nieobliczalny, jak Dexter jest przewidywalny, przez co stanowi dla niego idealny kontrast. Sezon 2. rozpoczyna się od odkrycia rozczłonkowanych zwłok, które Dexter wrzucał do wody w porcie w Miami, co powoduje rozpoczęcie pościgu za kolejnym seryjnym zabójcą, ochrzczonym Rzeźnikiem z Zatoki. Przez cały sezon Doakes stara się odkryć prawdę o Dexterze. Udaje mu się wreszcie dotrzeć do drugiego życia Dextera, ale wie, że będzie potrzebował dowodu, by ktokolwiek mu uwierzył. W miarę jak jego frustracja wzrasta, staje się łatwym celem, niemal prosząc się o to, by zbrodnie Dextera zostały przypisane jemu. Równolegle Dexter pozoruje, że jest uzależniony od narkotyków, co ma na celu zmylenie Doakesa. Chodzi na spotkania anonimowych narkomanów, a jego opiekunką zostaje Lila, kobieta, której — jak mu się wydaje po raz pierwszy od śmierci brata — może zdradzić swoje prawdziwe oblicze. Podobnie jak Brian (Rudy), Lila odmawia stosowania się do kodeksu Harry’ego. Jednak ma ona do odegrania ważną rolę, zanim Dexter będzie mógł się jej pozbyć.

Głównym problemem Dextera w sezonie 2. jest to, jak pogodzić wrobienie Doakesa w morderstwa z moralnym kodeksem zaszczipionym mu przez ojca. Doakes może być dupkiem, jednak jest „niewinny”. Dexter nie może go zabić, czy jednak może go wysłać na resztę życia za kratki? Oczywiście,

odpowiedź jest twierdząca. To rozwiązanie wydaje się dobre z wielu powodów. Po pierwsze, jak pisałam wcześniej, społeczność, w której obraca się Dexter, nie może w nim zobaczyć mordercy. W głównym nurcie dyskursu „morderca” jest kimś posiadającym określone atrybuty i nie jest nimi bycie białym mężczyzną z klasy średniej — o ironio, są to dokładnie te cechy, które są domniemaną wizytówką seryjnego zabójcy. Niezależnie od tego, co Doakes stara się powiedzieć o Dexterze, nie zostanie wysłuchany, a im bardziej będzie się upierał przy swoim, tym bardziej sam będzie wyglądał na winnego. Po drugie, chodzi tu o znaczenie Dextera jako moralnego podmiotu mającego do wykonania moralne zadania, które są istotniejsze niż te, które ma do wypełnienia policjant, taki jak Doakes. Dexter odgrywa ważniejszą rolę w utrzymywaniu zdrowego i sprawiedliwego państwa niż Doakes. Po trzecie, Dexter jako biały mężczyzna, ktoś, od kogo inni są zależni, kogo potrzebują, stanowi kontrast dla pustego i pozbawionego znaczenia życia czarnoskórego Doakesa. Ze wszystkich tych przyczyn Dexter *musi* zrobić Doakesa, zamiast wziąć odpowiedzialność za swoje czyny. Jednak oglądanie tego zostaje nam oszczędzone. Lila, starając się odzyskać Dextera, wtrąca się i sama zabija Doakesa — w scenie tak pełnej przemocy, że widzom przywodzi na myśl lincz. Ten moralny upadek Lili z kolei pozwala jej „wpasować się” w kodeks ojca Dextera. Sam Dexter zostaje uwolniony od groźby ze strony męskości nieuprzywilejowanej (to właśnie ta pozycja umożliwia Doakesowi dostrzeżenie mordercy w produkcie białej amerykańskiej klasy średniej, jakim jest Dexter), a na dodatek może teraz również uwolnić się od kobiecości, która odmawia służenia męskim pragnieniom i potrzebom.

Na początku sezonu 2. Dexter pyta sam siebie: „Gdzie jest ten uporządkowany, zorganizowany, wydajny Dexter? Jak mogłem go stracić? Jak mam go znowu odnaleźć?” (2.2). Pod koniec sezonu dostajemy odpowiedź: Dexter odnajduje go poprzez potwierdzenie siebie, które wymaga odtrącenia Innych i odzyskania przestrzeni, jakie chcieliby zamieszkiwać i opanowywać. Może to dotyczyć przestrzeni abstrakcyjnych czy też moralnych, jednak chodzi tu również o faktyczne przestrzenie, takie jak komisariat policji, dom, miasto. Dexter kończy ten sezon słowami: „Kodeks należy teraz do mnie i tylko do mnie [...] To już nie są przebrania [...] Mój ojciec mógłby się z tym nie zgodzić, jednak nie jestem już jego uczniem. Teraz jestem mistrzem. Ideą wcieloną w życie” (2.12). Dexter stał

się mistrzem, nauczył się troszczyć o siebie i opowiadać o sobie jak o prawdziwym neoliberalnym i konserwatywnym podmiocie, jakim zawsze był. Przerósł wizję swojego ojca, ponieważ jego ojciec należał do innej epoki, innego trybu wyobraźni i innego funkcjonowania w świecie. Dexter nie potrzebuje już przebrania, ponieważ jego najlepszym przebraniem zawsze był fakt bycia białym mężczyzną z klasy średniej, który teraz na dodatek wlecze za sobą heteroseksualną rodzinę. Aby to osiągnąć, musiał pozbyć się Innych — w tym sezonie byli nimi czarnoskórzy mężczyźni, osoby biedne bądź uzależnione oraz kobiety, czyli ci, którzy potrafili przejrzeć jego przebranie, którzy rozumieli, że nie ma czegoś takiego, jak brak przebrania. Pod koniec finałowego odcinka tego sezonu sam Dexter mówi: „Nigdy nie przywiązywałem znaczenia do idei istnienia siły wyższej, jednak gdyby nie to, to teraz musiałbym uwierzyć, że jakaś siła pragnie, bym nadal robił to, co robię”. Tutaj neokonserwatywny moralno-religijny głos po raz pierwszy odzywa się jawnie, a w sezonie 3. stanie się jeszcze bardziej wyraźny.

Sezon 3. — przyjaciele i ojcowie

Sezon 2. kończy się następującym wyznaniem: „[...] to moja nowa ścieżka. Przypomina tę dawną, tylko jest trudniejsza. Aby pozostać na nowej drodze, muszę zbadać nowe rytuały, rozwijać się. Czy jestem zły? Czy jestem dobry? Koniec z zadawaniem tych pytań. Nie mam na nie odpowiedzi. Czy ktokolwiek inny je zna?” (2.12). Dexter stara się zaprezentować siebie jako podmiot uwolniony od władzy ojca i jego poglądów na upadek państwa i dobro publiczne. Żegna się, pozornie na zawsze, z dychotomicznym spojrzeniem swojego ojca na tożsamość. Postrzega siebie jako szczególny rodzaj neoliberalnego podmiotu, który wreszcie może działać na swoją rzecz; jednak naprawdę jest dokładnie takim podmiotem, o którym od dawna mówi się, że jest „podatny na polityczną tyranie i autorytaryzm właśnie dlatego, że mylnie bierze za wolność zaspokojenie swoich potrzeb i możliwość dokonywania wyborów” (Brown, *Neoliberalism, Neoconservatism*, s. 705, podkreślenie w oryginale; Zizek). Poczucie Dextera, że może wybrać satysfakcjonujące życie (przedstawienie) w kompletnym oderwaniu od autorytetów, że może

sam decydować, co jest dobre, a co złe, jest ukazane jak radykalne narodenie się tożsamości. Jednak jest to tylko połysk na powierzchni ściśle regulowanej i zarządzanej przestrzeni, którą zamieszkuje Dexter i która tworzy ramę odniesienia, w jakiej zapadają wszystkie jego decyzje (Foucault). Jak zobaczymy w 3. sezonie, Dexter nie tylko mylnie bierze tę przestrzeń za wolność, ale też nie zauważa tego, jak wejście w tę przestrzeń oznacza jego powrót do wcześniejszego „ja”.

Pod koniec sezonu 2. Dexterowi udało się pozbyć Lili, Doakesa i Paula. Uniknął oskarżenia o zbrodnię Rzeźnika z Zatoki i stworzył stały związek z Ritą i jej dziećmi, ugruntowując swoją pozycję białego ojca rodziny z klasy średniej. Odrzucił kodeks swojego ojca — lub też tak twierdzi — i jest gotowy, by wybić się na niezależność. W sezonie 3., podobnie jak miało to miejsce we wcześniejszych sezonach, pojawiają się nowe postaci, które służą jako tło i antagoniści Dextera, a tym samym białej męskości z klasy średniej. Pierwszą z tych postaci jest Miguel Prado, pochodzący z Kuby zastępca prokuratora okręgowego, który zostaje przyjacielem Dextera, prawdziwym przyjacielem. Dexter stopniowo dopuszcza go do najbardziej sekretnych obszarów swojego życia, zszokowany odkryciem, że Miguel posiada takie same skłonności, jak on. Drugą jest seryjny morderca znany jako „Skinner”, obdzierający ze skóry swoje ofiary. Stopniowo okazuje się, że jest to George King, znany również jako Jorge Orozco, były członek Armii Nikaragui, oskarżony o torturowanie więźniów podczas przesłuchań.

Mimo że Miguel i George King reprezentują zupełnie odmienne przestrzenie w kulturze społecznej Miami — jeden jest postawionym na świeczniku przedstawicielem klasy wyższej, a drugi niemal niewidocznym imigrantem, pracującym w zieleni miejskiej — obydwaj są Latynosami w mieście, które coraz bardziej identyfikuje się z kulturą latynoską zamiast kulturą białych ludzi. Jeden i drugi odmawia życia nie tylko zgodnie z „prawem”, lecz również z kodeksem Dextera, kodeksem moralności, który wydaje się „prawdziwy” i „naturalny”, jednak również daje przywileje przede wszystkim białym mężczyznom z klasy średniej. Ich niemoralność jest ukazana jako całkowicie odmienna i bardziej występna niż Dextera. To rozróżnienie pozwala zaciemnić prawdziwe powody, dla których Dexter musi się pozbyć ich obu. Tak, ich postępowanie jest niezgodne z kodeksem, jednak Dexter pragnie śmierci tych mężczyzn z powodów wykraczających

poza najbardziej oczywiste parametry kodeksu. Te powody mają po pierwsze, związek z ich zdolnością — podobnie jak wcześniej Doakesa — przejrzania i zadenuncjowania Dextera oraz narażenia go (a tym samym jego „pracy”) na ryzyko, a po drugie z tym, jakie zagrożenie stanowią oni dla jego związków, szczególnie tych, które pozwalają mu przybrać pozę normatywnej męskości — czyli związków z Debrą i Ritą.

Miguel wydaje się być sprzymierzeńcem Dextera — staje się jego współnikiem, który początkowo pozwala Dexterowi wybierać ofiary, jednak później okazuje się, że miał w tym ukryty motyw i wykorzystał Dextera dla własnych celów. Gdy Miguel sugeruje, by zabić Ellen Wolf, wybitną adwokat, z którą jest skonfliktowany, Dexter nie jest pewny, co zrobić. Dochodzi do wniosku, że Ellen, mimo iż jej działanie pozwoliło na uwolnienie wielu przestępców, innymi słowy, mimo że jest ona istotnym trybikiem w maszynerii systemu, który Dexter —według siebie — uzupełnia, po prostu „wykonuje swoją pracę”. Mówi Miguelowi, że zabicie jej nie byłoby zgodne z kodeksem. Gdy Miguel mimo wszystko zabija ją, dostarcza Dexterowi powody, by go zabić. Za pośrednictwem Miguela serialowy krajobraz Miami zostaje oczyszczony z silnej kobiety. Podobnie jak w przypadku zamordowania Doakesa przez Lilę, morderstwo Ellen Wolf umacnia pozycję Dextera jako moralnego zabójcy i daje mu wolną rękę do dokonywania kolejnych morderstw — w tym Miguela (tak jak wcześniej Lili). Jednocześnie śmierć Ellen jest kolejnym ciosem wymierzonym jej przyjaciółce LaGuercie, która już przeżyła śmierć Doakesa i zaczyna się zachowywać coraz milej w stosunku do Debry. Dexter może czuć, że postąpił słusznie, zabijając Miguela i George’a Kinga, niszcząc całe trio braci Prado.

W sezonie 3. Dexter widuje swojego nieżyjącego ojca, który ostrzega go przed odstępowaniem od kodeksu i przyjaźnią z Miguelem. Dexter, niestety zbyt późno, uświadamia sobie, że ojciec miał rację. Tak więc sezon kończy się powrotem do prawa ojca, powrotem do pierwotnego kodeksu. Sygnalizuje to też powrót Dextera do kodeksu normalności, do swojego dziedzictwa jako białego mężczyzny z klasy średniej. Jego próby nawiązania kontaktu z niewłaściwym rodzajem Innych — z Brianem, Lilą, Miguelem — okazują się głupotą, wynikającą z niewiedzy. Dexter teraz już wie lepiej.

Teraz rozumie, że musi wzmacniać swoje przebranie normalnego mężczyzny, trzymając się blisko tych, których tożsamość zapewnia mu ochronę. We wszystkich trzech sezonach — zwłaszcza teraz, gdy możemy spojrzeć na nie jako na całość — oznacza to przede wszystkim białe kobiety, Debrę i Ritę. To ich cnoty i konieczność ich ochrony stanowią prawdziwy katalizator usunięcia wszystkich Innych omówionych w tym rozdziale.

Stwierdzenie, że „życie jest dobre” podsumowuje 3. sezon. Dexter myśli tak w odcinku 3.1 („Our Father”), gdy widzimy go uprawiającego seks z Ritą, którą uważa za „rusztowanie” podtrzymujące jego maskę normalności. Ta „prawda” powraca w ostatnim odcinku tego sezonu: „Tak czy siak jestem żonaty i wkrótce zostanę ojcem. Co jednak będę mógł zaoferować swojemu dziecku? Tylko siebie. Upośledzonego tatusia Dextera... Jestem, kim byłem. Jestem, kim jestem. Pytanie, kim się stanę. Istnieje tak wiele pustych miejsc do wypełnienia. Jednak teraz, w tym momencie jestem zadowolony. Może nawet szczęśliwy. Muszę teraz przyznać, gdy wszystko już zostało zrobione i powiedziane, że życie jest dobre” (3.12). Poślubienie Rity, zaadoptowanie jej dzieci i spłodzenie własnego, umożliwia Dexterowi kilka rzeczy, które jednocześnie są dla niego konieczne. Aby dojść do tego punktu, musi w pełni przyjąć prawo ojca, w pełni wejść w pozycję podmiotu. Aby dotrzeć do tego miejsca, musi uwierzyć, że morderstwa — te, które popełnił osobiście lub te, pod które przygotował scenę — Briana, Doakesa, Rity, Ellen i Miguela — były nie tylko konieczne dla jego zdolności troszczenia się o siebie, ale też dla jego rozwoju jako moralnego męskiego podmiotu. Wybór Rity jest znaczący. W 1. sezonie Dexter sugeruje, że Rita jest dla niego dobrym wyborem, ponieważ sama została skrzywdzona — tak jak on — dlatego nie może go widzieć, takim jaki jest, nie może go do niczego zmuszać ani wymagać od niego, żeby był „normalnym” mężczyzną. Rita staje się jednak kimś więcej niż rusztowaniem, staje się w swojej jednoznacznej postaci białej blond kobiety, wcieleniem niewinności, którą Dexter ma moralny obowiązek chronić przed niedociągnięciami państwa i ekspansją Innych (Rajiva).

Podsumowanie

Pozostają pytania, które nie zostają zadane ani na które nie pada odpowiedź pod koniec sezonu 3. Czyim i jakim kosztem okupione jest szczęście Dextera? Co składa się na to, że jego życie jest dobre? Jakie ma prawo do tego? Jak my, jako widzowie, mamy się czuć, słysząc takie stwierdzenie zamykające sezon (w tym momencie)? Wydaje mi się, że szczęście Dextera zostaje osiągnięte za zbyt wysoką cenę. Jego życie jest dobre nie dlatego, że sprząta bałagan po państwie, lecz dlatego, że znalazł sposób na przetrwanie i na to, jak nadal zabijać. Zrobił to, był w stanie to zrobić, nie tylko dlatego, że był sprytny i miał wiedzę, którą dała mu rodzina oraz wykształcenie, ale ponieważ był nosicielem czy raczej wcieleniem najbardziej tradycyjnej i najszerzej akceptowanej wersji uprzywilejowania. Życie Dextera jest dobre, ponieważ jest bezpieczny: żonaty, wykształcony, ma pracę, rodzinę, dom i na dodatek jest biały. Jego przywileje uzyskane są kosztem Innych, których trzeba usunąć lub okiełznać w jakiś sposób, tak by nie sprzeciwiali się dexterowemu spojrzeniu na świat i jego moralnemu kodeksowi. Ten sposób wyrażania siebie jest zgodny z opisem dyskursów tolerancji według Wendy Brown: „w jakich niektóre kultury i religie^[3] zostają z góry naznaczone jako takie, w których tolerancja nie jest osiągalna, podczas gdy inne są tak hegemoniczne, że w ogóle nie są postrzegane jako kultury czy religie” (*Regulating*, s. 7, podkreślenie w oryginale). Te dyskursy są tak zakorzenione i rozpowszechnione w amerykańskiej kulturze, że nic dziwnego, iż ich działanie staje się niewidoczne i nieodłączne, przez co *Dexter* wyrasta z „koncepcji pozornej neutralności, która jednak nasączona jest burżuazyjno-protestanckimi normami” (s. 7).

Jako serial nadawany w telewizji kablowej, *Dexter* wydaje się celowo zwracać do liberalnego, krytycznego odbiorcy, dając mu możliwość krytykowania głównego nurtu dyskursów dotyczących zbrodni, kary i zła. *Dexter* wyrasta z neoliberalnych i neokonserwatywnych poglądów. Jest głęboko moralistyczny: pokazuje państwo jako nieskuteczne, niebezpieczne i martwe, jednak nie daje żadnych realistycznych możliwości zmiany. Tak naprawdę to przestępca, taki jak Dexter, z trudem może być określony jako przestępca, zamiast tego niemalże musi być okrzyknięty neokonserwatywnym bohaterem.

Jako serial kryminalny *Dexter* uczestniczy w dyskusji o zbrodni i obywatelstwie. Serial usiłuje krytykować świat, który jednocześnie

współtworzy; wyobraża świat, w którym istnieje wolność i demokracja, lecz jednak taki, w jakim podmioty podlegają w coraz większym stopniu władzy. Wendy Brown, nawiązując do Foucaulta, twierdzi, że istnieje powiązanie między „indywidualnym wyborem a polityczną dominacją” (s. 705), nawet jeśli wydaje się to nielogiczne. Zizek zgadza się za pośrednictwem Kanta, że „jedynym sposobem zabezpieczenia służby społecznej jest wolność myśli” (i stąd wyrasta odwrotność: „walka o wolność potrzebuje jakiegoś odniesienia do niekwestionowanego dogmatu”, s. 3). W coraz bardziej neoliberalnym świecie ludzie są postrzegani jako zasoby, „indywidualni przedsiębiorcy i konsumenci, których moralną autonomię mierzy się ich zdolnością do zatroszczenia się o siebie” (Brown, *Neoliberalism, Neoconservativism*, s. 694). Są związani neokonserwatywnymi obrazami obywatelstwa jako moralnej podmiotowości. Obywatele, tacy jak Dexter, mają obowiązki, do których zalicza się sprzątanie po błędach państwa, np. przez łatanie dziur systemu w formie samozwańczego wymierzania sprawiedliwości, lecz również poprzez usuwanie szerszych problemów wytwarzanych przez erozję tradycyjnych systemów przywilejów i władzy — przez co należy rozumieć oczyszczanie sfery publicznej z Innych. W przestrzeni, w której telewizja marzy o przestępczości, śmierć państwa zażębia się z obecnością potworów, które zadziwiająco przypominają władców z przeszłości.

[1] Wprawdzie było to dość marginalne w nurcie badań nad serialem *Buffy*, jednak takie argumenty wysuwali m.in. badacze, tacy jak Ono (2000), Neal King (2003), Levine i Schneider (2003) oraz Chin (2003), którzy twierdzili, że serial eksponuje pewne formy krytyki kulturowej, a jednocześnie maskuje nimi głębsze i bardziej szkodliwe motywy, które umacniają istniejące struktury hierarchiczne, szczególnie związane z „rasą”.

[2] W odcinku „Easy as Pie” (3.7) Dexter bierze udział w rozwiązywaniu sprawy Alberta Chunga, Amerykanina pochodzenia azjatyckiego, pogardzanego przez Vince’a Masukę, jedyne Azjatę, który regularnie pojawia się w serialu. Odcinek bawi się stereotypami rasowymi poprzez sprawienie, że Chung wygląda jak Masuka, i zmuszenie Masuki do przyznania, że Chung, zdejmujący buty przed wejściem do domów ofiar, zachowuje się stereotypowo. Fakt, że pozostawia odciski skarpetek zamiast odcisków butów, skłania Masukę do uwagi: „A podobno Azjaci mają być bystry”.

[3] Dodałabym tutaj tożsamości w najszerszym znaczeniu.

12

Odbiór Dexter w Niemczech: dlaczego niemieckie stacje mają taką obsesję na punkcie amerykańskich produkcji i taki problem z nimi?

Vladislav Tinchev

Krajobraz niemieckiej telewizji

Niemcy oczekiwały nowego serialu amerykańskiej telewizji Showtime zarazem z niecierpliwością i obawą. Fani byli podekscytowani. Jednak niektórzy eksperci już zaczęli robić ponure miny. Źródła, które życzą sobie pozostać anonimowe, podają, że *Dexter* został uznany za program moralnie niebezpieczny dla niemieckiej widowni. Biorąc pod uwagę telewizję jako taką, cenzura wydaje się jedyną rzeczą, jaką Niemcy i Stany Zjednoczone mają wspólną. Jednak jej cele są inne. W Niemczech atakuje się wszystko, co jest związane z przemocą i samodzielnym wymierzaniem sprawiedliwości — seriale kryminalne znajdują się w szarej strefie, ponieważ ofiary już znajduje się martwe. Nagość i wszystko inne, co jest związane z seksualnością, w publicznej telewizji jest w pełni dopuszczalne. W Stanach Zjednoczonych jest dokładnie odwrotnie. Przyczyny tego leżą w politycznej historii tych państw^[1]. Istnieje też bardziej fundamentalna różnica pomiędzy tymi dwoma krajami: są to wskaźniki oglądalności.

Zanim serial *Dexter* zaczęto emitować w stacji RTL2 i w internecie (Free TV), płatna telewizja Premiere pokazała go, poczynając od jesieni 2008 roku. Premiere, jak zawsze, stanowczo odmówiła upublicznienia swoich wskaźników oglądalności, nie wiadomo więc, jak *Dexter* został przyjęty.

Niestety, znany wskaźniki oglądalności dla RTL2 znacznie lepiej, niż byśmy chcieli: były okrutnie rozczarowujące.

Pozwólcie, że ogólnie je omówię.

Przeciętnie jedynie 460 tysięcy widzów powyżej trzeciego roku życia oglądało *Dextera*, co oznacza wysokość udziału w rynku rzędu 3,7%. Wśród docelowej grupy odbiorców pomiędzy 14 a 49 rokiem życia serial oglądało 350 tysięcy widzów, co stanowi 6% udziału w rynku (*Thomson Media Control*). Ta porażka nie miała związku ani z faktem, że serial pokazywano w okrojonej wersji, ani z negatywnymi recenzjami niemieckich krytyków. Porażka *Dextera* w niemieckiej telewizji jest, moim zdaniem, wynikiem kilku czynników, które chciałbym omówić w tym artykule — zwłaszcza że wyznaczają one ton tego, jak do kwestii nadawania amerykańskich programów podchodzą niemieckie stacje telewizyjne w ogóle.

Krótko mówiąc, negatywne przyjęcie *Dextera* w Niemczech było wynikiem następujących czynników.

- Debiut w niemieckiej telewizji miał miejsce przynajmniej o rok za późno — docelowa grupa odbiorców poznała serial albo za pośrednictwem internetu, albo amerykańskich i brytyjskich DVD.
- *Dexter* trafił do nieodpowiedniej stacji, a przez to do niewłaściwej grupy odbiorców.
- Serial był nadawany w źle dobranych godzinach.
- Serial nie był odpowiednio zareklamowany.
- Dubbing był kiepskiej jakości.

Oczywiście, wszystkie te czynniki są blisko ze sobą związane. Słabe wyniki oglądalności w kluczowej grupie wiekowej były spowodowane tym, że *Dexter* był dostępny na DVD, a także kiepskim dubbingiem i źle dobranymi godzinami nadawania (22:55). Większość osób z grupy docelowych odbiorców pracuje, więc nie może do późna w nocy w poniedziałek oglądać telewizji. Należy też wziąć pod uwagę to, że widzowie, którzy nagrywają program, by obejrzeć go w bardziej dogodnym momencie, nie są uwzględniani w statystykach oglądalności, co znacząco wpływa na ich

zaniżenie. Ocena statystyk oglądalności jest zresztą problematyczna nie tylko z tego powodu.

Głównym celem jest dotarcie do kluczowej grupy demograficznej, którą w Niemczech stanowią osoby w wieku pomiędzy 14 a 49 rokiem życia. To najbardziej atrakcyjna grupa widzów, zwłaszcza dla stacji komercyjnych. Stacje publiczne są bardziej nastawione na całą populację, chociaż dobrze znanym faktem jest to, że ich programy są oglądane głównie przez ludzi starszych. Nie możemy też zapominać, że przeciętny niemiecki telewidz ma 50 lat, tzn. jest starszy niż kluczowa grupa demograficzna. Ludzie starsi stanowią największą część telewidzów.

Niemieckie komercyjne stacje telewizyjne utrzymują się głównie z wpływów z reklam, podczas gdy stacje publiczne finansowane są przez państwo. Reklamy w czasie trwania programu są w nich zakazane, mogą je nadawać tylko w ściśle ograniczonych przerwach pomiędzy programami. Jednak mimo wszystko uzyskują z tego dodatkowe dochody.

Pieniądze rządowe pochodzą głównie z GEZ (Gebühreneinzugszentrale, czyli Centrum Zbierania Abonamentu). Każde gospodarstwo domowe w Niemczech, które ma odbiornik radiowy lub telewizyjny albo też komputer z dostępem do internetu, jest zobowiązane do opłacania abonamentu (miesięczna kwota abonamentu może wynosić do 18 euro), chyba że ktoś ma zbyt niskie dochody i może to udowodnić. Nawet handlowcy są zobowiązani do uiszczenia pewnej opłaty za posiadane urządzenia, niezależnie od tego, czy je odpakowali czy nie (Eick, s. 140). Oznacza to, że wskaźniki oglądalności służą publicznej telewizji przede wszystkim do zabezpieczenia wpływów z abonamentu.

Inaczej niż ma to miejsce w Ameryce, wskaźniki oglądalności obliczane są w Niemczech przez same stacje telewizyjne. Wskaźniki oglądalności programów i kanałów z grupy AGF/GfK TV są standardowym narzędziem planowania medialnego i badania mediów w Niemczech. ARD^[2] i ZDF^[3] samodzielnie mierzyły wskaźniki oglądalności przez dekady, dopiero w 1988 roku powstało AGF, założone przez publicznych i komercyjnych nadawców (ARD, ZDF, RTL i Sat1). Wkrótce dołączyły do nich takie stacje jak Pro7, Kabel1, RTL2 i Tele5. Panel AGF ma reprezentować wszystkie prywatne niemieckie gospodarstwa domowe, które mają przynajmniej jeden

odbiorca telewizyjny i w których głowa rodziny jest obywatelem Niemiec lub innego państwa z Unii Europejskiej. Obecnie obejmuje 5640 gospodarstw domowych (około 13 000 osób), z czego w 5500 głową rodziny jest obywatel niemiecki, a w 140 przedstawiciel innego kraju z Unii Europejskiej. Jedno gospodarstwo domowe reprezentuje 6000 innych, co oznacza, że 73,42 miliona ludzi w Niemczech ogląda telewizję.

Ta prosta kalkulacja nie ujmuje jednak poważnego problemu dotyczącego obywateli spoza Unii Europejskiej. Osoby te, stanowiące znaczną część imigrantów w Niemczech — Turcy, Rosjanie, Azjaci, Afrykanie, Serbowie, Chorwaci — nie są ujęte w tych wskaźnikach, mimo że muszą płacić abonament. Ta sytuacja jest jeszcze dziwniejsza przez to, że odbiorca tych wpłat, telewizja publiczna, uważa za swoje powołanie nie tylko dostarczanie rozrywki, ale też pełnienie „misji społecznej”. Oznacza to nie tylko kulturę i edukację, ale też zainteresowanie prawami i problemami cudzoziemców mieszkających w Niemczech — cudzoziemców, którzy muszą płacić abonament, za to nie mają wpływu na jakość produktu. Mówimy tu o 7 255 949 osobach (8,8% populacji), które w oczywisty sposób wpłynęłyby na statystyki (Statistisches Bundesamt). Pomijanie ich oznacza poważną stratę dla stacji komercyjnych, tym bardziej, że rodziny imigrantów są młodsze niż przeciętne niemieckie rodziny.

Publiczne i komercyjne stacje telewizyjne w Niemczech prowadzą ze sobą bitwę na poduszki, jeśli chodzi o zdobywanie telewidzów. Krajobraz niemieckiej telewizji wyznaczają trzy siły. Pierwszą jest ARD/ZDF: dwa duże związki, które nie konkurują ze sobą na mocy licznych zawartych umów. Komercyjna RTL Group depta im po piętach, od lat prowadząc w wynikach oglądalności w kluczowej grupie wiekowej. W jej skład wchodzi stacje RTL, RTL2, Super RTL, VOX, n-tv i Disney Channel. Trzecią siłę stanowi druga duża grupa komercyjna ProSiebenSat1; w której skład wchodzi też Kabel1 i kanał informacyjny N24.

RTL i Pro7 starają się uzyskać monopol na rynku reklamowym. Niedawno doszło do skandalu, gdy ujawniono, że dwie komercyjne grupy wykorzystywały swoją wiodącą pozycję na rynku niewłaściwie, w tajemnicy zawierając umowę dotyczącą zarządzania przerwami reklamowymi. Doprowadziło to do dużych niedogodności dla mniejszych

nadawców. Federal Cartel Office skazał RTL na karę grzywny w wysokości 96 milionów euro, a Pro7/Sat1 w wysokości 120 milionów euro. Obecnie RTL2 zastanawia się nad pozwaniem obu grup o kolejne 60 milionów, wyjaśniając, że poprzez ich nielegalne umowy straciło taką właśnie kwotę wpływów z reklam. Trzeba tu wziąć pod uwagę, że RTL jest właścicielem RTL2 w 35,9%!^[4].

„Produktywna” konkurencja, która istnieje w Stanach Zjednoczonych, nie rozwinęła się między niemieckimi nadawcami telewizyjnymi. Program telewizyjny opracowuje się, unikając konkurowania z atrakcyjnymi programami na innych stacjach, zamiast przyjmowania postawy ofensywnej i nadawania atrakcyjnych programów w tym samym czasie. Jest oczywiste, że nie wpływa to na zwiększenie jakości niemieckiej telewizji. Z tym problemem blisko związany jest kolejny: uzależnienie niewielkich komercyjnych stacji od większych. W grupie RTL interesy RTL są ważniejsze niż pozostałych stacji. Programy RTL są ważniejsze, to RTL decyduje, jakie licencjonowane programy kupić i na których stacjach będą nadawane. Tylko VOX miał prawo do samodzielnego kupowania programów — do czasu zakupu serialu *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* i dopóki kierowniczka VOX, Anke Schäferkordt, nie została kierowniczką RTL. Niemieckie prawa do *Dextera* zostały kupione przez Tele München Group na podstawie porozumienia z RTL, która teraz odstąpiła serial mniejszej stacji RTL2.

Wyprodukowano w Niemczech? Nie, dziękuję!

Jeśli Bóg tkwi w szczegółach i gdybym wierzył w Boga, to musiałyby być ze mną w tym pokoju. Szkoda tylko, że nie przyniósł przedłużacza.
(„Crocodile”, 1.2)

Amerykańskie produkcje są dla niemieckich nadawców telewizyjnych źródłem czystej radości, lecz zarazem stanowią ich największy problem. Pozwalają na wniesienie jakości do niemieckich programów — na poziomie, który jest absolutnie nieosiągalny dla jakiegokolwiek niemieckiej produkcji fabularnej. Kolejne klapy rodzimych produkcji są solą w oku tych, którzy są za to odpowiedzialni. Nawet nadawcy publiczni, np.

ARD/ZDF, mimo że nie zależą od rankingów i skierowane są przede wszystkim do starszej widowni, zwykle zupełnie nie trafiają ze swoimi produkcjami do kluczowej grupy wiekowej. Mimo pochlebnych recenzji i troskliwej opieki, rodzime produkcje w niektórych przypadkach kończą się po jednym odcinku.

Nadawcom telewizyjnym brakuje zarówno odwagi, jak i cierpliwości. Chcieliby wyemitować własny udany produkt, jednak widownia bezlitośnie ignoruje efekty ich starań^[5]. Ostatnie przykłady — *R.I.S.*, *Deadline*, *Post Mortem*, *Die Anwälte* — wszystkie fatalnie wypadły w rankingach. Druga ich wspólna cecha to to, że były adaptacjami amerykańskich seriali, które odnosiły sukcesy: *Post Mortem* i *R.I.S.* były niemiecką próbą wyprodukowania *CSI*, *Deadline* było przeróbką *24 godzin*, a *Die Anwälte* (którego produkcji zaprzestano po jednym odcinku) było kopią *Orłów z Bostonu*. Nie można przeoczyć tych podobieństw, mimo że nadawcy telewizyjni upierają się przy czymś wręcz przeciwnym zarówno w swoich raportach prasowych, jak i w wywiadach, tak jak Barbara Thielen, kierowniczka ds. programowych RTL w niedawnym wywiadzie udzielonym autorowi tego artykułu. Oczywiście, nie ma nic złego w nawiązywaniu do innych programów, jednak widzowie czują się oszukani, widząc sceny skopiowane niemal słowo w słowo, przy czym cała dramaturgia już z nich uleciała.

Po licznych klapach w ostatnich latach żaden nadawca nie chce ryzykować utopienia większej ilości pieniędzy w produkcji serialu z powodu ogromnej liczby konkurencyjnych produkcji amerykańskich, braku zainteresowania ze strony niemieckiej widowni, długości procesu produkcji i związanych z nim wydatków oraz ryzyka finansowego, które jest tu znacznie wyższe niż w przypadku tanich reality show. Co więcej, koszty produkcji amerykańskich wzrosły tak bardzo, że naprawdę należy zastanawiać się nad tym, które wydatki można ograniczyć. W Wielkiej Brytanii kupuje się mniej obcych programów, przeznaczając więcej pieniędzy na rodzime produkcje, podczas gdy duże inwestycje niemieckich nadawców ograniczają się do zakupów amerykańskich programów (strona internetowa *Serienjunkies* — „Maniacy seriali” — założona przez osoby z kluczowej grupy demograficznej i ciesząca się w Niemczech coraz większą popularnością nie pozostawia żadnych wątpliwości co do upodobań

widzów). Widzowie nie tylko domagają się takich popularnych produkcji jak *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* czy *Gotowe na wszystko*, lecz również niemal zapomnianych skarbów takich jak *Buffy. Postrach wampirów*, *Anioł ciemności* czy *Firefly*, których produkcję już dawno przerwano lub została zakończona^[6].

W latach 90. międzynarodowy krajobraz telewizyjny został zdominowany przez takie produkcje jak *Ostry dyżur*, *Simpsonowie*, *Z Archiwum X* czy *Seks w wielkim mieście* (znowu: mówimy tu o kluczowej grupie demograficznej!). W Niemczech nie było inaczej. Pod koniec milenium zainteresowanie to nieco zmniejszyło się, a widzowie okazywali duże zainteresowanie rodzimymi produkcjami typu reality show (które wciąż się utrzymuje). Jednak siedem lat temu serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* oraz jego spin offy wywołały prawdziwą lawinę entuzjazmu, narodziło się ogniste zainteresowanie tzw. „telewizją dobrej jakości”. Programy te stały się celem zainteresowania wszystkich zagranicznych nadawców, nikt nie mógł ich przegapić. Wydaje się, że w Niemczech cieszą się one tym większą popularnością, im bardziej eksperymentują ze sposobami narracji i stylem wizualnym. Prezes Warner Bros, Jeff Schlesinger wyjaśnia to zjawisko w podobny sposób: „Europejska widownia jest znacznie bardziej otwarta na eksperymenty narracyjne i nowatorskie sposoby pokazania tematu. I reaguje, widząc coś, co zostało wyprodukowane przez nas, a co ma większą wartość produkcyjną niż rodzime programy” (Guider).

Szczególna (niemiecka?) ironia kryje się w fakcie, że ci sami ludzie, którzy głośno krytykują amerykańską politykę i wartości, okazują zarazem nieskrępowany głód amerykańskich programów telewizyjnych. Gdy niemieckie stacje przedstawiają nową ramówkę, wszyscy zadają tylko jedno pytanie: jakie nowe amerykańskie produkcje zostały zakupione i kiedy będą pokazane? Nigdy wcześniej nie było takiej przepaści pomiędzy przekonaniami politycznymi a prywatnymi upodobaniami. W Niemczech amerykańskie produkcje nie były tak popularne od lat 80., gdy zachwycano się *Policjantami z Miami*, *Dallas* czy *Magnum*. Równocześnie wtedy amerykański rząd — a właściwie prezydent Reagan — był bardzo niepopularny w Europie. Jednak wtedy mówiliśmy o pojedynczych programach, wyjątkach, które cieszyły się sympatią niemieckiej widowni

— teraz zaś stacja spada na dół rankingów, jeśli ma do zaoferowania *jedynie* trzy amerykańskie seriale.

Niemiecka telewizja — zabójca seriali?

Na amerykańskie seriale wydaje się ogromne pieniądze, a jednak niemieccy nadawcy wyspecjalizowali się w zadawaniu śmiertelnych ciosów programom dobrej jakości. W wielu przypadkach komercyjny nadawca wydaje się nie mieć zielonego pojęcia, co zrobić z programem, gdy już uda się go zakupić, i musi wziąć pod uwagę szereg czynników, zastanawiając się nad umieszczeniem go w ramówce (i nie dotyczy to tylko małych stacji, takich jak RTL2 czy Kabel1, lecz również liderów na rynku, RTL czy Pro7). W jaki dzień program powinien być nadawany, by *nie* konkurował z innymi programami z tej samej grupy? O jakiej porze dnia lub nocy ma być nadawany popularny serial (albo co jeszcze trudniejsze, serial, który ma wątpliwe wartości moralne)? W jaki sposób dobry program może pomóc słabszej rodzimej produkcji? Nic dziwnego, że czasem nawet najlepsze programy marnują się, gdy tego rodzaju drugorzędne pytania przesłaniają to, które powinno być najważniejsze: jaki rodzaj programu kupiliśmy i jak najlepiej możemy go wykorzystać?

Chciałbym tu podać konkretny przykład. W 2003 roku, dwa lata po premierze w USA, serial *24 godziny* trafił do RTL2. Mała komercyjna stacja nie była w stanie poradzić sobie z tak udanym serialem i nadawała go nieregularnie pomiędzy 2003 a 2006 rokiem, co było niezwykle mylące dla widzów. Sezon 1. nadawano po dwa odcinki trzy razy w tygodniu, 2. i 4. po dwa lub trzy odcinki raz w tygodniu, a 3. emitowano w międzyczasie najczęściej po jednym odcinku. Sezon 5. można było oglądać po trzy odcinki co środę pomiędzy styczniem a lutym 2007 roku. Wskaźniki oglądalności były bardzo niskie (około 800 000 widzów). Pro7/Sat1 kupiło prawa do 6. sezonu i zaczęło nadawanie w 2008 roku. Płatna telewizja Premiere, która jest blisko związana z Pro7/Sat1, ma prawa do 7. sezonu i nadaje odcinki dla swoich abonentów, a Kabel1 (również należąca do grupy Pro7/Sat1) będzie nadawać je w darmowej telewizji od września tego roku.

Jeden program, cztery różne stacje, kiepskie wskaźniki oglądalności i wielka rzesza fanów!

Niektóre programy wielokrotnie zmieniają godziny nadawania, inne są przekazywane z jednej stacji do drugiej. Najnowszym przykładem tej strategii jest serial *Bez śladu*. Ta produkcja Jerry'ego Bruckheimera najpierw była pokazywana przez Pro7, następnie, z uwagi na niskie wskaźniki oglądalności, została przekazana stacji Kabel1. Tam jej notowania poprawiły się i serial przeniesiono do Sat1, która to stacja w tym czasie (styczeń 2007) zaliczała same klapy. Notowania znowu spadły i *Bez śladu* wróciło do Kabel1.

Jeszcze słynniejszym przykładem jest serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, który w 2006 roku wędrował od VOX do RTL. Widząc, że serial zyskuje coraz większą popularność na stacji VOX, RTL zdecydowało się go przejąć, udając, że chodzi o przyciągnięcie większej liczby widzów. Tak naprawdę miało to na celu wypromowanie niemieckiego kлона *Post Mortem*, nadawanego o 20:15 jako wprowadzenie do *CSI: Kryminalnych zagadek Las Vegas*, które zaczynały się o 21:15. Jednak *Post Mortem* okazał się wyjątkowo kiepską produkcją, co więcej, widzowie nie chcieli oglądać swojego ulubionego serialu o innej porze, w inny dzień tygodnia i na innej stacji niż dotychczas. Tak więc *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* stracił wielu widzów. Musiało minąć sześć miesięcy, nim serial podniósł się po tej porażce. Wciąż jest nadawany przez RTL, jednak nie ma lepszych wyników oglądalności niż na stacji VOX.

Drogie programy często zalegają na półkach przez lata, ponieważ nikt nie ma odwagi ich nadawać, a gdy w końcu ktoś to robi, często robi to bezmyślnie i bez należytej staranności, przez co program jest wycofywany po paru tygodniach. Słynie z tego szczególnie Pro7 (*Dr Who*, *Agentka o stu twarzach*, *Anioł ciemności*). Niemieccy nadawcy mają skłonność do wycofywania się na własne terytorium, skupiając się na programach typu reality show — tanich i łatwych w produkcji, jednak stanowiących zagrożenie dla ich wizerunku. RTL np. jest obecnie celem większości krytyków, ponieważ nieustannie zmienia ramówkę i podejście do programów typu reality show. Stacje takie jak Sat1 tracą od lat. Tydzień po tygodniu Sat1, którego zarząd nieustannie się zmienia, wypróbujecie nowe

programy tylko po to, by natychmiast z nich zrezygnować, w ten sposób wyrządzając wielką szkodę takim produkcjom jak *Agenci NCIS*, *Zbrodnicze umysły* czy *Bez śladu* (dopóki to Sat1 usiłuje je nadawać). Siła serialu leży w jego regularności: ta sama godzina, ten sam dzień tygodnia, ta sama stacja, ten sam temat. Gdy ten rytm zostaje zaburzony, widzowie nie mogą wyrobić sobie nawyku oglądania. Ze względu na to, że większość amerykańskich seriali można kupić na amerykańskich lub brytyjskich DVD, i na to, że każdy sezon pojawia się w telewizji przynajmniej rok po premierze amerykańskiej, większość ludzi nie chce polegać na nieustannie zmieniającym się programie telewizyjnym, raczej woli skorzystać z zakupów na Amazon i eBay. Niemieccy nadawcy i tak mają szczęście, że ich amerykańscy koledzy nie udostępniają jeszcze swoich produkcji zagranicznym widzom za pomocą internetu, ponieważ wtedy chyba nikt nie oglądałby już niemieckiej telewizji. Amerykańcy nadawcy wiedzą jednak, że straciliby w ten sposób dużo pieniędzy, ponieważ wtedy zagraniczne stacje nie płaciłyby tak dużych sum za licencje na ich programy. Chronione w ten sposób, amerykańskie produkcje wciąż pozostają hitami w niemieckich ramówkach. W ostatnim czasie było jednak kilka przykładów tego, jak można osiągnąć dobre wskaźniki oglądalności poprzez mądre planowanie ramówki i jasne zasady nadawania programu. Niewielka stacja VOX (należąca do grupy RTL) jest jedyną, która na rynku niemieckim ma coraz lepsze notowania. Ten wzrost opiera się głównie na amerykańskich produkcjach. VOX w trzy wieczory w tygodniu w czasie największej oglądalności pokazuje wyłącznie amerykańskie seriale: w poniedziałek *CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku*, *Shark*, *Bez pardonu*, we wtorek *Prawo i porządek: zbrodniczy zamiar*, *Orły z Bostonu*, *Krok od domu* i w piątek *Jordan*, *Kochane kłopoty*, *Uwaga, faceci*. Każdy z tych seriali ma swoje wierne grono fanów, którzy oglądają je tydzień po tygodniu, co pokazują rankingi. Przykładowo serial *Orły z Bostonu* ma około 8% stałych widzów z kluczowej grupy demograficznej, *Prawo i porządek: zbrodniczy zamiar* około 14%, *Jordan* 8% przez pierwsze dwa sezony i 14% dla sezonów od 3. do 6., *CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku* 14,5% itd. VOX od lat zapewnia widzom interesujące wieczory, np. *Krimi-Montag* w latach 2006 – 2007. Każdy poniedziałek był w stacji VOX „nocą zbrodni”, podczas której emitowane były takie seriale jak *CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku*, *Prawo i porządek: zbrodniczy zamiar* czy *Jordan*.

Wszystkie trzy seriale osiągnęły w tym czasie swoje najlepsze niemieckie notowania.

Obecnie wtorkowe wieczory na RTL, gdzie pokazywane są *CSI: Kryminalne zagadki Miami*, *Dr House* i albo *Detektyw Monk*, albo *Świry*, również cieszą się dużą popularnością. Każdy z tych programów osiągał sensacyjne wyniki w rankingach, przekraczające nawet 30% w kluczowej grupie demograficznej. Celowo użyłem tu słowa „programy”, ponieważ wydaje się, że tego typu produkcje lepiej sprawdzają się w niemieckiej telewizji niż typowe seriale. Nawet *Zagubieni* i *Chirurdzy* osiągają wyraźnie niższe wskaźniki oglądalności. Można uznać, że seriale typu epizodycznego stanowią główny nurt w niemieckiej telewizji, podczas gdy typowe seriale fabularne trafiają do mniejszych grup odbiorców. Innym istotnym kryterium przesądzającym o popularności programu w niemieckiej telewizji jest to, czy ma on coś wspólnego ze zbrodnią. Niemcy uwielbiają programy kryminalne. Wszystkie programy, które osiągają w Niemczech wysokie wskaźniki oglądalności, to programy kryminalne. Z tego powodu 90% niemieckich produkcji ma właśnie taki charakter — podobnie jak najbardziej udany niemiecki towar eksportowy, czyli serial kryminalny *Derrick*.

RTL2: Kocham Dextera?

Przyglądając się niemieckim forum internetowym czy niemieckiej stronie eBay, łatwo zauważyć, że seriale science-fiction i zajmujące się zjawiskami nadnaturalnymi należą do absolutnych faworytów. Ceny za stare odcinki *Buffy. Postrachu wampirów* czy *Battlestar Galactica* wciąż są wysokie, a rzesze fanów chętnie o nich dyskutują. Nie znajduje to jednak odbicia we wskaźnikach oglądalności. Seriale w jakiś sposób nietypowe czy „wymagające”, np. *Sześć stóp pod ziemią*, *Świat gliniarzy*, *Battlestar Galactica* czy *24 godziny*, zwykle są rozdzielane pomiędzy mniejsze stacje, po to, by je „wypróbować”, czyli oszczędzić większym stacjom ryzyka porażki i kiepskich wyników oglądalności. Taki sposób postępowania praktykuje się od czasu powstania komercyjnych stacji telewizyjnych:

wciąż mają one trudności z podejmowaniem decyzji i ryzyka, jeśli chodzi o bardziej eksperymentalne produkcje.

Na tym właśnie polega problem z *Dexterem*, który trafił do stacji RTL2. Wspomniałem już, że ramówka tej stacji zależy od decyzji podejmowanych przez RTL i Tele München Group — od tego, jakie programy kupią i które z nich jej przydzielą. RTL nie ośmieliłaby się nadawać takich seriali jak *Rzym* czy *Dexter*, ponieważ są zbyt brutalne i mogłyby negatywnie wpłynąć na wizerunek stacji. Ten lęk wydaje się paradoksalny, biorąc pod uwagę, że programy typu reality show i rodzime produkcje mają znacznie bardziej katastrofalny wpływ na renomę stacji, jeśli chodzi o zapewnianie widzom rozrywki i edukacji. Jednak tak czy siak, to RTL2 dostało taki serial jak *Dexter*.

Można by się spierać, że dla dobrego programu nie powinno mieć znaczenia gdzie i kiedy jest nadawany. Jednak udowodniłem już, że nie jest to prawda. RTL2 nie ma dużego grona widzów, a zwykle to wizerunek stacji ma wpływ na oglądalność programów — a nie odwrotnie. W rezultacie krytycy *Dextera* nie musieli się hamować, podkreślając fakt, że RTL2 dostało serial dlatego, że jest pełen przemocy oraz wulgarnego języka i z tego względu zasługuje na moralne potępienie. RTL2 jest postrzegana jako stacja, która nadaje telewizyjne śmieci w rodzaju *Big Brothera* i inne moralnie wątpliwe produkcje. Stacja starała się nieco polepszyć swój wizerunek za pomocą dobrej jakości programów amerykańskich. Wykorzystywała także zainteresowanie (istniejące nawet w kręgach naukowych!) produkcjami science-fiction, które uważane są obecnie za „kultowe” i stanowią dużą część ramówki RTL2; *Battlestar Galactica*, *Andromeda*, *Gwiezdne wrota*, *Herkules*, *Xena: wojownicza księżniczka*, *Rzym* czy *24 godziny* miały być kolejnym krokiem do góry, jednak ten plan załamał się poprzez nieudolność stacji i jej niepochlebny wizerunek. Omówiłem już losy *24 godzin* — a najdroższy serial w historii, *Rzym*, też nie zdołał przekonać do siebie odbiorców (fakt, że nadawano go w mocno okrojonej wersji, na pewno mu nie pomógł).

Obecnie flagowym serialem RTL2 są *Herosi*: na początku emisji w październiku 2007 serial miał wysokie notowania. Od tego czasu spadły o 50%, jednak stacji udało się zahamować dalszy spadek. W 2008 RTL2

wprowadziła dwa kolejne „wyjątkowe” programy: *Dextera* i *Californication*. Szum wokół *Dextera* osiągnął tak alarmujące proporcje, że zapoczątkowało to kolejną debatę na temat jego wątpliwej moralności. Serial stał się w Niemczech problemem, jeszcze zanim zaczął być nadawany. Jednak wszystkie lamentsy na temat samozwańczego wymierzania sprawiedliwości, robienia bohatera z seryjnego mordercy itd. nie były w stanie osłabić entuzjazmu widzów i krytyków. Gdy latem 2008 roku wspomniałem, że zamierzam pokazać urywki serialu podczas wykładu na uniwersytecie w Hamburgu, cała sala zawrzała z podekscytowania.

Stacje telewizyjne posiadające prawa do *Dextera* nie wydają się podzielać tego entuzjazmu — a może tylko nie potrafią go wyrazić, chociażby przez reklamy? RTL2 ogłosiło wielką kampanię reklamową, która skończyła się na paru billboardach w metrze. Nie byłoby to jeszcze takie złe, gdyby nie absurdalne hasło: „Keine Angst, der will nur töten” („Nie bójcie się, on chce tylko zabić”), wypisane nad uśmiechniętą i poplamioną krwią twarzą *Dextera*. Niemieckie zdanie odwołuje się do okrzyku często wydawanego przez właścicieli psów, gdy ich zwierzak do kogoś podbiega: „Nie bójcie się, on chce się tylko pobawić” (w Niemczech wiele osób ma psy i istnieje wiele NAPISÓW dotyczących psów). Ostatecznie reklamy nie tylko wyglądały głupio, ale też umocniły uprzedzenia wobec serialu, eksponując żądzę krwi i pochwałę samosądu. A jeśli stacja, taka jak RTL2, ogłasza poniedziałek (kiedy to nadaje *Dextera* i *Californication*) „Der unmoralische Montag” („niemoralnym poniedziałkiem”), naprawdę wywołuje to niesmak.

Płatna stacja Premiere, która zaczęła nadawanie *Dextera* 25 lutego 2008 roku, wykonała tylko jeden ruch, by wypromować swój nowy serial: ogłosiła „dzień seryjnego mordercy”, w którym pokazała dokumenty na temat tych anormalnych przedstawicieli ludzkiego (?) gatunku. Premiere, która rozpaczliwie potrzebuje nowych abonentów, nieco zaskoczyła nas tym, że w ogóle nie próbowała zwiększyć apetytu widzów na swój nowy serial — było to tym bardziej dziwne, że w 2008 roku stacja zaoferowała widzom tylko dwa nowe seriale: *K-Ville* i *Terminator: kroniki Sary Connor. Sezon 7. 24 godzin*, przyciągających rzesze widzów, musiał zostać przełożony z uwagi na strajk scenarzystów w Hollywood. *Dexter* był jedyną atutową kartą, jaką miała Premiere — jednak płatna telewizja wydawała się

tak pochłonięta piłką nożną i formułą 1, że na wypromowanie nowego serialu nie starczyło ani czasu, ani pieniędzy.

Większość abonentów Premiere mówi, że mecze piłki nożnej i filmy pornograficzne to główny powód, dla którego płacą abonament. Premiere nie wydaje się chętna, by to zmienić — podobnie jak nie chce się zmierzyć z niechęcią do produkcji własnych seriali. Prezentując ramówkę na 2008 rok, dyrektor programowy Hans Seger zauważył, że Premiere bardzo chciałoby być niemieckim HBO, jednak dostaje jedynie kiepskie scenariusze. Czy naprawdę możemy uwierzyć, że w całym kraju nikt nie jest w stanie napisać dobrego scenariusza? Premiere po prostu odmawia podjęcia jakiegokolwiek ryzyka — ponieważ pozycja stacji na niemieckim rynku jest niepewna.

Hans Seger odszedł z Premiere jeszcze w 2008 roku — podobno z własnej woli. Podobnie uczynił dyrektor programowy RTL2 Axel Kühn pod koniec tego samego roku. *Dexter* wydaje się więc być naprawdę niezłym seryjnym zabójcą...

Co to było, Morgan?

Opóźnienie w nadawaniu amerykańskich programów często tłumaczy się koniecznością przygotowania dubbingu, co jest procesem czasochłonnym. Biorąc pod uwagę kiepski rezultat w niektórych przypadkach, nie sposób się nie zastanawiać, dlaczego trzeba tak dużo czasu, by zniszczyć dobry serial. Zwłaszcza widzowie, którzy widzieli (i słyszeli) oryginalną wersję, często nie mogą znieść wersji z dubbingiem. Niemcy są jednym z największych kupców licencji na świecie, istnieje tu wiele firm zajmujących się dubbingiem i wykonującym go na zlecenie poszczególnych nadawców, jednak to stacje prowadzą ostateczną kontrolę redakcyjną dubbingu. Najpierw dialogi są tłumaczone „z grubsza”, z zachowaniem poprawności tematycznej i spójności, a następnie przerabiane na tekst, który może być wypowiedzany równocześnie z pierwotnym dialogiem, bez pomijania istotnych tematów i motywów. Autor scenariusza dubbingu zajmuje się redakcją dialogów z uwzględnieniem ruchów ust postaci, pauz i sposobu ich oddychania. Następnie dialogi zostają nagrane i są wgrywane

do ścieżki dźwiękowej serialu. W większości przypadków producenci serialu dostarczają ścieżkę muzyki i efektów (tzw. IT: International Tone lub M&E: Music-and-Effect-Track), zawierającą muzykę i dźwięki z pierwotnego nagrania, jednak bez dialogów. Czasem jednak niektóre elementy muszą być nagrane ponownie (Schütte i Karstens, s. 238). Mimo wszelkich wysiłków mających na celu stworzenie dubbingu możliwie jak najbardziej bliskiego oryginałowi, często celowo zmienia się niektóre rzeczy. Niektóre odniesienia polityczne, kulturowe czy też moralne wydają się nie do zaakceptowania dla niemieckich nadawców i zostają złagodzone, usunięte lub zastąpione innymi. Co więcej, często dość niefrasobliwie podchodzi się do terminologii. Amerykańska wersja *CSI: Kryminalnych zagadek Las Vegas* bardzo pieczołowicie i starannie podchodzi do kwestii terminów naukowych, autorzy niemieckiej wersji nie byli w stanie sobie z nią poradzić: np. chromatografia gazowa i spektrometria masowa (GC/MS) występujące w oryginale w niemieckiej wersji często zostają sprowadzone do „spektrometru”, a spektrometr stosowany w metodzie FTIR staje się „spektroskopem” (3.17). Niemieccy tłumacze miewają też problemy z substancjami chemicznymi. Od strony wizualnej, niektóre sceny muszą podlegać „postprodukcji” — głównie ze względu na FSF^[7]. Często wycina się całe sceny lub części scen, nierzadko ze szkodą dla spójności narracji. Niedawno RTL2 zostało zaatakowane za okropny dubbing w *Herosach*. Dubbing *Dextera* przygotowany również dla RTL2 nie jest wiele lepszy. Ogólnie rzecz biorąc, na podstawie kilku odcinków, które obejrzałem, mogę powiedzieć, że synchronizacja dialogów, nagranych przez jedną z najtańszych firm zajmujących się dubbingiem w Niemczech, jest rozpaczliwie zła. Nie mówię tu nawet o aspektach semantycznych — złym lub niewystarczającym tłumaczeniu (np. w wypowiedzi *Dextera* „Dahmerland^[8]” został przetłumaczony jako „Serienmörderland”). Cóż, widocznie nie spodziewano się, że niemiecki odbiorca będzie kojarzył jednego z najbardziej znanych na świecie seryjnych morderców, Jeffreya Dahmera). Moim zdaniem, brak rytmu w dialogach i monotonne głosy aktorów, zwłaszcza u postaci męskich, nie przysparzają serialowi popularności. Szczególnie smutne jest to, że głos *Dextera* odbiega bardzo od oryginału, przez ginie cała charyzma jego narracji zza kadru. Oczywiście, niełatwo naśladować teatralny głos Michaela C. Halla, jednak trzeba pamiętać, jak ważny jest on dla całego serialu. Zbyt wiele niepotrzebnego dramatyzmu, zbyt mało ironii i subtelności w niemieckim

głosie — po prostu ten głos zupełnie nie pasuje! Musimy wziąć pod uwagę, że *Dexter* to serial mówiony, dialogi i monologi są jego sednem. Należało również uwzględnić różnorodność głosów. Czy naprawdę nie dało się znaleźć „czarnego” głosu dla Doakesa? I czy naprawdę trzeba było tak rozważniać cyniczny sposób mówienia Debry, aż styl jej postaci stał się nierozpoznawalny? Niemieckie odcinki *Dextera* mają dziwnie przytłumioną i płaską ścieżkę dźwiękową, tak jakby ktoś zapomniał włączyć odgłosy tła. Aktorzy w dubbingu mamroczą: nie można się powstrzymać przed wyobrażaniem sobie paru osób siedzących w kółeczku w studiu i czytających z kartki swoje kwestie. Rytm dialogów został zmieniony lub całkowicie zatracony, głosy są generalnie zbyt ciche i giną wśród innych odgłosów ze ścieżki dźwiękowej. Na stacji Premiere można przynajmniej obejrzeć wersję oryginalną, co jest jakąś alternatywą.

Niestety, muszę uznać, że *Dexter* stanie się kolejną ofiarą niemieckiej telewizji. Nie został potraktowany sprawiedliwie. Niemniej jednak wielu niemieckich widzów gotowych jest poświęcić się dla *Dextera* — tyle że nie przysparza to żadnych zysków niemieckim nadawcom.

[1] Stany Zjednoczone powstały na fundamencie przemocy: Indianie, mit pionierów podbijających Dzikie Zachód, wojna secesyjna. Nikt nie zaprzeczy, że Ameryka jest dumna ze swojej historii. Z drugiej strony, jej purytańskie dziedzictwo sprawia, że otwarta seksualność staje się problematyczna. Niemcy również mają przeszłość pełną przemocy, jednak duma z tego lub zamiłowanie do przemocy są stanowczo zakazane od czasów II wojny światowej i Holokaustu. Społeczna (i seksualna) rewolucja lat 60. ubiegłego wieku dostarczyła niemieckiemu społeczeństwu dozwolone źródła rewolucyjnej „dzikości”.

[2] ARD — Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, Związek Niemieckich Nadawców Publiczno-Prawnych, jeden z największych nadawców radio-telewizyjnych w Europie, nadaje m.in. pierwszy program telewizji niemieckiej — *przyp. tłum.*

[3] Drugi program niemieckiej telewizji publicznej — *przyp. tłum.*

[4] Bauer Verlagsgruppe jest właścicielem 31,5% RTL2, właścicielami pozostałych 31,5% są Tele München Group i Walt Disney Company.

[5] Jedynie napomykam tu o różnych powodach, dla których niemieckie programy telewizyjne nie przyjmują się wśród widzów (pełne omówienie tego zagadnienia rozdmuchałoby ten artykuł do gigantycznych rozmiarów): brak dostatecznej konkurencji pomiędzy stacjami telewizyjnymi, jak również pomiędzy telewizją publiczną, komercyjną i płatną, brak jednolitego systemu pracy nad serialem (scenarzyści i reżyserzy pracują niemal zupełnie niezależnie od siebie), brak odwagi, by spróbować czegoś nowego, znacznie mniejszy rynek niż w USA, co ogranicza możliwości finansowania. Amerykańscy nadawcy mogą zarobić dziesięciokrotnie więcej na reklamach niż ma to

miejsce w Niemczech, gdzie przedsiębiorcy niemający pojęcia o programach telewizyjnych stają na czele stacji telewizyjnych, a niemieckie programy — ogólnie rzecz biorąc — są zbyt nudne, zbyt ułożone i brakuje im osadzenia w tradycji kinematograficznej.

[6] Zainteresowanie amerykańskimi produkcjami staje się coraz wyraźniejsze. Oprócz seriali klasy A produkowanych przez amerykańskie sieci telewizyjne, niemieccy widzowie chętnie oglądają produkcje stacji kablowych, takie jak *Detektyw Monk* (USA Network), *Marzenia i koszmary* (TNT) czy *Eureka* (Sci-Fi). Ta „infekcja” rozprzestrzenia się nie tylko w krajach Europy Zachodniej, lecz również Środkowej i Wschodniej: w Polsce i Rosji wydaje się więcej na produkcje amerykańskie niż na latynoamerykańskie. Stacje HBO i AXN można odbierać niemal we wszystkich krajach europejskich. Nawet apetyt Japończyków na amerykańskie produkcje zaostrzył się po tym, jak pierwsze dwa sezony *Zagubionych* wydane na DVD odniosły tam ogromny komercyjny sukces. Japonia planuje zakup licencji na kilka kolejnych amerykańskich seriali. Międzynarodowa popularność amerykańskich seriali jest nowym zjawiskiem, do tej pory jedynie kilka amerykańskich produkcji odniosło sukces za granicą.

[7] Skrót ten oznacza Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen — łagodniejszy odpowiednik amerykańskiej Federalnej Komisji Łączności (Federal Communications Commission), zajmujący się sprawami regulacji telekomunikacji.

[8] Podobnie zresztą stało się w polskiej wersji serialu, gdzie w wersji z lektorem „Dahmerland” przetłumaczony był jako „Morderlandia”, co również całkowicie gubiło odwołanie do postaci nekrofila i kanibala Jeffreya Dahmera — *przyp. tłum.*

Część V

Zabójcza zręczność: Dexter i gatunek

13

Lżejsza strona śmierci: Dexter jako komedia

James Francis Jr

Dee Dee: Dexter, co się dzieje?

Dexter: Nie mam przyjaciół, nikt mnie nie lubi.

Dee Dee: Coś takiego.
(*Laboratorium Dexter*)

Przed 2006 rokiem imię Dexter kojarzyło się ze znaną i lubianą postacią z kreskówki. Co dziwne, młody geniusz nie różni się zbyt od bohatera serialu Showtime. Jest metodyczny, lubi spędzać czas samotnie i ciągle go wkurza jego siostra Dee Dee (imię siostry zaczyna się na D i jest skróconą formą pełnego imienia, jak Deb w serialu). Na tym podobieństwa się nie kończą. Dexter z kreskówki ma tajemnicze laboratorium, do którego wejście znajduje się za regałem z książkami, jego nemezis Mandark (Mędrak) podkochuje się w Dee Dee, a sam Dexter musi snuć intrygę przeciwko mężczyźnie jeżdżącym ciężarówką z lodami. Serialowy Dexter przechowuje pudełko z płytkami krwi za klimatyzatorem w swoim mieszkaniu, a jego rywal z pierwszego sezonu, Zabójca z Chłodni, jeździ samochodem chłodnią i wiąże się z Debrą. Jednak kreskówkowy Dexter nie jest mordercą. Michael C. Hall jest równie słodziutki i uroczy, jak w serialu

Sześć stóp pod ziemią, w swój ponury sposób typowy dla przedsiębiorcy pogrzebowego, nieustannie mającego kontakt ze śmiercią. Jednak jako Dexter to on najczęściej sprowadza śmierć, mordując wyrzutków społeczeństwa. Nie jest żadną tajemnicą, w każdym razie dla widzów, że Dexter Morgan jest seryjnym zabójcą. Jednak takie zaszufładkowanie sprawia, że zbyt łatwo poddajemy się stereotypom i zapominamy o jego podwójnej roli szanowanego członka społeczeństwa i jednocześnie outsidera. Mimo że może się to wydawać dziwne, *Dexter* jest zabawnym serialem, a mroczna, złowieszcza natura głównego bohatera paradoksalnie wywołuje też efekt komediowy. Nie ma tu żadnego śmiechu z offu i nikt nie dostaje tortem w twarz — humor w *Dexterze* jest subtelnym i psychologicznie wymierzonym w utożsamianie się widzowi z głównym bohaterem. Seryjni mordercy zwykle nie stanowią powodu do żartów, jednak ważne jest, by przeanalizować postać Dextera w zestawieniu z innymi fikcyjnymi postaciami: dramatyzm i komizm innych seryjnych morderców może pomóc zrozumieć naszą mroczną miłość do *Dextera*.

Niezależnie od tego, czy uważa się, że seryjni zabójcy już tacy się rodzą, czy też, że takimi się stają, Dexter jest jednym z nich. Zabija tylko przestępców, którzy umknęli sprawiedliwości, jednak nie da się ukryć — jest mordercą. Zdecydowałem się przyjrzeć w tym artykule temu, na ile taka postać może być zaklasyfikowana jako komediowa w serialu, w którym jest mowa o morderstwach, oszustwach, pedofilii, porwaniach, prostytutce i innych nieprzyjemnych stronach życia. Widzom pokazuje się retrospekcje przedstawiające straszne wydarzenia, jakich Dexter stał się świadkiem w dzieciństwie, nauki, jakich udzielał mu jego przybrany ojciec, i sceny z teraźniejszości, w których Dexter tropi i zabija swoje ofiary, aby udokumentować jego ewolucję w stronę socjopatycznego ideału. Serial wykorzystuje retrospekcje, by pokazać początki drogi Dextera jako seryjnego mordercy, co umożliwi zrozumienie jego aktualnych morderstw. Jednak ramy serialu telewizyjnego siłą rzeczy dają tylko jedno prawdziwe rozpoczęcie: czołówkę. Te filmowe i serialowe konwencje, wraz z osobą Dextera jako mordercy i jako człowieka, który usiłuje wieść normalne życie, dają kontekst, w którym serial może łączyć dramat z zabawą konwencjami komediowymi i ironią.

Komedia zaczyna się od wstępu. Komik wchodzi na scenę, przedstawia się w dowcipnym dialogu z publicznością, poprzez błazenadę lub zachowywanie śmiertelnej powagi itd. Dexter przedstawia za pomocą sekwencji czołówki i od samego początku widz może zauważyć elementy mroczne i związane z morderstwem, o których jednak mówi się lekkim tonem.

Czołówka zaczyna się od obrazu komara poszukującego krwi. Ironia polega na tym, że chce się pożywić krwią Dextera, który pożąda krwi podobnie jak on — jego zamiary zostają zniweczone jednym celnym uderzeniem dłoni. Może to samo w końcu przydarzy się Dexterowi? Widz ogląda następnie wszystkie poranne czynności Dextera — golenie się, czyszczenie zębów nitką dentystyczną, ubieranie — jednak to scena ze śniadaniem jest najbardziej komediowym pomysłem.

Żaden poranek nie jest kompletny bez porządnego, zdrowego śniadania. Dexter przecina folię, aby dostać się do mięsa, które rzuca na patelnię. Zręczne cięcie jest takie samo jak to, które zadaje swoim ofiarom, zmieniając na zawsze bieg ich egzystencji tuż przed tym, nim trafią w miejsce ostatecznego spoczynku. Mięso zmienia się z surowego w usmażone tak samo jak ofiary zmieniają się z żywych w martwe. Działania Dextera cechuje metodyczność i techniczna sprawność — uosabia częściowo to, czym byli „źli goście” w swoich własnych działaniach, impulsach, pragnieniach i kompulsjach. Przygotowywanie i zjedanie mięsa są po prostu symbolem konsumpcji: tej ze strony widzów oglądających serial i tego, jak Dexter jest pożerany przez swoją pracę, troski rodzinne i morderstwa.

Trzy kolejne elementy czołówki są wspaniałą zabawą elementami komedii i horroru, jednocześnie wzbudzają w widzach pragnienie przekąszenia czegoś w najbliższej jadłodajni. Dexter rozbija jajko, smaży je na patelni i kroi na talerzu: jednak na kuchence i talerzu rozpryskują się też krople krwi. Dexter przygotowuje sobie kawę, mieląc ją najpierw w młynku, przecina czerwoną pomarańczę, nim wycisnie z niej sok. Łatwo zauważyć znaczenie tych obrazów: krew wsącza się we wszystkie jego codzienne czynności, przedmioty z nierdzewnej stali (patelnia, młynek do kawy, sztućce) łączą jego codzienne czynności i rytualne zabójstwa, a różowa

mgiełka, która ulatuje z krojonej pomarańczy, przypomina sposób, w jaki ukazywana jest ostatnio śmierć od kuli lub wybuchu w innych serialach, takich jak *Prawo i porządek*, *Chirurdzy*, czy filmach, takich jak *Jarhead: żołnierz piechoty morskiej*. Nie zapominajmy też o fruujących wnętrznościach pluszowego misia w *Nie z tego świata* (Bobbitt).

Profesor Rebecca Bobbitt, ekspert w dziedzinie popkultury i zagorzała fanka *Dextera*, błyskotliwie komentuje czołówkę i śniadanie *Dextera*, wyjaśniając: „Sposób, w jaki filmowana jest czołówka, zmienia codzienną, przyziemną czynność przygotowywania śniadania w akt przemocy. Powinniśmy dostrzegać w niej elementy czarnego humoru, ponieważ możemy rozpoznać konwencje i techniki rodem z horroru, które w tym przypadku zostały zastosowane do czynności, jakie nie mają związku z morderstwem (chyba że ktoś naprawdę ma silne przekonania na temat szynki)”. Sceny śniadania nie tylko przypominają konwencje horroru, ale też ten ich techniczny aspekt ma znaczenie. Bobbitt mówi dalej:

Zbliżenia są niczym pornografia zgrozy. Widzimy długie ujęcia masakry, jednak zamiast torturowanego ciała mamy pomarańczę, z której wyciskany jest sok, czy ziarna kawy mielone w młynku. Sposób montażu ma budzić niepokój, uniemożliwiać oku i mózgowi zrelaksowanie się podczas oglądania, ponieważ ciąg akcji zostaje zaburzony. A jednak ten montaż jest zabawą, zwłaszcza że poszczególne ujęcia są skojarzone z rytmem muzyki: krew kapiąca do umywalki, pozbawiona soku pomarańcza — te ujęcia pocięte są we fragmenty zmieniające się do rytmu muzyki, a często rytm jest tak wesoły („RE: dexter’s lab”).

I znowu zarówno forma, jak i treść *Dextera* dostarczają widzom obrazy lęku i zabijania, jednak lżejsza strona śmierci jest nieustannie obecna, ponieważ to właśnie te elementy serialu włączone są w grę konwencjami i łączą fikcję z rzeczywistością.

Gdy w ostatniej scenie czołówki Dexter idzie galerią, poruszając się od prawej do lewej strony ekranu (odwrotnie do konwencjonalnego ruchu oka), lekko kiwa głową: pozdrawia kogoś za kamerą i widzów z cieniem uśmiechu na twarzy. On wie, że my wiemy. I mimo że nie widzimy tego na jego twarzy, czołówka kończy się muzycznym akcentem, symbolicznym

mruknięciem oka. Dexter został wypuszczony na wolność, potwór wyszedł z klatki, a my patrzymy, mając ochotę puścić oko do niego, ponieważ chcemy, by był wolny. I każdy kolejny odcinek, który nas wciąga, każda czołówka, na którą patrzymy, pokazuje, jak Dexter znowu wyrusza zabijać. To nie *Laboratorium Dexter*, jednak patrzymy z tą samą dziecięcą niewinnością, ciekawością i gotowością do wybuchnięcia śmiechem w każdej chwili, ponieważ ten serial, ze swoją straszliwą narracją, którą zmieniamy w komedię, pozwala czuć się lepiej z wiecznym uśmiechem przyklejonym do naszej własnej twarzy.

Dexter najsilniej odwołuje się do konwencji dramatu oraz kryminału i najbardziej stara się zetrzeć uśmiech z naszych twarzy w tych scenach, w których główny bohater zabija. Pod pewnymi względami Dexter zawsze znajduje się w trybie zabójcy: nie ma przycisku on/off, jednak gdy zapada noc, a on wyrusza na poszukiwania kolejnej ofiary, myśli tylko o jednym. W sezonie 1. Dexter mierzy się z Zabójcą z Chłodni, który okazuje się jego biologicznym bratem Brianem; sezon 2. ukazuje całe mnóstwo problemów, przed którymi staje nasz antybohater: wyrzuty sumienia po zabiciu brata, fakt, że Debra wprowadza się do niego, by poczuć się bezpiecznie po tym, jak zakochała się w mordercy, odkrycie zwłok jego ofiar, sierżant Doakes, który odkrywa prawdę o nim. W sezonie 3. widzimy mordercę obdzierającego ofiary ze skóry, Dexter, który bierze sobie Miguela na ucznia i ślub z Ritą. To istotne wydarzenia, z którymi Dexter musi się zmierzyć, ale nie wyczerpują one listy skomplikowanych sytuacji, przed którymi staje. Jeśli jednak Dexter ma być seryjnym zabójcą, jest ważne, byśmy odkryli, jaki rodzaj seryjnego zabójcy reprezentuje. Jego działania i porównanie go z innymi szaleńcami pozwala na łatwą klasyfikację.

Dexter jest inteligentny niczym Hannibal Lecter (*Milczenie owiec*), ma komediową brawurę Patricka Batemana (*American Psycho*) i moralną wściekłość Johna Doego (*Siedem*). To, w jaki sposób ci mordercy zanieczyszczają moralnie środowisko, czyni z nich potwory tego gatunku (Simpson, s. 10). Dexter ma wiele wspólnego z tymi ojcami seryjnego zabójstwa, jednak jego potworność jest złagodzona. Ponieważ pracuje jako technik badający ślady krwi dla policji, wydaje się zupełnie logiczne, że jego trofea to krople krwi ofiar na szkiełkach laboratoryjnych. Może poklasyfikować swoje ofiary, tworząc taksonomię śmierci. Zabójstwo

każdej z ofiar jest drobiazgowo zaplanowane i przeprowadzone, chyba że wydarzy się coś nieprzewidzianego, co zmieni procedurę. Dexter przygotowuje pomieszczenie, przywiązuje ofiarę do zainscenizowanego łoża śmierci folią, niczym kanapkę. Zwykle dochodzi do rozmowy, w trakcie której wyjaśnia, dlaczego wydał na nią wyrok śmierci, a następnie pobiera próbkę krwi i zabija ofiarę szybkim cięciem. Później Dexter starannie sprząta scenę zbrodni, nie pozostawiając po sobie śladów, a na końcu wrzuca ciało do oceanu w specjalnie wybranym miejscu. Oczywiście, nie w ten sposób nie mógł przeprowadzić wszystkich swoich zbrodni, jednak taki właśnie rytuał ustalił się w sezonie 1.

Ten pokaz jego inteligencji ma ścisły związek z kontrolą, która jest konieczna, by zawiązać ofiarami, trzymać się kodeksu Harry'ego, cierpliwie tropić ofiary i zabijać je, ukrywać zbrodnie przed Debrą, Ritą, jej dziećmi i swoimi współpracownikami z wydziału policji. Dexter to człowiek nauki. Jego badanie śladów krwi czasami zmienia scenę zbrodni w miejsce artystycznej instalacji, a jego analiza niekiedy zadziwia nawet najbystrzejszych policjantów. Nie jest nowicjuszem w swojej pracy, jednak jeszcze bardziej poszerza swoją wiedzę na temat ciała. Praktyczna i techniczna wiedza Dextera podobna jest do tej, jaką mógł wykazać się Lecter, chodzi tu zwłaszcza o rozumienie, jak funkcjonuje ludzkie ciało (organy, przepływ krwi, ludzki umysł). Dexter pozostaje opanowany (przynajmniej na pozór) nawet w najbardziej stresujących sytuacjach, dopóki nie przychodzi czas, by skonfrontować się z ofiarą, bo wtedy jego emocje znajdują ujście w monologu, którego ofiara musi wysłuchać przed śmiercią.

Dexter wykorzystuje swoją zawodową wiedzę, by zbadać scenę zbrodni i jednocześnie naprowadzić policję na fałszywy trop, jeśli chce zachować przestępcę dla siebie lub wyprzedzić innych w swoim prywatnym śledztwie. W *Milczeniu owiec* Lecter daje Clarice wskazówki dotyczące innego seryjnego mordercy, którego tropi, jednak nigdy nie udziela jej wprost informacji, która mogłaby prowadzić do rozwiązania sprawy. Lubi patrzeć, jak inni starają się rozwiązać zagadkę, którą on sam rozwiązał w mgnieniu oka. Działania Dextera mają ten sam rdzeń: nie ośmiela się zdradzić policji wszystkiego, co wie na podstawie oględzin miejsca zbrodni. Czasem daje jakąś wskazówkę Debrze, by pomóc jej w karierze

lub całkowicie zmylić trop policji, jednak chce, by inni mogli odkryć prawdę o swoich procesach myślowych: nie chce być w klasie tym dzieciakiem, od którego wszyscy inni ściągają. W innym świetle jego inteligencja może się obracać przeciwko jego stylowi życia seryjnego zabójcy.

U Dextera potrzeba intelektualnej kontroli może czasami zmuszać go do nadmiernej precyzji i dokładności, a wtedy jego przesadnie drobiazgowo planowanie staje się komiczne. Nocne wyprawy, podczas których śledzi ofiary, plastikowe worki, w które je zawija, i wewnętrzne monologi o scenach zbrodni, jakie analizuje, są przejawem dążenia do takiej perfekcji, że widz może się jedynie śmiać na widok takiego pokazu zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych. Przychodzi tu do głowy zabójstwo Paula Allena w *American Psycho*, podczas którego Bateman bez przerwy gada o zespole Huey Lewis and the News — jego wczesnych nagraniach, dźwięku i politycznych stwierdzeniach na temat społeczeństwa — i jednocześnie puszcza „Hip to be Square”. Bateman wydaje się zupełnie różny od Dextera: jego akty przemocy dokonywane siekierą zdają się pozbawione kontroli, mimo że zakłada płaszcz przeciwdeszczowy i przykrywa podłogę gazetą, by nie narobić bałaganu. Jednak jego próba powiązania zespołu z ofiarą morderstwa jest kolejnym przykładem obsesyjnej potrzeby porządku, a chronologiczne ułożenie sukcesów zespołu przypomina taksonomię ofiar Dextera. Jedno i drugie pokazuje, że jest miejsce na wszystko i wszystko jest na swoim miejscu. Ta orkiestracja działań jest tak przesadna, że przywodzi na myśl estetykę kampu. Kamp jest „poważną” sztuką, jednak nie da się go do końca tak traktować z uwagi na to, że jest to estetyka „nadmiaru” (Sontag, s. 59). Absurdalna natura seryjnych morderców, którzy są obsesyjnie porządni i przed zabiciem swych ofiar udzielają im nauk o życiu, jest tak mroczna i śmieszna, jak to tylko możliwe.

Ta zabawniejsza strona ujawnia się, gdy Bateman zadaje ostateczny cios Paulowi. Jest skąpany we krwi, jednak poprawia włosy i ubranie: porządek zapanowuje nad chaosem. Mimo że Bateman postrzega to jako powrót do cywilizacji, jest oczywiste, że się myli. To tylko poplamiona krwią maska, którą widz jest w stanie przeniknąć nawet w tych chwilach, gdy Bateman stara się zachowywać idealnie spokojnie. Tak samo jest z Dexterem, to wcielenie zdrowego rozsądku, dopóki nie musi się wywinąć z sytuacji,

która mogłaby zdradzić jego prawdziwą naturę i dokonywane przez niego zbrodnie. W odizolowanym pomieszczeniu, które konstruuje, by zabić Freebo w sezonie 3. („Finding Freebo”, 3.2), Dexter ma wszystko — jak zwykle — pod kontrolą, dopóki nie przeszkodzi mu Miguel. Gdy Dexter stara się wymknąć po dokonanej zbrodni, Miguel staje przed nim i Dexter nie ma innego wyjścia, jak tylko okazać zaskoczenie, niczym w sitcomie *Kocham Lucy*. To zresztą nie pierwszy raz widzowie spotykają się z taką sytuacją. W odcinku „Seeing Red” w 1. sezonie Dexter uderza Paula, eks-męża Rity patelnią w kuchni. Jego bezwładne ciało pada na podłogę (Paul sam się o to prosił, prowokując Dextera, gdy ten jedynie starał się pozmywać), a problem polega na tym, że Rita i dzieciaki są w drugim pokoju. Dexter pozwala, by emocje przejęły nad nim kontrolę i — oczywiście — łamie kodeks Harry’ego. Stoi nad nieruchomym ciałem Paula z taką miną, jak dziecko przyłapano w kuchni na tym, że rozlało mleko. W tej chwili Dexter odsłania się przez nami, brakuje tylko, żeby pisnął panicznie. Jednak mimo wszystko w tle brzmi śmiech: widzowie wiedzą, że Dexter jakoś się wywinie, nie ma więc mowy o prawdziwym strachu, przynajmniej takim, który trwa tak długo, aż do Dextera uśmiechnie się los lub w jakiś inny sposób uda mu się rozwiązać sytuację.

Batemaną poznajemy podobnie jak Dextera: obserwujemy sekwencję jego porannych czynności — ćwiczenia, prysznic, nałożenie maseczki ściągającej pory i innych kosmetyków. Jest obsesyjnie porządny, jednak najbardziej wyróżnia się scena, w której ściąga swoją ziołowo-miętową maseczkę i przedstawia się. Bateman mówi: „Istnieje idea Patryka Batemana, jakiś rodzaj abstrakcji, jednak nie ma prawdziwego mnie, tylko pewna jednostka, coś iluzorycznego. Mimo że mogę ukryć swoje zimne spojrzenie, mimo że możesz ucisnąć moją dłoń i poczuć, jak ciało styka się z twoim ciałem, mimo że możesz poczuć, iż nasz styl życia jest poniekąd podobny, to tak naprawdę mnie wcale nie ma” (Harron). Podobną scenę konfrontacji ze swoim odbiciem w lustrze widz może obejrzeć (choć nie zawsze dostrzegając szczegóły) w początkowych scenach z Dexterem. Obydwaj mordercy mają twarze, których w pełni nie rozpoznają, a widzowie nie są w stanie dokładnie określić skrywanych przez nich tożsamości. Ironia polega na tym, że seryjni mordercy wiedzą wszystko, co tylko można wiedzieć na temat kondycji ludzkiej, jednak nie mają pojęcia o swojej własnej tożsamości. W dziwnym momencie intertekstualności w

odcinku 1.6 widz dowiaduje się, że Dexter korzysta z pseudonimu „Dr Patrick Bateman”, by zamawiać środek usypiający dla zwierząt, który aplikuje swoim ofiarom. Jest zmuszony usunąć swoje alter ego z listy lokalnych lekarzy, którzy mogliby być odpowiedzialni za jedno z morderstw. Pseudonim znika, jednak Dexter i jego postęпки mogą trwać dalej.

Dexter będzie zapewne trwał jeszcze przez wiele sezonów, trudno więc przewidzieć, co się stanie z głównym bohaterem i resztą obsady, jednak zakończenie *American Psycho* może dać jakieś wskazówki. Bateman deklaruje, że nic się dla niego nie zmieniło: pozostaje outsiderem zagląającym do środka, lecz wcale nie pragnie być częścią społeczeństwa, którym pogardza. Deklaruje: „Mój ból jest bezustanny i dotkliwy, nie mam nadziei na lepszy świat dla kogokolwiek. Naprawdę pragnę, by inni też doświadczyli mojego bólu. Nie chcę, by ktokolwiek mógł uciec” (Harron). Obecnie spojrzenie Dextera na świat nie jest aż tak ponure, Dexter ma nadzieję, że coś dobrego przydarzy się Debrze, Ricie i jej dzieciom. Jednak nie przestaje zadawać bólu tym, którzy według niego, samozwańczego sędziego i kata, popełnili zło. W tej chwili nie można odpowiedzieć na pytanie, czy Dexter odnajdzie dalsze spełnienie w życiu, czy też stanie się pusty jak Bateman.

Pozostaje tylko wspomniany już osąd na temat nikczemnych członków społeczeństwa: Dexter nie ma litości dla tych, którzy krzywdzą innych. Pod pewnymi względami życie Dextera jest niczym moralitet, w którym on sam gra rolę Śmierci, Wiedzy i Wyznania Grzechów (niczym w średniowiecznej sztuce *Everyman*). Te alegoryczne imiona przypominają o grzechach głównych, za które zabija John Doe w filmie *Siedem*. Jego fascynacja tym, jak ludzie trzymają się tych grzechów, bezpośrednio łączy się z obrzydzeniem, jakie Dexter odczuwa w stosunku do tych, którzy je popełniają.

Zwykle seryjni mordercy są wyrzutkami społecznymi z wyboru lub z powodu nieumiejętności dostosowania się. Z racji swojej inności mają wyjątkową pozycję, z której mogą obserwować innych, przemieszczając się pomiędzy sferą prywatną i publiczną niczym francuski flâneur^[1]. To właśnie wspólna cecha Johna Doego i Dextera: obserwują ludzi na tyle

uważnie, by wiedzieć, kogo można uznać za winnego grzechów czy zbrodni przeciwko innym i ukarać. Zupełna przeciętność Johna Doego jest sposobem na pozostanie poza wszelkimi podejrzeniami. Zabijanie jest dla niego zawodem, sposobem na zdobycie tożsamości, której mu brakuje, a desperacko jej pragnie. Zawód Dextera jako specjalisty od badania śladów krwi również nie daje mu znaczącej tożsamości. Nieustannie jest przedmiotem pogardliwych komentarzy ze strony sierżanta Doakesa, nie jest uważany za integralną część zespołu śledczych, mimo że zwykle znajduje się kilka kroków przed nimi, jeśli chodzi o odkrywanie sprawców. Dexter, podobnie jak Doe, jest definiowany przez swoje zabójstwa: dają mu one prawdziwy zawód czy też moralne hobby, z którego może być dumny, jednak musi zachowywać to życie w tajemnicy.

Siedem obraca się wokół grzechów głównych i kończy kulminacyjną sceną, w której John Doe ulega zazdrości, a detektyw Mills gniewowi. Doe zazdrości Millsowi jego życia — normalnej pracy, pięknej żony i możliwości ojcostwa. Podobnie Dexter przez jakiś czas uważał, że Rita i dzieci stanowią dobrą przykrywkę, dającą mu pozory normalności, jednak stopniowo to przekonanie przekształciło się w wiarę, że jest to idealny i godny zazdrości standard życia. Doe uświadamia sobie, że jest zagrożeniem dla możliwości dobrego życia Millsa i zabija jego żonę razem z nienarodzonym dzieckiem. Mills strzela do niego, by naprawić zło, chociaż ono już się wydarzyło.

Ta historia powraca w zmienionej formie w *Dexterze*. W sezonie 3. w odcinku „The Lion Sleeps Tonight” (3.3) Dexter musi chronić swoją rodzinę, gdy pedofil Nathan Marten zwraca uwagę na córkę Rity, Astor. Nie podoba mu się, gdy mężczyzna rozmawia z Astor w sklepie, jednak ignoruje to, dopóki Marten nie zaczyna śledzić i fotografować dziewczynki; nie może pozwolić, by grzech nieczystości rozwijał się. Dexter odstępuje od swojego typowego sposobu zabijania — włamuje się do domu Martena i dusi go przy komputerze, na którym mężczyzna przeglądał zdjęcia Astor. Działania Dextera są sprzeczne z kodeksem Harry’ego, ponieważ Marten jest pedofilem, a nie mordercą. Jednak zagrożenie jego rodziny, możliwości normalnego życia w tym przypadku wystarczają, by Dexter podjął decyzję i osądził Martena za jego grzeszne działania i myśli. Dexter chroni swoją rodzinę tak, jak chciał to zrobić detektyw Mills. Jego zazdrość i chęć

posiadania normalnej rodziny są wystarczające, by zwrócił się przeciwko temu, kto jej zagraża. Jak mówi sam Dexter: „Nikt nie skrzywdzi moich dzieci” (3.3).

Słowa Dextera, jak przekonuje się Marten, trzeba traktować poważnie, jednak nigdy nie należy zapominać o komediowym aspekcie serialu. Dexter broni rodziny niczym lwica młodych, jednak również znajduje czas na marzenia o zabiciu instruktorki jogi Rity i odrzuceniu takiej formy normalności. To prawda, humor w *Dexterze* nie jest rodem ze slapstickowej komedii ani nie wywołuje rozgłośnych salw śmiechu, jest raczej ponury, mroczny i nieco maniakalny. Może to wydawać się dziwne, jednak śmierć jest do pewnego stopnia zabawna; w telewizji i kinie może mieć niemal komiksowy charakter, a ponieważ wiemy, że to fikcja, nasz lęk przed własną śmiercią może zostać rozbrojony przez komizm scenariusza i poszczególnych scen. Widz znajduje się tak blisko śmierci, że nie ma przed nią innej ucieczki niż poprzez śmiech. To nie dlatego, że Dexter zabija złych, możemy się z tego śmiać, śmiejemy się, ponieważ to pozwala rozwiązać strach przed śmiercią, który wywołuje w nas serial.

Telewizyjny format serialu umożliwia rozszerzenie zawartości, przekazu, psychologii strachu i ukrytego komizmu bardziej, niż byłoby to możliwe w kinie: widzowie mają więcej czasu na przetrwanie i zaadaptowanie się do strachu, jaki może w nich wywoływać serial. Czynniki komiczne w *Dexterze* stają się łatwiejsze do zrozumienia i zachęca do uczestnictwa, ponieważ widzowie mogą oglądać serial przy zapalonych światłach, mogą sobie nagrać odcinek i obejrzyć go później, np. w ciągu dnia. Możliwa jest też cała masa innych zmiennych, które nie są możliwe w kinie. Przeróżające doświadczenie, jakim byłyby nocne strachy oglądane w kinie, stają się złagodzone przez to, jak są pokazane w formacie serialu Showtime. Pod tym względem *Dexter* nie jest tak odległy od *Laboratorium Dextera*: nawiązania do relacji pomiędzy bratem i siostrą są oczywiste, każdy z Dexterów jest geniuszem w swoim fachu, a fabuła nieustannie stawia przed widzami jedno pytanie: „Jak mu się uda z tego wywinąć?”. Większość widzów mierzy się z takimi samymi problemami rodzinnymi, pytaniami o biegłość w swoim zawodzie i trudnymi sytuacjami w życiu. Dexter jest po prostu reprezentantem każdego z nas, tyle że na dodatek jest seryjnym mordercą.

Dexter na plakatach reklamujących serial naprawdę wygląda jak „przystojniak i seryjny morderca, którego zdjęcie chciałoby się powiesić na ścianie” (Alston), ze swoją kamienną twarzą i uśmiechem bez pokazywania zębów. Jego oczy są przenikliwe, usta zaciśnięte, szyja naprężona, jego twarz płonie, a jej prawa część spryskana jest krwią. Rozpaczliwie stara się stworzyć obraz szczęścia, z nadzieją, że jego sąsiad nie zobaczy krwi. A my to kupujemy. Może to keczup, farba albo napój gazowany. Na tym polega komizm *Dextera*. Mimo zabójczej szczerości, widz widzi tylko faceta, z którym chciałby się zaprzyjaźnić. Widzowie rozumieją, że postać, taka jak Hannibal Lecter, jest przekonująca i szalenie inteligentna, Patrick Bateman jest neurotykiem i cierpi na zaburzenia obsesyjno-kompulsywne, a John Doe odczuwa moralne obrzydzenie wobec życia. Dexter to jeden z nas, twarz w tłumie, niewyraźne odbicie w lustrze. Jego codzienne życie to praca, sprzeczki z siostrą, rodzina i hobby, takie jak np. upodobanie do oglądania serialu, które przejawia widz. Jednak rola przeciętniaka niezbyt dobrze leży na szerokich ramionach Dextera (Dean). Strach, jaki budzi jako seryjny morderca, jest złagodzony, ponieważ im bardziej możemy zbliżyć się do lęku, który nie wiąże się z możliwością fizycznego lub mentalnego zranienia nas (jak np. strach pokazywany w telewizji czy w kinie), tym bardziej skłonni stajemy się do śmiechu z niego, podobnie jak z przemocy pokazanej w kreskówce, bo pozwala uciec od napięcia związanego z kojarzeniem jej z rzeczywistymi wydarzeniami. Dexter jako morderca, podobnie jak czołówka serialu, często zmusza widzów do spojrzenia głębiej, pod powierzchnię, by odnaleźć elementy komizmu. Nieco inaczej jest w przypadku dialogów.

Wewnętrzny monolog Dextera wyraźnie się tu odróżnia, jest tak charakterystyczny i wyraźny jak żarty na własny temat J. D. Doriana z *Hożych doktorów*. Wspominałem już, że Dexter musiał usunąć swoje alter ego Patricka Batemana, ponieważ Masuka umieścił go na liście podejrzanych (1.6) i jest niezwykle z tego dumny. Zanim jeszcze to nastąpi, gdy Masuka mówi, że udało mu się wykryć ślad środka uspokajającego dla zwierząt i poprosi o listę lekarzy, którzy mają do niego dostęp, Dexter żartuje w myślach: „Koniec z pączkami dla Masuki” (1.6). W tym samym odcinku Dexter martwi się, że może go wydać dziecko, które przypadkiem było świadkiem jego morderczych działań. Wydaje mu się to zabawne, choć zarazem rozczarowujące, że dzieło jego życia może zostać zniszczone

przez dziecko. Jego wewnętrzny głos mówi: „Zwykle lubię dzieci” (1.6). To właśnie te refleksje na własny temat i monolog wewnętrzny pozwalają wydobyć na jaw komizm *Dextera*. Sama treść jest zabawna i inteligentna, jednak dialogi są równie istotne.

W sezonie 1. w odcinku „Shrink Wrap” (1.8) Dexter poddaje się terapii. Prowadzi śledztwo dotyczące śmierci pacjentek doktora Meridiana, granego przez Tony’ego Goldwyna, który również wyreżyserował ten odcinek. Za każdym razem, gdy terapeuta próbuje skłonić mordercę do refleksji nad własnym życiem, pobrzmiewa echo *Rodziny Soprano* lub *Depresji gangstera*. Serial *Dexter* idealnie wpisuje się w te mroczne komedie. Podczas pierwszej sesji Meridian mówi: „Opowiedz mi o Harrym? Co robiliście razem?”. Dexter odpowiada: „Normalne rzeczy, takie jak ojciec z synem”, a następnie widzimy retrospekcję, w której Dexter napada na Harry’ego w próbie „ataku z zaskoczenia” (1.8). Ta rozmowa jest przezabawna, ponieważ widz zna mroczne sekrety *Dextera* i widzi fragmenty jego wspomnień: to komedia sytuacyjna z bardzo mroczną atmosferą.

Dexter znosi kilka sesji terapeutycznych, nim wraca po godzinach do gabinetu, by go przeszukać. Z idealnym wyczuciem czasu Rita wysyła mu SMS z pytaniem: „Gdzie jesteś?”, na co Dexter w chwili, gdy udaje mu się wejść do środka, głośno odpowiada: „Właśnie dokonuję włamania z wtargnięciem”. Analizując nagrane sesje, Dexter z uciechą mówi do siebie: „Jesteś zły, doktoru”. Nawet kiedy uświadamia sobie, jak Meridian kontrolował swoje pacjentki, Dexter mruczy: „Chyba właśnie dotarłem do przełomowego momentu w terapii” (1.8). W tych monologach tony lekkie i mroczne mieszają się ze sobą bez wysiłku, a dwie kolejne sesje terapeutyczne podtrzymują komediowy nastrój.

Dexter powstrzymuje się od zabicia doktora w swojej przedostatniej sesji. Myśli: „To śmieszne. Mógłbym go właśnie zabijać”, gdy siada na kozetce i pozwala Meridianowi wprowadzić się w stan relaksacji. Terapeucie udaje się to, Dexter zaczyna myśleć o momentach, w których był całkowicie bezradny, co zapoczątkowało jego walkę o odzyskanie kontroli. Przypomina sobie Harry’ego i momenty, w których jako dziecko siedział w kontenerze transportowym skąpany we krwi. Ta sesja jest jak przebudzenie,

wyjaśnia problemy z bliskością Dextera i kiedy wraca na ostatnią sesję terapeutyczną, postanawia ujawnić, kim jest: „Powie ci coś, czego jeszcze nigdy nikomu nie mówiłem”. Po dłuższej chwili ciszy Dexter wyznaje: „Jestem seryjnym mordercą”. I dalej: „To niesamowite uczucie powiedzieć to na głos”. Zabawne, zwłaszcza że Meridian uznaje, że Dexter ma się lepiej i jest w żartobliwym nastroju. Dexter jednak zapewnia go: „Nie żartuję, naprawdę zabijam ludzi” (1.8). Widz śmieje się nieco nerwowo, ponieważ teraz, gdy sekret został ujawniony, wiadomo, że doktor musi zginąć.

Dexter niemal odczuwa wyrzuty sumienia, ponieważ Meridian pomógł mu uświadomić sobie, że może kontrolować swoją żądzę zabijania: terapia działa. Jednak jak tylko zakłada swój hełm z ochronną maską, skupia się na swojej pracy, jak zawsze: „Pomogłeś mi uświadomić sobie, kim naprawdę jestem. Jestem ci za to wdzięczny, jednak wychowano mnie w poszanowaniu dla pewnych zasad” (1.8), a te zasady nie pozwalają Dexterowi puścić wolno kogoś, kto zabija niewinnych. Mimo że serial chwilami bywa bardzo zabawny, szczególnie w warstwie dialogów, nigdy nie pozwala zapomnieć, że Dexter jest seryjnym mordercą.

W finale 1. sezonu (1.12) Dexter mówi o tragedii, z jaką on i Debra zmierzyli się w związku ze sprawą Zabójcy z Chłodni. Rita mówi: „Biedactwo (Debra) musi się czuć strasznie. Zakochać się w seryjnym mordercy”. Dexter natychmiast odpowiada: „Właśnie, jakie są szanse na coś takiego?”. Pomijając ten zabawny moment, tragedia jest istotnym elementem, o którym trzeba wspomnieć w przypadku serialu telewizyjnego. Podobnie jak w przypadku greckiego dramatu i masek teatralnych — komedia nie może istnieć bez tragedii i odwrotnie. *Dexter* jest bardzo dramatyczny, chwilami może być przerażający, jednak komizm zawsze jest blisko, umożliwiając przywrócenie równowagi i przypomnienie widzowi, że życie (i śmierć) to mieszanka radości i smutku. Monolog wewnętrzny Dextera przypomina: „Przeżyję życie w ukryciu, od tego zależy moje przetrwanie” (1.12) — stąd też nikt w tym serialu nie jest taki, jakim się wydaje, lub twierdzi, że takim jest.

Debra uśmiecha się, by ukryć ból związany z faktem, że zakochała się w seryjnym mordercy, Dexter zachowuje kamienne oblicze, jednak w duchu

uśmiecha się od ucha do ucha, gdy ktoś wspomina o którymś z jego zabójstw, które sprawiło, że świat stał się trochę bezpieczniejszy, a Rita stara się pokazywać dzieciom uśmiechniętą twarz, mimo zmartwień, lęków i żalu, które odczuwa każdego dnia. Oni i inne postaci w serialu noszą te różne twarze niczym teatralne maski, pozwalając szczęściu wyrażać się jedynie w uspokajających objęciach smutku. Wszystko to widzimy w sezonie 1., a w dalszych częściach serialu ten wzorzec się powtarza.

Dexter pozostaje przerażającą komedią, ponieważ widz zbliża się do seryjnego mordercy tak bardzo, jak jest to możliwe, nim uświadomi sobie, ile go z nim łączy. O ile każdy może identyfikować się z „normalną” częścią życia Dextera, o tyle jedynie pośrednio, poprzez fikcyjną postać, może doświadczyć swojej mrocznej strony: „mrocznego pasażera”, który w widzu jest przytłumiony przez dramatyczną ironię i komediowe chwile serialu. Odczuwamy strach, lecz i rozbawienie podczas czołówki *Dextera* z uwagi na to, jak powiązано w niej codzienne czynności z działaniami seryjnego mordercy. Obecnie z żadnym innym serialu nie pokazano, jak łatwo zabijanie łączy się z porannym przebudzeniem, codziennymi czynnościami higienicznymi, jedzeniem śniadania i wyjściem do pracy lub zajęciem się hobby. Jak mówi stare porzekadło z *Dziwołągów*, Dexter jest „jednym z nas” (Browning). Pod koniec sezonu 1. Dexter wyobraża sobie paradę na swoją cześć, a z tłumu padają okrzyki: „Nieźle go załatwiłeś!”, „To jest sposób na pozbywanie się śmieci — dzięki Dexter!” czy „Dexter chroni nasze dzieci”. Słowa Dextera przypominają nam: „Tak, widzą mnie; jestem jednym z nich... w ich najmroczniejszych snach” (1.12). I znowu ten muzyczny odpowiednik puszczenia oka do widza!

[1] Flâneur – franc. włóczęga, osoba lubiąca się wałęsać, również oglądając przy tym wystawy sklepowe – przyp. tłum.

14

Pustka? Dexter i film noir

Alison Peirse

Tytuł tego artykułu odwołuje się do filmu *Pustka* z 1950 roku, uważanego za jeden z najwybitniejszych obrazów gatunku *film noir*. Humphrey Bogart gra w nim scenarzystę Dixona Steele'a, niebezpiecznego antybohatera, który nierzadko poddaje się morderczym popędom. Film pokazuje świat Steele'a, który błąka się ulicami Los Angeles, oskarżony o morderstwo Mildred Atkinson (Martha Stewart). Tematyka i atmosfera *Pustki* to klasyczne elementy filmu noir, scharakteryzowanego przez Andrew Spicera jako „mroczny, szkodliwy i zmienny, którego bohaterowie uwięzieni są w pułapce lęku i paranoi lub też owładnięci seksualnym pożądaniem. Typowi bohaterowie filmów tego gatunku to wyalienowany, nierzadko psychologicznie zaburzony męski antybohater i bezlitosna, fałszywa femme fatale, którą spotyka” (s. 4 – 5). W tym artykule zajmuję się elementami filmu noir obecnymi w serialu *Dexter*, który został przez głównego operatora serialu Romea Tironego określony jako „komiks filmu noir” (Tyree, s. 82). Niewątpliwie przyjrzenie się warstwie wizualnej serialu pod kątem odniesień do filmu noir byłoby cenne, zwłaszcza jeśli chodzi o oświetlenie, kadrowanie i muzykę, jednak w tym artykule zamierzam się zająć analizą strukturalną pierwszych trzech sezonów. Można powiedzieć, że *Dexter* wykorzystuje niektóre motywy typowe dla filmu noir, np. postać męskiego antybohatera, wątki detektywistyczne, retrospekcje, narrację zza kadru i postać femme fatale. Tytuł artykułu odnosi się więc zarówno do korzeni *Dextera* tkwiących w filmie noir, jak i do roli głównego bohatera w serialu: z samej swojej natury Dexter jest skazany na pustkę i samotność.

Konwencja filmu noir znajduje zastosowanie najczęściej w kryminałach, thrillerach, filmach gangsterskich i mrocznych melodramatach. Terminem tym po raz pierwszy posłużył się krytyk filmowy Nino Frank w Paryżu w 1946 roku. W swoim artykule *Un nouveau genre „policier”; l'aventure*

criminelle, opublikowanym w czasopiśmie „L’Ecran Français”, użył terminu „film noir” (dosłownie „czarny film”), co nawiązywało do popularnej serii kryminałów wydawanych w miękkich czarnych okładkach, w odniesieniu do kilku psychologicznie złożonych amerykańskich thrillerów, które znacząco różniły się od kryminałów powstających przed wojną. Wśród nich znalazły się takie filmy jak *Sokół maltański* (1941), *Żegnaj, laleczko* (1944), *Podwójne ubezpieczenie* (1944), *Laura* (1944), *Kobieta w oknie* (1944) i *Stracony weekend* (1945) (Spicer, s. 2; Krutnik, s. 15; Naremore s. 13). Jako pierwsze filmy noir wymienia się *Stranger on the Third Floor* (1940) oraz *Among the Living* (Spicer, s. 49; Krutnik, s. 22), jednak *Sokół maltański* niewątpliwie jest najbardziej znanym dziełem wczesnego kanonu kina noir. Jane Root w haśle dotyczącym kina noir w *The Cinema Book* twierdzi, że „za główny okres produkcji filmów noir zwykle uważa się czas pomiędzy powstaniem *Sokoła maltańskiego* (1941) a nakręceniem *Dotyku zła* (1958)” (s. 305).

Filmy noir wyrastają z wielu ruchów, gatunków i źródeł literackich. Gadatliwi, dowcipni, bezwzględni antybohaterowie amerykańskich czarnych kryminałów, tacy jak Sam Spade w powieści Dashiela Hammetta *Sokół maltański* (1930), mieli ogromny wpływ na ukształtowanie się tego gatunku. Nie można zapominać o wkładzie Raymonda Chandlera, Dorothy B. Hughes i Cornella Woolricha, a także o takich dziełach Jamesa M. Caina jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1934), *Mildred Pierce* (1941) czy *Double Indemnity* (1943), które po zekranizowaniu stały się hitami kina noir. Amerykańskie filmy gangsterskie z lat 30. również miały istotny wpływ na rozwój gatunku, podobnie jak legendarni aktorzy, tacy jak James Cagney i Edward G. Robinson w filmach *Wróg publiczny nr 1* czy *Burzliwe lata dwudzieste* (1939). Można też zauważyć wpływ kina europejskiego, szczególnie niemieckiego ekspresjonizmu lat 20. Zniekształcone, nierzeczywiste tło, niestabilni bohaterowie i operowanie silnym chiaroscuro w oświetleniu pokazane w *Gabiniecie doktora Caligari* (1919), *Golemie* (1920) czy *Zmęczonej śmierci* (1921) w dużej mierze ukształtowały wizualny styl i atmosferę filmu noir. Mark Bould twierdzi, że jego początki można wyśledzić we francuskim realizmie poetyckim (s. 2), Spicer zaś przywołuje gotycki romans, klasyczne kino niemieckie z lat 20. i 30., prace Vala Lewtona w RKO Studios i *Obywatela Kane’a* (1941) Orsona Wellesa jako czynniki sprzyjające powstaniu kina noir (s.10 – 19).

Wciąż jest sprawą dyskusyjną, czy kino noir powinno być uznane za odrębny gatunek filmowy, czy raczej za ruch. Susan Hayward sugeruje, że film noir „jest często uważany za podgatunek kryminalnego thrillera lub filmu gangsterskiego, mimo że ten styl można też odnaleźć w innych gatunkach filmowych (np. melodramatach czy westernach). Dlatego właśnie część krytyków postrzega film noir raczej jako ruch niż jako gatunek” (s. 128). Hayward twierdzi, że film noir nie ogranicza się do funkcjonowania w obrębie westernu, science-fiction czy filmu gangsterskiego, lecz że można go wyodrębnić na podstawie stylu wizualnego, dla którego charakterystyczne są „silne kontrasty światła, czasem bardzo stonowane, przyciemnione światło, głębokie cienie, skosy, które składają się na wytworzenie atmosfery niepokoju i lęku” (s. 129). Paul Schrader również nie uważa filmu noir za gatunek, lecz sądzi, iż należałoby go sklasyfikować „jako szczególny okres w historii kina, podobnie jak niemiecki ekspresjonizm czy francuską Nową Falę” (s. 230). Bould natomiast twierdzi, że film noir to coś więcej niż styl wizualny, sugerując, że można wyodrębnić również charakterystyczne dla niego motywy narracyjne, tematyczne i stylistyczne (s. 12), podczas gdy Spicer w ogóle sprzeciwia się definitywnej kategoryzacji i pisze, że „każda próba zdefiniowania filmu noir poprzez jego »zasadnicze« formalne komponenty okazuje się nadmiernie ograniczająca i niesatysfakcjonująca, ponieważ film noir, jak zauważyli już na samym początku francuscy krytycy, charakteryzuje się również pewną wrażliwością, specyficznym sposobem spojrzenia na świat” (s. 25). Dla celów tego eseju będziemy interpretować kino noir w sposób strukturalny, odwołując się do standardowych typów charakterologicznych (skomplikowany i wyalienowany męski bohater oraz femme fatale)), tematyki (wykrywanie przestępstw, zainteresowanie gwałtowną śmiercią) i sposobów narracji (retrospekcje i narracja z za kadru).

Mroczny Obrońca: Dexter jako detektyw filmu noir

Harry (do Dextera): Istnieją ludzie, którzy robią naprawdę złe rzeczy. Straszni ludzie. A policja nie jest w stanie ich wszystkich złapać. Czy

rozumiesz, co mówię?
(*Dexter*, 1.1)

Dexter Morgan jest archetypowym bohaterem filmu noir: samotny, niezrównoważony i niebezpieczny mieszkaniec miasta, który rozwiązuje sprawy wykraczające poza zakres prawa. Można więc łatwo zauważyć podobieństwa między Dexterem a bohaterami prozy i filmów noir. Typowym przykładem takiej postaci jest Sam Spade z *Sokoła maltańskiego* Hammetta i prywatny detektyw Philip Marlowe Chandlera, który pojawił się w powieści *Głęboki sen* i powracał również w innych powieściach tego autora, np. w *Żegnaj, laleczko*. W adaptacji *Żegnaj laleczko* Marlowe'a zagrał Dick Powell, natomiast w *Lady in the Lake* (1947) w rolę tę wcielił się Robert Montgomery. Niemniej jednak aktorem w największym stopniu kojarzonym z filmem noir jest Humphrey Bogart — zagrał Spade'a w *Sokole maltańskim*, Marlowe'a w *Wielkim śnie* (1946), weterana wojennego Franka McClouda w *Koralowej wyspie* (1948) i Steele'a w *Pustce*. James Naremore pisze, że „postać Bogarta to twardziel, skłonny do introspekcji, tłumiący emocje, z upodobaniem do whisky i papierosów [...] do pewnego stopnia sugeruje to liberalnego intelektualistę [...]” (s. 27). Postaci grane przez Bogarta potrafią zręcznym słowem lub pięścią znaleźć wyjście z każdej sytuacji, jednocześnie oczarowując panie i planując swoje następne posunięcia. Wszystkie te cechy (poza upodobaniem do papierosów) możemy znaleźć w Dexterze, inteligentnym i samotnym antybohaterze, który porusza się poza prawem w nikczemnym mieście, poszukując prawdy i korzystając z przemocy tam, gdzie uważa to za uzasadnione.

Status Dextera jako mrocznego, antyheroicznego detektywa jest wyraźnie widoczny w obrębie dłuższej narracji serialu, jednak poszczególne odcinki ukazują go równie jasno w obrębie konkretnych wątków. W odcinku „The Dark Defender” (2.5) Dexter jest wezwany na miejsce zbrodni w księgarni z komiksami. Jej właściciel Denny Foster został zamordowany za pomocą szklanej kuli z wirującym śniegiem. Dexter zauważa na ścianie plakat z napisem „The Dark Defender” („Mroczny Obrońca”) i odkrywa, że jest on wariacją na temat Rzeźnika z Zatoki. Dexter identyfikuje się z postacią na plakacie. Obraz sugeruje ciemność (i przywołuje skojarzenia z noir) i jednocześnie wzmacnia rolę Dextera jako bohatera, który wnosi się ponad

prawo i schodzi do podziemia, tam gdzie policja nie chce lub nie może dotrzeć.

Charakterystyczne dla filmu noir są złożone formy narracji oparte na wątku detektywistycznym. Słynna jest anegdota, gdy Howards Hawks, reżyser *Głębokiego snu*, zapytał autora powieści, Raymonda Chandlera, kto zabił szofera, a ten odpowiedział: „Cholera, nie mam pojęcia” (Sutherland, s. 5). *Dexter* porusza się pomiędzy wieloma powiązаныmi poziomami narracji w pierwszych dwóch sezonach. W sezonie 1. serial ma trzy niezależne od siebie wątki narracyjne. Pierwszy oscyluje wokół poszukiwania Zabójcy z Chłodni, prowadzonego przez policję Miami. Drugi jest związany z Dexterem, który z jednej strony, uczestniczy w policyjnym śledztwie, a z drugiej, ma dostęp do informacji nieznanych policji i prowadzi śledztwo na własną rękę. Ma ono coraz bardziej osobisty charakter, ponieważ Zabójca z Chłodni zwraca się bezpośrednio do niego, komunikując się poprzez miejsca zbrodni. Trzeci poziom ma związek z „projektami” Dextera, jego prywatnymi śledztwami dotyczącymi morderców, którym udało się ujść sprawiedliwości. Gdy zdobywa dowód, że są winni, zabija ich (więcej na temat tego poziomu narracji w kolejnym podrozdziale).

Dexter i wskazówki

Mój przyjaciel zostawił to dla mnie. Wskazuje mi drogę.
(narracja Dextera w odcinku
„Let’s Give the Boy a Hand”, 1.4)

W swojej analizie morderstwa z Road Hill House, które miało miejsce w angielskim hrabstwie Somerset w 1860 roku, Kate Summerscale pisze, że „słowo »clue« (wskazówka) pochodzi od słowa »clew« oznaczającego kłębek wełny lub przędzy. Zaczęło ono oznaczać »to, co wskazuje drogę« ze względu na grecki mit, w którym Tezeusz wykorzystuje kłębek przędzy ofiarowany mu przez Ariadnę, aby wydostać się z labiryntu Minotaura” (s. 68). Aby śledzić opowieść detektywistyczną, bohater musi prześledzić szereg wskazówek, odwinąć kłębek przędzy. W rozdziale „Clues: Roots of an Evidential Paradigm” Carlo Ginzburg przedstawia jakościowe studium jednostki, która poszukuje „wskazówek” i pozornie nieznaczących danych.

Ginzburg pisze, że epistemologiczny model „przypuszczalnej wiedzy” opartej na konkluzjach i zgadywaniu wyłaniał się od XIX wieku i opiera się na dedukcji: „Mimo że rzeczywistość wydaje się być nieprzejrzysta, istnieją strefy uprzywilejowania — znaki, wskazówki — które pozwalają nam ją przejrzeć” (s. 123).

Dexter jest pełen wskazówek. Sezon 1. jest zgodny z modelem Ginzburga, ponieważ Dexter musi przeanalizować różne na pozór nieznaczące poszlaki, które prowadzą go do Zabójcy z Chłodni. W odcinku czwartym jest już jasne, że gra on z Dexterem w grę, która opiera się na przeszłości Dextera. Przeglądając album z fotografiami w odcinku „Let’s Give the Boy A Hand” (1.4), Dexter znajduje uśmiezek narysowany na odwrocie fotografii przedstawiającej jego i Harry’ego przed szpitalem Anioła Miłosierdzia. Idąc za tą wskazówką, Dexter odwiedza już nieczynny szpital i znajduje okaleczonego stróża z lodowiska hokejowego, Tony’ego Tucciego.

Wskazówki tworzą również trzeci poziom narracji detektywistycznej w sezonie 1. Oprócz współpracy z policją z Miami (poziom 1) i prowadzenia własnego śledztwa w sprawie Zabójcy z Chłodni (poziom 2.), Dexter poszukuje również nowych ofiar. Odcinek „Shrink Wrap” (1.8) pokazuje wątek śledztwa w sprawie samobójstw kobiet sukcesu z Miami. Dexter czyta akta policyjne i bada zdjęcia z miejsc znalezienia zwłok, szukając powiązania pomiędzy pozornie odległymi „samobójstwami” i wskazówek, które potwierdzą jego przeczucie, iż tak naprawdę były to morderstwa. Odkrywa, że wszystkie ofiary były pacjentkami tego samego psychoterapeuty doktora Meridiana, który najpierw uzależniał je od środków przeciwdepresyjnych, a następnie zachęcał do popełnienia samobójstwa. Dexter kilkakrotnie spotyka się z terapeutą, co zadziwiająco mu pomaga, mówi nawet: „Nie mogę jeszcze go zabić, potrzebuję kolejnej sesji” (1.8). Wreszcie zdobywa ostateczny dowód: nagrania wideo, które przekonują go o winie Meridiana, i zabija go.

Mimo że film noir częściowo wywodzi się z czarnego kryminału, co ma pewien wpływ na *Dextera*, można też dowodzić, że serial odwołuje się również do „złotego wieku” klasycznej powieści detektywistycznej. Pierwszym literackim detektywem amatorem był C. Auguste Dupin z

opowiadań Edgara Allana Poe'go, następnie pojawiły się takie sławne postaci jak Hercule Poirot Agathy Christie, lord Peter Wimsey Dorothy L. Sayers i — oczywiście — Sherlock Holmes Arthura Conana Doyle'a. Frank Krutnik rozróżnia czarną powieść kryminalną i powieść kryminalną złotego wieku, twierdząc, że „racjonalne, dedukcyjne rozumowanie zostaje w czarnym kryminale zastąpione działaniem, a element zagadki zmienia się w suspens” (s. 39). Niemniej jednak można uznać, że sposób dochodzenia do prawdy przez Dextera stanowi odzwierciedlenie tradycyjnych opowieści detektywistycznych, w których najdrobniejsze lub pozornie pozbawione znaczenia wskazówki mogą prowadzić do rozwiązania sprawy. Naprawdę Dextera można postrzegać jako detektywa wywodzącego się w prostej linii od Dupina Poe'go. Spopularyzowany jako postać z noweli *Zabójstwo przy Rue Morgue* (1841) i opowiadania *Skradziony list* (1844) Dupin porusza się na intelektualnej płaszczyźnie niedostępnej dla znękaney paryskiej policji. W *Zabójstwie przy Rue Morgue* narrator zapisuje swoją rozmowę z Dupinem: „Nie należy wnioskować o sposobach — rzekł Dupin — z tego powierzchownego śledztwa. Policja paryska, którą tak bardzo wychwala się za jej przenikliwość, jest przebiegła, nic więcej. Kieruje się w swym postępowaniu tylko metodą dyktowaną przez okoliczności” (Poe, s. 111). Projekty Dextera mają bezpośredni związek z porażkami policji Miami: morderstwa zostały mylnie uznane za samobójstwa lub też ze względu na brak dowodów czy uchybienia proceduralne mordercy uniknęli kary. Podobnie jak Dupin, Dexter może wykraczać poza ograniczenia prawa (zarówno intelektualnie, jak też w swoich działaniach), by stworzyć własną formę sprawiedliwości.

Narracja zza kadru

Głosy wróciły. Świetnie.
(narracja Dextera w odcinku
„Dex, Lies and Videotape”, 2.6).

W swoim studium *Podwójnego ubezpieczenia* Root zauważa, że narracja zza kadru jest typowym zabiegiem stosowanym w filmach noir (s. 311). Maureen Turim twierdzi, że wywodzi się ona bezpośrednio z „transkrypcji

środka literackiego — narracji czarnego kryminału amerykańskiego... i francuskiej »Czarnej serii«” (s. 171). Narrację zza kadru typową dla filmu noir często spotykamy w serialu *Dexter*. Co nietypowe dla współczesnych amerykańskich seriali telewizyjnych, Dexter jest skrajnym introwertykiem, niepotrafiącym wykazać empatii w stosunku do innych i skrywającym straszny sekret. Wszyscy, którzy odkrywają jego prawdziwą tożsamość seryjnego mordercy, np. Rudy Cooper w sezonie 1., Lila West (Lila Tournay) i sierżant James Doakes w sezonie 2., zastępca prokuratora Miguel Prado w sezonie 3., giną, najczęściej z ręki samego Dextera. Dexter jest w stanie stworzyć pozory normalności, mimo swoich morderczych myśli i pragnień. W związku z wyjątkowo sekretną naturą głównego bohatera w serialu często korzysta się z techniki narracji zza kadru. Pozwala ona poznać prawdziwą opinię Dextera na temat wydarzeń wokół niego, która zawsze jest sprzeczna z jego jawnymi wypowiedziami i zachowaniem. Przykładem tego jest scena w odcinku 2.5, gdy Debra mówi: „Jedno, czego tata nas nauczył, to szacunek dla ludzkiego życia”. Dexter wydaje się zgadzać, jednak w duchu mówi: „Tak, ale chyba dawał nam różne zadania domowe”.

Dychotomia pomiędzy zewnętrznym zachowaniem Dextera a jego skrywaną tożsamością jest podkreślona również w odcinku 1.5 w jego rozmowie z policjantem. Dziewczyna Dextera, Rita Bennett, martwi się o swoją przyjaciółkę Kubankę, pokojówkę z hotelu, w którym pracuje. Mąż przyjaciółki zaginął. Dexter pyta policjanta, czy wielu nielegalnych kubańskich imigrantów znika. Mężczyzna wyjaśnia, że jeśli imigrantów nie stać na wykupienie się od przemytnika, znikają, i dodaje: „wolność to jeszcze jedno słowo oznaczające sposób, by dać się wydymać”. Dexter pochyla głowę, a głos zza kadru mówi: „Wygląda na to, że ktoś robi coś bardzo złego”. Idzie za policjantem do radiowozu i pyta, czy mają konkretnych podejrzanych. Policjant odpowiada, że podejrzanych jest kilku Kubańczyków, jednak brakuje dowodów pozwalających na ich skazanie. Dexter spogląda w dół, a jego głos zza kadru mruczy: „Jeśli były wnioski o wydanie nakazu, to ich nazwiska będą w bazie”. Policjant klepie go po plecach, biorąc milczenie za oznakę zmartwienia. Mówi Dexterowi, że nic nie może zrobić, a następnie oddala się. Dexter widoczny jest po lewej stronie kadru, policyjny samochód odjeżdża w prawo. Uśmiecha się, a jego wewnętrzny głos mówi: „Mógłbyś się zdziwić”.

To typowa wymiana zdań pomiędzy Dexterem a inną osobą, gdy jego wewnętrzny głos jest jawnie sprzeczny z tym, co wypowiada głośno. W tej scenie myśli Dextera poznajemy niemal wyłącznie za pośrednictwem narracji zza kadru, która pokazuje alternatywną wersję wydarzeń, opartą na jego decyzji, by odszukać i zabić przemytników nielegalnych imigrantów. Ten zabieg pozwala widzom poczuć bliskość bohatera, spojrzeć na sprawy z „wewnątrz”, wiedzieć to, czego nie wiedzą inne postaci w serialu — że głód krwi Dextera wkrótce znowu zostanie zaspokojony.

Dialog rzadko staje się przedmiotem uważnych badań dotyczących telewizji. Christine Geraghty sugeruje, że aby możliwa była dokładna estetyczna analiza tego medium, należałoby systematycznie przeanalizować jego formalne wymiary. Analitycy muszą spojrzeć poza wzory narracji i zastanowić się nad audiowizualnymi wymiarami przekazu telewizyjnego, biorąc pod uwagę scenariusz, dialog, grę aktorów i charakterystykę postaci, jak również innowacyjne środki stosowane w tym medium (s. 33 – 35). Z entuzjazmem zgodzę się ze zdaniem Geraghty, że „jest zaskakujące, iż w medium tak blisko związanym z różnymi rodzajami wypowiedzi, dla którego charakterystyczne są »podśluchane rozmowy« [...], tak często przeoczony zostaje ton i sposób zaprezentowania dialogu na rzecz postępu akcji” (s. 34). Chciałbym też podkreślić, że wykorzystanie narracji zza kadru w *Dexterze* jest wyjątkowo znaczące. Różnica pomiędzy tym, co Dexter mówi na głos, a tym, co słyszymy w jego narracji zza kadru, stwarza wielorakie punkty widzenia. Na zewnątrz Dexter w najlepszym wypadku odpowiada monosylabami, w najgorszym zachowuje milczenie. Jego niezdolność do odpowiedniej komunikacji z kolegami jest przeciwstawiona jego wewnętrznej egzystencji, którą poznajemy za pośrednictwem narracji zza kadru (oraz retrospekcji, snów i halucynacji) jako krwawy dom strachu.

Femme fatale w Dexterze

Dexter (do Lili): Jesteś bardziej niebezpieczna, niż kiedykolwiek mogłaby być mój nałóg.

(„Resistance is Futile”, 2.9)

Odwołania do motywów kina noir zmieniają się w 2. sezonie serialu. Retrospekcje pojawiają się rzadziej, mniejszy nacisk położony jest na wewnętrzny świat Dextera. W związku z tym więcej uwagi poświęca się takim postaciom jak Doakes, LaGuerta, Debra czy Angel. Sezon 2. skupia się na związku Dextera z byłą narkomanką Lilą, klasyczną femme fatale i główną postacią negatywną tego sezonu. Francuski termin *femme fatale* dosłownie oznacza kobietę fatalną, a przytaczane przez Angelę Martin słownikowe definicje przymiotnika fatalny obejmują: „(1) powodujący lub mogący powodować śmierć, (2) katastrofalny, rujnujący, (3) bardzo istotny, (4) nieunikniony. Femme fatale zawiera wszystkie te znaczenia, stąd łatwe przejście od śmiercionośności do seksualności wykorzystywanej jako broń” (s. 206). Rola Lili jest jasna od samego początku, gdy rzuca ona znaczące, lekko kpiące spojrzenia na Dextera na spotkaniach Anonimowych Narkomanów. Jej skąpe ubranie odsłania szczupłe ciało i zawsze ukazuje czerwone lub czarne ramiączko stanika zsuwające się z ramienia.

Śledztwo policji Miami dotyczące Rzeźnika z Zatoki stanowi pierwszy poziom narracji w sezonie 2. serialu, jednak dominującym wątkiem jest relacja Dextera z Lilą. Ich spotkanie, rozwijający się związek, uświadomienie sobie jej niebezpiecznej natury i potrzeba zabicia jej dominuje nad myślami Dextera i rozwojem opowieści. Znowu odzwierciedla to klasyczne motywy filmu noir, o których Christine Gledhill pisze, że „proces dedukcji — podążania za wskazówkami i intelektualnego poszukiwania — jest zanurzony w relacjach bohatera z napotykanymi przez niego kobietami i to właśnie kaprysy tych relacji przesądzają o zwrotach akcji” (s. 28).

Jednym z centralnych motywów filmu noir jest to, że męski bohater wplątuje się w związek z femme fatale. W *Dexterze* ten motyw uwikłania rozwija się liniowo: Dexter spotyka Lilę na spotkaniu dla Anonimowych Narkomanów, ona zostaje jego opiekunką, stopniowo stają się sobie coraz bliżsi. W końcu Rita zrywa z Dexterem, co pozwala mu na nawiązanie seksualnej relacji z Lilą. Następnie Dexter odrzuca Lilę i chce wrócić do Rity i jej dzieci. Historia femme fatale kończy się, gdy Lila znajduje sierżanta Doakesa uwięzionego w domku Santosa Jimeneza na bagnach. Doakes mówi Lili, że Dexter jest Rzeźnikiem z Zatoki, a Lila jako femme fatale jest zachwycona tym, że jej były kochanek jest seryjnym mordercą.

Lila zabija Doakesa, powodując wybuch gazu, i postanawia uciec z Dexterem, zapewne wyobraża sobie życie poza prawem jak z filmu *Bonnie i Clyde* (1967). Po kolejnych komplikacjach związanych z tym, że Debra zmusza Lilę do wyjazdu z Miami, Dexterowi udaje się odnaleźć ją w Paryżu; zabija ją w ostatnim odcinku sezonu (2.12).

Lila bardzo przypomina kobiety fatalne z filmów noir z lat 40. Jest postacią złożoną: piękna, przebiegła, niezwykle seksowna, jednak również zaborcza, niczym Phyllis Dietrichson w *Podwójnym ubezpieczeniu*, Cora Smith w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* czy Kathie Moffat w *Człowieku z przeszłością* (1947). Uważane za jeden z najlepszych filmów noir, *Podwójne ubezpieczenie* w reżyserii Billy'ego Wildera jest oparte na scenariuszu Raymonda Chandlera na podstawie książki Jamesa M. Caina. Agent ubezpieczeniowy Walter Neff ulega seksualnej fascynacji Phyllis (w tej roli Barbara Stanwyck), która przekonuje go, by zabił jej męża, pozorując wypadnięcie z jadącego pociągu, co umożliwi im uzyskanie podwójnej sumy z ubezpieczenia. Stanwyck jako Phyllis zdołała stworzyć „jeden z najbardziej niepokojących i przekonujących portretów femme fatale — destrukcyjnej, dwulicowej kobiety, która przekracza granice kobiecego zachowania, kusząc mężczyzn obietnicą seksualnego zdobycia jej i wykorzystując ich dla własnych, zbrodniczych celów” (Root, s. 311). Lila porusza się w tych samych mrocznych, ociekających seksem obszarach, co Phyllis. Wabi Dextera obietnicą zrozumienia jego „uzależnienia”, a następnie zaczyna nim manipulować. Już podczas ich drugiego spotkania obdarza go długim, powolnym pocałunkiem w usta, co stanowi obietnicę zakazanego seksu.

Postać Lili wielokrotnie się zmienia, a każde jej kolejne wcielenie okazuje się bardziej niebezpieczne. W odcinku „An Inconvenient Lie” (2.3) jest troskliwą opiekunką, potem ewoluuje w seksowną matczyną kobietę w odcinku „The Dark Defender” (2.5), gdy trzyma w ramionach Dextera płaczącego po spotkaniu z Jimenezem, zabójcą swojej matki, a następnie widzimy eskalację jej działań: w odcinku „Morning Comes” (2.8) zaczyna prześladować Dextera, odwiedzając go w pracy bez zapowiedzi po tym, jak próbował zakończyć ich związek, w odcinku „There's Something About Harry” (2.10) włamuje się do domu Rity i pozoruje, że jest ofiarą gwałtu dokonanego przez Angela. W trakcie sezonu okazuje się, że Lila ma na

koncie wielokrotne podpalenia. W odcinku 2.5 przyznaje się, że spaliła mieszkanie handlarza narkotyków, z którym była związana, po czym odkryła, że był wtedy w środku, w odcinku 2.7 podpala własne mieszkanie, w finałowym odcinku sezonu (2.12) wysadza domek Jimeneza z Doakesem w środku, po czym ponownie podpala swoje mieszkanie, zamknąwszy w nim Dextera z dziećmi Rity.

Śmierć Lili w końcówce tego odcinka jest więc nieunikniona. Jest niebezpieczna, nieprzewidywalna, zmysłowa, a jej uczynki w patriarchalnym społeczeństwie nie mogą ująć na sucho. Scena, w której Dexter zabija Lilę, budzi w widzach sprzeczne uczucia: z jednej strony, jesteśmy z nim, gdy wbija nóż w serce, które tak całkowicie mu oddała, z drugiej, jesteśmy świadomi, że jego własne zbrodnie są większe niż jej. Lila zostaje bezlitośnie usunięta w sposób, który podkreśla jej status femme fatale. Patrząc na losy Phyllis, Cory, Kathie i innych bohaterek filmów noir, wiemy, że femme fatale może spotkać jedynie jedno z trzech rodzajów zakończeń: śmierć, małżeństwo lub więzienie — każda z tych opcji unieszkodliwia zagrożenie, jakie stwarza.

Lęk przed retrospekcją: kodeks Harry'ego

Harry był jedynym, który mnie widział — tak naprawdę. Nauczył mnie ukrywać się. I to właśnie zapewniło mi bezpieczeństwo. Czasem jednak nie jestem pewien, gdzie kończy się wizja Harry'ego, a gdzie zaczynam prawdziwy ja.

(narracja Dextera w odcinku „Let's Give the Boy a Hand”, 1.4)

Istnieją wyraźne podobieństwa strukturalne pomiędzy *Dexterem* a filmem noir, są to sposoby narracji, a szczególnie wykorzystanie retrospekcji. Głównym celem retrospekcji jest pokazanie subiektywnych wspomnień i dostarczenie informacji. W książce *Flashbacks in Film: Memory and History* Turim wyodrębnia dwa typy retrospekcji: śledczy i wyznaniowy. Pierwszy model pozwala „na zbadanie przeszłości, by rozwiązać zagadkę kryminalną. Prowadzi nas poprzez labirynt wskazówek i fałszywych tropów w obrębie retrospekcji” (s. 172). Model wyznaniowy „charakteryzuje się

spojrzeniem bohatera w swoją przeszłość, by dowiedzieć się, w jaki sposób zszedł na drogę przestępczości” (s. 172). *Dexter* do stworzenia gładkiej opowieści wykorzystuje obydwa rodzaje retrospekcji. Retrospekcje pojawiają się z potrzeby odszyfrowania przez Dextera własnej przeszłości, jednak pokazują również subiektywne wspomnienia z okresu, gdy jego adopcyjny ojciec, policjant Harry Morgan uczył go, jak być mordercą.

Retrospekcje w pierwszej połowie sezonu 1. często pokazują Dextera jako nastolatka. Ten chytry zabieg narracyjny służy trzem celom: na początek pokazuje świat, w jakim żył Dexter, gdy dorastał. Pozwala widzom poznać kodeks Harry’ego. Niemniej jednak, oglądając Dextera jako kapryśnego nastolatka, możemy zobaczyć bohatera, który odrzuca lub celowo źle interpretuje zasady kodeksu, co zmusza Harry’ego do cierpliwego powtarzania swoich nauk, dzięki czemu kodeks mocniej zapada widzom w pamięć. W miarę rozwoju sezonu, gdy Dexter zbliża się do poznania zagadki swojej przeszłości, retrospekcje coraz częściej sięgają głębiej w przeszłość, pokazując Dextera jako małe dziecko pokryte krwią.

Gdy serial odkrywa rozmaite wyparte wspomnienia Dextera w sezonie 1., podaje w pewnym stopniu wyczerpującą opowieść o jego życiu. Jedynym elementem przeszłości, który pozostaje do odkrycia, są ofiary Dextera. Ten wątek możemy śledzić poprzez śledztwo w sprawie Rzeźnika z Zatoki. Gdy o tym pamiętamy, nie powinno nas dziwić, że w sezonie 2. retrospekcje wykorzystywane są w inny sposób. Pojawiają się rzadziej niż w sezonie 1. i stopniowo ujawniają pełną sprzeczności naturę Harry’ego: jego kłamstwa, romans z matką Dextera Laurą Moser i to, jak przyczynił się do jej śmierci. Retrospekcje, wywoływane przez prowadzone przez Dextera poszukiwania informacji w policyjnych aktach, pokazują, że Harry nie był wolny od wad, sugerują jednocześnie, że uczynił z Dextera maszynę do zabijania, mającą karać tych, którzy wymknęli się sprawiedliwości. W ten sposób wypowiedź Dextera z 1. sezonu, zacytowana na początku tego podrozdziału, staje się coraz bardziej prorocza.

Z mieszkania w mieście do domku na przedmieściu: Dexter jako ojciec rodziny

Nikt nie skrzywdzi moich dzieci.
(narracja Dextera w chwili,
gdy dusi pedofila Nathana Martena w odcinku 3.3)

Aby podsumować ten esej, konieczne jest krótkie omówienie 3. sezonu. Można stwierdzić, że w tym sezonie serial odchodzi od konwencji filmu noir, która dominowała w sezonie 1. Można to zauważyć w kilku kluczowych kwestiach. Po pierwsze, podczas śledztw Dexterowi coraz trudniej wyprzedzać swoich współpracowników z policji w Miami. W odcinku 3.3 Dexter nawet zauważa: „Ten wydział staje się irytująco skuteczny”. Kulminacja następuje, gdy Dexter zabija „Skinnera” George’a Kinga i dosłownie rzuca go pod koła nadjeżdżającego samochodu policyjnego, a następnie ucieka przez okno. Przepaść pomiędzy wiedzą Dextera a wiedzą pracowników policji w Miami zmniejsza się, przez co osłabieniu ulega jego status bohatera filmu noir, któremu nieustannie udaje się przechytrzyć przedstawicieli prawa i zawsze być o krok przed nimi.

Wciąż słyszymy narrację zza kadru, jednak zmienia jej charakter: zamiast ciętych jednozdaniowych komentarzy, które pokazują alternatywną rzeczywistość Dextera, słyszymy teraz dłuższe, bardziej polemiczne i poetyckie wypowiedzi. To ważna zmiana. Do pewnego stopnia narrację Dextera we wcześniejszych sezonach mogliśmy traktować jako jego myśli, ulotne idee, których wszyscy doświadczamy. Coraz bardziej złożona i wymowna natura narracji sugeruje bezpośrednio zaangażowanie w kontakt z widownią.

Ponieważ retrospekcje nie mają już uzasadnienia z punktu widzenia narracji (co jeszcze pozostało w mrocznej przeszłości Dextera i Harry’ego, o czym byśmy nie wiedzieli?), ta technika narracyjna nie występuje w 3. sezonie. Ich miejsce zajmują halucynacyjne ucieleśnienia myśli Dextera, obrazujące jego dyskusje z Harrym. Harry pełni rolę wypaczonego sumienia Dextera, nieustannie ostrzegając go przed zbliżeniem do Prado i przed ujawnieniem przed nim kodeksu. Fantazje osadzone są w środowisku, w którym aktualnie żyje Dexter, jednak wyróżniają je jaskrawe kolory i ostre jasne światło. Zwykle ujęcia te kręcone są z punktu widzenia Dextera i pokazują Harry’ego mówiącego do kamery (rzadko widzimy ujęcia dwóch osób);

stanowią one alternatywną, poza narracją zza kadru, formę pokazania wewnętrznej tożsamości Dextera.

Sezon 1. zakończył się w momencie, w którym Dexter zabił swojego brata Rudy'ego (Briana). W sezonie 3. motyw rodziny jest kontynuowany, ponieważ Dexter rozwija mroczną braterską relację z Miguelem. Miguel zastępuje Briana. Podobnie jak on, jest świadomy mrocznej natury Dextera i akceptuje ją, mówiąc mu, że „ty i ja jesteśmy tacy sami” (3.5). Ciemność tkwiąca w Prado znajduje ujście, gdy spotyka się ze swoją nemezis, adwokat Ellen Wolf, która mówi LaGuercie, że Prado łamie prawo. W odcinku 3.8 Dexter pozwala Miguelowi zabić byłego zawodnika futbolu amerykańskiego, Billy'ego Fleetera. Prado zwraca się do Dextera i mówi: „Dziękuję ci za to, za wpuszczenie mnie do środka. Za pokazanie mi drogi” (3.8). Poprzez morderstwo Fleetera Miguel i Dexter zostają braćmi krwi.

Jednak w odcinku 3.9 Dexter odkrywa ciało Wolf i uświadamia sobie, że Miguel zabija, by zaspokoić swoje własne potrzeby. Zdradę tę potwierdza jeszcze odkrycie, że zakrwawiona koszula, którą Miguel dał Dexterowi, jest poplamiona krowią krwią, a nie krwią Freebo. Dexter uświadamia sobie, że padł ofiarą manipulacji: „Nie stworzyłem potwora; zostałem przez niego wykorzystany”. Zatem porzywa Prado i związuje go w pokoju przygotowanym do zabójstwa. Pochyla się nad nim i wyznaje: „Zabiłem swojego brata. Zabiłem też twojego”. Pokazuje to, że motyw rodziny jest istotny dla całego serialu i powraca w kolejnych sezonach, zajmując szczególnie istotne miejsce w sezonie 3.

Co więcej, można zauważyć, że główny wątek, spajający każdy z kolejnych sezonów, powtarza się z masochistycznym przymusem. W każdym sezonie jedna lub więcej postaci odkrywa sekret Dextera, akceptuje go, po czym zostaje przez niego zamordowana. Zabijając Prado, Dexter odtwarza wzorec z poprzednich sezonów, w których zabija mężczyznę lub kobietę, bo poznali go i zaakceptowali takim, jaki jest. Zabicie Prado oznacza też przywrócenie kodeksu Harry'ego, Dexter przekonuje się, że próba dopuszczenia kogoś do jego świata była błędem. Staje się to jasne w wypowiedziach Dextera, które otwierają i zamykają sezon 3. W pierwszym odcinku (3.1) Dexter ogłasza: „Mój Bóg umarł”, jednak w ostatnim (3.12)

godzi się z Harrym, gdy leżąc na stole Skinnera, mówi „Tato, wybaczam ci” (3.12).

W sezonie 3. serial wyraźnie odchodzi od swoich źródeł tkwiących w filmie noir, które były tak widoczne w sezonie 1. Przemiana Dextera jest kompletna. Nie jest już pokazywany jako bystry detektyw, z łatwością przechytzający przedstawicieli prawa; raczej musi walczyć o to, by być o krok przed Debrą, Masuką i Batistą. Jak sugeruje tytuł tego podrozdziału, odejście od konwencji noir widoczne jest również w kreowaniu przestrzeni. Dexter nie mieszka już sam w mieszkaniu w centrum miasta, lecz spędza większość czasu z Ritą, Astor i Codym na przedmieściach. W tej przemianie płeć również ma znaczenie: wokół Dextera nie widać już żadnej femme fatale, a on sam wybiera zdrowe przyjemności życia w towarzystwie rodzinnej i ciepłej blondynki Rity.

Dexter przemieszcza się „z zewnątrz” — tradycyjnego środowiska bohatera filmów noir — do „wewnątrz”, pokazując światu swoje nowe oblicze człowieka rodzinnego. Akceptuje zbliżające się rodzicielstwo, zostaje mężem i ma nadzieję na szczęśliwe życie. Momenty kryzysów w tym sezonie są znacznie bardziej przyziemne, skupiające się na sprawach dotyczących rodziny, planowanego ślubu i tego, kogo wybrać na drużbę. Nawet jeden z najbardziej ekscytujących momentów tego sezonu — porwanie Dextera — okazuje się początkiem wieczoru kawalerskiego zaplanowanego przez Masukę. Poszczególne morderstwa też wpisują się w szerszą fabułę. Zamordowanie pedofila Martena jest prostym mechanizmem narracyjnym, dzięki któremu Dexter może sobie w pełni uświadomić swoje ojcowskie uczucia w stosunku do Astor i Cody’ego, a także zaakceptować fakt zbliżającego się ojcostwa.

Ten artykuł miał na celu przeanalizowanie estetycznych cech serialu w celu wykazania, jak pierwsze dwa sezony czerpią z motywów filmu noir przy konstrukcji męskiego antybohatera, wątkach detektywistycznych, narracji zza kadru, postaci femme fatale i retrospekcjach. Niemniej jednak sugeruję tutaj, że sezon 3. odznacza się wyraźną zmianą gatunkową, odchodzi od konwencji kina noir i zmienia się w operę mydlaną z czarnym sercem. Amerykańskie opery mydlane (i pokrewne im seriale typu *Gotowe na wszystko*) zawsze pokazywały mrok ukryty pod szczęśliwą fasadą życia na

przedmieściach, badały rozdźwięk pomiędzy pozorami normalności i doskonałości a nieprawością, nieprzyzwoitością i złem, które kryły się pod nimi. Przemiana z outsidera rodem z filmów w noir w nieco tajemniczego mieszkańca przedmieścia sugeruje, że w sezonie 4. będziemy widzieli kontynuację estetyki opery mydlanej, a odejście *Dextera* od filmu noir będzie całkowite.

15

Sztuka rozbryzgu: body horror w Dexterze

Simon Brown i Stacey Abbott

Dexter: Jestem bardzo schludnym potworem.

(„Dexter”, 1.1)

Utarło się uważać, że telewizja i horror jako gatunek nie pasują do siebie. Uzasadnieniem tego są prawne ograniczenia nałożone na telewizję publiczną, a także fakt, że telewizja jest medium domowym, przez co nie może w pełni przyjąć konwencji gatunku. Stephen King podjął ten temat w książce *Danse Macabre*, pisząc o tym, jak cenzura i regulacje prawne ograniczają horror w telewizji i uniemożliwiają jego pokazanie wprost oraz zmuszają twórców telewizyjnych do poprzestawania na aluzjach i insynuacjach. Gregory Waller pisze z kolei, że przerwy reklamowe nie tylko niszczą budowane napięcie, ale też przypominają widzom o istnieniu prawdziwego świata. Jak pisze: „przerwy reklamowe w filmach telewizyjnych służą osłabieniu i wyparciu grozy poprzez przewidywanie przyszłości i nacisk kładziony na to, że problemy można rozwiązać, a szczęście, bezpieczeństwo, zdrowie i przyjemności są osiągalne” (s. 159). Inna przeszkoda dla horroru w telewizji to typowe dla niej mieszanie gatunków: seriale, np. *Z archiwum X*, *Buffy. Postrach wampirów* czy *Anioł ciemności*, mieszają horror z innymi gatunkami, takimi jak science-fiction, serial dla nastolatków i serial detektywistyczny. Ta hybrydowość, podobnie jak przerwy reklamowe, postrzegana jest jako osłabienie grozy. Co więcej, przywiązanie stacji telewizyjnych do strategii „jak najmniej kontrowersyjnej ramówki”^[1] sprawia, że horror jako gatunek, opisany przez Robina Wooda jako „najpopularniejszy i zarazem najmniej szanowany ze wszystkich hollywoodzkich gatunków”, kochany przez swoich miłośników i odrzucany przez pozostałych, jest zupełnie niemożliwy w telewizji (s. 77). Niemożliwość wynika z tego, że telewizja nie może przystosować się do

konwencji współczesnego kinowego horroru. Przez krytyków horror telewizyjny jest klasyfikowany jako odrębny, w odróżnieniu od „autentycznego” horroru, którego definicje bardzo się różnią. Przykładowo Michael P. Levine i Steven Jay Schneider piszą, że *Buffy. Postrach wampirów* w ogóle „nie jest horrorem”, ponieważ nie zawiera tego, co nazywają „prawdziwym dreszczem, niesamowitością czy też prawdziwą grozą”, jednak w ogóle nie wyjaśniają, co według nich oznacza „prawdziwa groza” (s. 201).

Większość krytyków zdaje się sugerować, że prawdziwy horror to produkcja kinowa, która nie cofa się przed dosłownym pokazaniem seksu i przemocy, a także przekracza granice formalne lub tematyczne. Rayna Denison i Mark Jancovitch tak opisują różnice pomiędzy horrorem kinowym a telewizyjnym:

„Jeśli horror kinowy uznamy za niebezpieczny, stanowiący wyzwanie i łamiący zasady, to horror telewizyjny będzie ograniczony przez nadawców, którzy boją się obrazić swoją widownię i wolą zamiast tego ją uspokajać i utwierdzać” (wstęp do *Mysterious Bodies*).

Z tego wynika, że najmniej prawdopodobną formą horroru w telewizji będzie tzw. „body horror”, podgatunek horroru, który wyłonił się w latach 80. i według Pete’a Bossa skupiał się na pokazywaniu „ludzkiego ciała poddanego torturom lub ludzkich członków ukazanych w straszliwym nieładzie” (s. 15). Philip Brophy twierdzi, że ten nieład jest pokazany „przez tortury i spustoszenie, jakiemu poddane jest ciało pozbawione kontroli” (s. 10). To właśnie „pokazywanie w miejsce opowiadania jest silnie związane z destrukcją ciała” (s. 8). Jeśli horror telewizyjny naprawdę ma uspokajać widzów i być zgodny z zasadą „najmniej kontrowersyjnej ramówki”, to takie dosłowne pokazanie przemocy musi być w nim niedozwolone.

Niemniej jednak we współczesnej nauce o telewizji rozwija się ruch, którzy chce ponownie przeanalizować relację pomiędzy telewizją a horrorem. Analiza gotyckiej telewizji autorstwa Helen Wheatley przypomina, że to medium ma długą tradycję pokazywania horrorów, ale w formie, która była akceptowalna dzięki wykorzystaniu sugestii i odniesień literackich. Jak zauważa Matt Hills, termin „gotycki” często służy jako substytut horroru,

pozwalając producentom i krytykom odciąć się od filmów grozy, a jednocześnie podkreślić, że „gotycka telewizja jest czymś lepszym od niesławnego (lub kulturowo nieodpowiedniego) horroru telewizyjnego” (s. 119). Hills twierdzi również, że mimo wciąż pokutującego przekonania, że horror telewizyjny jest bardziej poślednią odmianą tego gatunku, rozwinął się on w latach 90. w stronę „pokazywania więcej” poprzez „dyskursywną i gatunkową hybrydowość”, a telewizja i filmy grozy połączyły siły „w poszukiwaniu niszowej widowni” (s. 127). Tendencja, by „pokazać więcej”, wpisuje się w wieloletnie zainteresowanie telewizji ciałem i horrorem, o którym pisali m.in. Denison i Jancovitch, mimo że na sposób pokazania tych zagadnień wpłynął historyczny i instytucjonalny kontekst ówczesnej telewizji (patrz *Mysterious Bodies*). To, w połączeniu z tym, co pisze Hills o gatunkowej i dyskursywnej hybrydowości, potwierdza, że body horror w telewizji jest obecny i miewa się świetnie.

Co więcej, branża telewizyjna zmieniła się od czasów, gdy Waller i King pisali swoje tezy, co podważa ich wcześniejsze argumenty na temat horroru i telewizji. Przykładowo „krajobraz” amerykańskiej telewizji nie ogranicza się do telewizji publicznej, ponieważ istnienie wielu innych stacji telewizyjnych pozwala na znacznie większą różnorodność programową niż polityka „najmniej kontrowersyjnej ramówki”. Aby konkurować o widzów, stacje telewizyjne pod wodzą HBO, płatnego kanału niepodlegającego ograniczeniom Federalnej Komisji Łączności w zakresie treści programowych, coraz bardziej naginają granice dotyczące pokazywania seksu i przemocy. Co więcej, mniejsze stacje, kablówka, płatne kanały telewizyjne i sieci telewizyjne starają się przede wszystkim trafić do mniejszych, wiernych grup odbiorców, przez co miłośnicy horrorów stają się coraz bardziej dochodowym, chociaż wciąż niszowym rynkiem (patrz Brown, 2010). Wszystko to pokazuje, że horror i telewizja wcale nie muszą być ze sobą sprzeczne. Donato Totaro opisał, jak serial *Mistrzowie horroru* — skierowany do fanów tego gatunku i kładący szczególny nacisk na reżyserów najbardziej popularnych w okresie rozkwitu gatunku body horror — pokazuje „jedne z najbardziej skandalicznie mocnych, kontrowersyjnych, pełnych przemocy, seksu i *polityki* horrorów, jakie kiedykolwiek były widziane na ekranie telewizyjnym”, a jednocześnie stanowi „formę kinematograficznego wywyższania się nad pokrewne produkcje” (2010). Było to możliwe dzięki temu, że serial był nadawany

przez Showtime, program premium telewizji kablowej, niepodlegający takim ograniczeniom cenzury jak telewizja publiczna.

Branżowy kontekst, w jakim powstał serial *Mistrzowie horroru*, pozwala mu się dumnie obnosić ze swoim statusem horroru dla niszowej widowni. W telewizji publicznej tymczasem body horror, zwykle kojarzony z kinem, zostaje włączony do gatunków znajdujących się w głównym nurcie i mających długą historię w tym medium. Seriale medyczne, takie jak *Ostry dyżur* czy *Bez skazy*, regularnie i plastycznie pokazują ciało poddane cierpieniu, a *24 godziny* często zawierają sceny tortur i przemocy. Fakt, że seriale mogą to robić w godzinach największej oglądalności, wynika z tego, że obrazy te wykorzystane są w służbie wyższych celów, takich jak zdolność chirurgów do niesienia pomocy cierpiącym, krytyka współczesnej obsesji na punkcie fizycznego piękna czy ochrona kraju przez zagrożeniem. Seriale te nie pokazują cierpienia ciała jako celu samego w sobie.

Istnieje też grupa programów zajmujących się medycyną sądową, które również ukazują zmaltretowane lub zniekształcone ciała, jednak w tym przypadku mamy już do czynienia ze zwłokami, tak więc cierpienie i ból, mimo że sugerowane, nie są obecne wprost. Seriale *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* czy *Kości* to interesujące przykłady plastycznej grozy ciała w opisach zwłok, co Julia Kristeva opisuje jako „największe upodlenie [...] śmierć zarażającą życie”. W obydwu tych serialach często pojawiają się zdjęcia zdeformowanych, zniekształconych, rozkładających się zwłok, pokazanych zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz w silnych zbliżeniach i klinicznych szczegółach. Integralność ciał jest wielokrotnie naruszana przez pierwotne obrażenia i rozkład, a także proceduralne badanie ich warstwa po warstwie w poszukiwaniu dowodów zarówno w *Kościach*, jak i w *CSI: Kryminalnych zagadkach Las Vegas*, gdzie kamera dosłownie wnika w ciało, by okazać miejsce urazu lub badania zwłok. Deborah Jermyn twierdzi, że serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* wzbudza „fascynację badaniem i pokazywaniem materialności naszych ciał, ukazując płyny, śluz i organy, które się na nie składają” (s. 88), podczas gdy Elke Weissmann wykazuje, że serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* poprzez sceny ukazujące zwłoki „rojące się od larw, rozpuszczające się w procesie rozkładu, przebarwione i zniekształcone [...] ma na celu budzić obrzydzenie”, lecz „również dostarczać szczególnego rodzaju przyjemności

widzom [...] który jest zwykle kojarzony z gatunkiem takim jak horror” (*The Victim’s Suffering Translated: CSI: Crime Scene Investigation and the Crime Genre*). Co znaczące, Weissmann twierdzi, że ten nacisk położony na przyjemność oglądania grozy ciał powoduje przesunięcie nacisku w *CSI: Kryminalnych zagadkach Las Vegas* (dotyczy to w równej mierze *Kości*) z przestępstwa na ofiary, przez co serial w mniejszym stopniu skupia się na zagadce, kto to zrobił, a bardziej na tym, kto to był, jak i dlaczego przydarzyło mu się coś takiego. Właśnie to przesunięcie pozwala obu serialom włączyć konwencję horroru, uzasadniając ją naukowością, ponieważ jak pisała m.in. Deborah Jermyn, ciało w tych serialach staje się nie tylko przedmiotem budzącym grozę, lecz również źródłem informacji, bo „przemawia” do naukowców, którzy je badają (s. 83). Tak więc obecność drastycznych szczegółów jest w tych serialach uzasadniona pokazaniem ich jako dowodów, koniecznych do rozwiązania kryminalnej zagadki i wymierzenia sprawiedliwości. Niemniej jednak trzeba podkreślić, że omawiane seriale rozkoszują się groteskowymi przedstawieniami ciał. Programy telewizyjne z głównego nurtu, szczególnie policyjne, kryminalne i medyczne, wykorzystują elementy horroru dla własnych celów i zarazem zmuszają inne programy, które celowo chcą się wpisywać w gatunek horroru, do zbadania, przepracowania i zredefiniowania semantycznych i składniowych elementów tego kinowego gatunku, aby stworzyć nowe formy telewizyjnego horroru. Horror telewizyjny istnieje. Musisz tylko wiedzieć, gdzie i jak go znaleźć.

W tym rozdziale chcielibyśmy przyjrzeć się *Dexterowi* jako przykładowi serialu, który łączy elementy serialu kryminalnego, policyjnego, o seryjnym mordercy i medycynie sądowej, a jednocześnie stanowi przykład horroru telewizyjnego. W tym celu przeanalizujemy sposób, w jaki serial przekracza granice — poprzez postać eksperta badającego ślady krwi Dextera Morgana, który prowadzi nocne życie jako mściciel i seryjny morderca — zarazem podkreślając i pomniejszając swoje związki z gatunkiem, takim jak horror, by stworzyć własny język telewizyjnego filmu grozy. Nasze podejście do tego zagadnienia będzie złożone. Na początek przyjrzymy się temu, w jaki sposób *Dexter* wykorzystuje tradycyjną estetykę horroru, a jednocześnie ją podważa i podaje alternatywny sposób na pokazanie tego gatunku. Następnie poddamy analizie to, w jaki sposób obrazy pokazujące zbrodnie Dextera są ograniczane do koniecznego

minimum, co podtrzymuje identyfikowanie się widowni z głównym bohaterem, mimo jego zbrodniczej natury. Może się to wydawać zaprzeczeniem tezy, że źródła serialu tkwią w horrorze, skoro służy złagodzeniu efektu, jaki mogą mieć zbrodnie Dextera, i zarazem jest zgodne z krytyką wymierzoną w telewizyjny horror, jednak ta strategia naprawdę służy zwiększeniu grozy, ponieważ tym większy efekt wywierają sceny wizualnego nadmiaru, gdy się pojawiają. Wychodząc od tego punktu, rzucimy nieco światła na to, jak patrzenie na świat oczami Dextera pozwala na powstanie nowej formy horroru, w której morderstwo jest pokazane jako sztuka. W ten sposób wykażemy, jak *Dexter* przekształca estetykę gotycką na potrzeby telewizyjnej widowni, ukazując przemoc i okaleczenie ciała jako formę sztuki — sztukę rozbryzgu.

Dexter i estetyka horroru

Z pozoru wydaje się, że w *Dexterze* niewiele jest elementów, które pozwalałyby włączyć ten serial w typową definicję horroru. Przykładowo odwracając twierdzenie Hillsa, że w telewizji gotyk często zastępuje horror, możemy stwierdzić, że w serialu *Dexter* celowo zrezygnowano z jakichkolwiek mrocznych, gotyckich elementów scenografii, zamiast tego osadzono narrację w zupełnie niestosownych słonecznych i jasnych sceneriach Miami. Serial ustawia swoje podejście do horroru już w pierwszym odcinku, gdy głos Dextera zza kadru stwierdza lakonicznie: „jest coś dziwnego i niepokojącego w patrzeniu na scenę zbrodni w dziennym świetle w Miami. Sprawia ono, że nawet najbardziej groteskowe zbrodnie wyglądają na zaaranżowane, tak jakbyśmy znajdowali się w nowej i śmiałej części Disney World: Dahmerlandzie” (1.1). To coś więcej niż zwykła obserwacja naszego bohatera, to manifest tego, jak serial odnawia pojęcie horroru poprzez scenografię i lokalizację. *Dexter* świadomie manipuluje tymi elementami obrazu, by obalić ustalone przekonania na temat horroru i określić własne podejście do tego gatunku.

Aby to osiągnąć, scena otwierająca pierwszy odcinek serialu (1.1), w której Dexter śledzi swoją kolejną ofiarę, osadza akcję w znanej scenerii miejskiego gotyku, poczynając od białego napisu prostymi literami na

czarnym tle. Po chwili jednak litery zmieniają się na czerwone, a następnie widzimy odbicie pełnego księżyca w oświetlonej czerwonym neonem kałuży. Czerwień przywołuje poczucie zagrożenia, kojarzy się z krwią i przemocą, podczas gdy inne kolory, niebieski i czarny, przywołują ciemność, noc i nastrój tajemnicy. Słyszymy głos Dextera zza kadru mówiący o przymusie, potrzebie i głodzie, nie pokarmu, lecz „czegoś innego”. Widzimy Dextera ukazanego w serii fragmentarycznych zbliżeń, w milczeniu obserwującego ludzi i ulice wokół niego. Podkreśla to nie jego tożsamość, lecz jego punkt widzenia, i odwołuje się do takich klasycznych filmów grozy jak *Podglądacz*, a także do tradycji filmów slasher, w których punkt widzenia zabójcy jest estetycznie uprzywilejowany. W połączeniu z niepokojącą muzyką nastrój tej sceny przypomina filmy grozy. Dexter jest prześladowcą, mrocznym ludzkim drapieżnikiem, seryjnym mordercą w każdym calu. Pokazany we wnętrzu samochodu jest cieniem odcinającym się od jasnych świateł, oddzielonym od jasnej muzyki i towarzyskiej atmosfery Miami, które przesuwają się za szybą samochodu. Cały serial jest pełen momentów, które przypominają, że *Dexter* jest horrorem, poczynając od sposobu, w jaki Dexter często wyłania się z mroku, by zaatakować swoje ofiary, poprzez dźwięk narzędzi, których używa do zabijania, i krzyk ofiar, gdy ostrze wnika w ich ciało, a na krótkich ujęciach krwi i części ciała, gdy sprząta po swojej zbrodni, kończąc.

Jednak chwile takie nie są typowe dla całości serialu, który celowo podważa te konwencje, wprowadzając nową estetykę horroru. Codzienne środowisko Dextera rzadko jest zgodne z klasycznymi motywami filmów grozy. Jego mieszkanie jest uporządkowane i schludne, niewinni goście mogą tam wejść i wyjść stamtąd, nie mając pojęcia o istnieniu Mrocznego Pasażera. Jedynym dowodem jego zbrodni znajdującym się w mieszkaniu są narzędzia ukryte w szafie i szkiełka laboratoryjne z krwią ofiar (jedyne trofeum Dextera), ukryte za klimatyzatorem. Nawet pomieszczenia, w których Dexter zabija, dalekie są od przerażających lochów i sal tortur, które Carol Clover mogłaby opisać jako „straszne miejsca” w stylu *Studni i wahadła* czy *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* (s. 78). Jest to sterylna przestrzeń, zawsze w innym miejscu, wyłożona grubą folią i ozdobiona zdjęciami zabitych przez ofiary Dextera. Daleko odbiega to od przedstawienia socjopatycznych zabójców w filmach grozy, których domy, jeśli są pokazane, są wypełnione rozmaitymi budzącymi zgrozę

przedmiotami i mają ponury, gotycki wystrój. Można tu przywołać loch Buffalo Billa w *Milczeniu owiec*, w którym znajduje się uszyty ze skór ofiar kostium i dół do więzienia ofiar, lub mieszkanie Johna Doego w filmie *Siedem*, w którym znajduje się kolekcja zdjęć i czasopism, zdradzająca jego obsesję.

Serial otwarcie podkreśla różnice pomiędzy Dexterem a konwencjonalnymi czarnymi charakterami horrorów poprzez otaczanie go postaciami, które wpisują się w klasyczną estetykę horroru. W sezonie 1. jest to Neil Perry, mylnie uznany za Zabójcę z Chłodni po części dlatego, że zamieszkiwana przez niego przyczepa pełna jest makabrycznych wypchanych zwierząt, wycinków z gazet związanych ze zbrodnią, a na podwórku pochowane są zwłoki jego matki. Wszystko to wydaje się wskazywać na jego winę i zarazem stanowi świadome nawiązanie do *Psychozy* (1.7). Podobnie na pozór schludne i normalne mieszkanie Zabójcy z Chłodni (który wszak jest bratem Dextera) posiada przybudówkę, w której znajduje się chłodnia i sala tortur ze stelażem do zawieszania ofiar w celu ich wykrwawienia. Nawet mieszkanie niezrównoważonej Lili z sezonu 2., ze swoimi groteskowymi rzeźbami, czerwonymi ścianami, powiewającymi zasłonami i wreszcie potwornym obrazem Dextera, można zakwalifikować jako przestrzeń gotycką. Serial przyznaje się w takich momentach do swoich korzeni tkwiących w filmie grozy, jednocześnie jednak podkreśla swoje nowatorskie podejście do gatunku. Dexter jest potworem, ponieważ potrafi się ukryć w dziennym świetle Miami, a udaje mu się to, bo stwarza pozory normalności. Podobnie serial, aby był horrorem, musi ukrywać swoją prawdziwą naturę pod jasną estetyką Miami, spod której od czasu do czasu wyziera przerażająca natura głównego bohatera.

Dexter, przemoc i utożsamianie się widzowi

Koncepcja, że *Dexter* podważa estetyczne konwencje horroru po to, by być serialem grozy, wyrasta z najbardziej przewrotnego założenia: tego, że główny bohater jest seryjnym mordercą, z którym widzowie muszą się identyfikować, by serial wywoływał zamierzony efekt. Aby ułatwić widzowi proces utożsamiania się, serial nie tylko minimalizuje gotycką

estetykę, ale też bezpośrednio pokazywanie przemocy, rezerwując je tylko na szczególne momenty opowieści lub dla podkreślenia znaczących cech postaci.

Serial chroni widzów przed zobaczeniem pełni okrucieństwa poczynań Dextera, sceny morderstw kadrowane są w taki sposób, że sam akt pozostaje niewidoczny. Słyszymy jedynie odgłos narzędzi i krzyk ofiar, od czasu do czasu widzimy krew, tak że nie ma wątpliwości co do natury uczynków, jednocześnie jednak wyeliminowane jest ryzyko, że widzowie przestaną utożsamiać się z tytułową postacią, zobaczywszy zbyt wiele. Serial nawet pokazuje, jak nasza sympatia mogłaby się odwrócić, gdyby pokazano zbyt wiele. W kluczowym momencie 2. sezonu Dexter przypomina sobie reakcję swojego ojca, gdy ten w końcu zobaczył prawdę o tym, kogo stworzył. Widząc Dextera pokrytego krwią i zajętego rozczłonkowywaniem zwłok, Harry nie może powstrzymać instynktownej reakcji: zamiera w bezruchu, wymiotuje i błaga Dextera, by „trzymał się od niego z daleka”. To typowe reakcje rodem z horroru w odpowiedzi na widok zwłok, a kompozycja tej sceny jest szczególnie dosadna, ponieważ Harry, pokazany w zbliżeniu, wymiotuje prosto w kamerę, podczas gdy pokryty krwią Dexter stoi tuż za nim. Wspomnienie to wypływa jako bezpośredni rezultat reakcji Doakesa, który również jest świadkiem morderstwa popełnianego przez Dextera. Doakes, przetrzymywany przez kilka dni jako więzień Dextera, zdążył nawiązać z nim swego rodzaju nić porozumienia, która zostaje zerwana, gdy Dexter zabija i ćwiartuje zwłoki handlarza narkotyków w jego obecności, mimo że przed bezpośrednim zobaczeniem tego Doakesa chroni plastikowa plandeka. Podobnie jak Harry, Doakes reaguje odruchowo, błagając Dextera, by przestał, i cofając się przed falą krwi wypływającą spod płachty. Podobnie jak Harry, mówi Dexterowi „by trzymał się z daleka” od niego (2.10).

Co znaczące, w tych chwilach, gdy serial pokazuje więcej, akt zbrodni jest pokazany częściowo. W scenie z Harrym widzowie tylko przez mgnienie oka widzą rozczłonkowane zwłoki, w scenie z Doakesem nie widzą niemal nic, słyszą jedynie odgłosy morderstwa i dzielenia zwłok. Podczas gdy bezpośredni widok przemocy zrywa umiejętność Harry’ego i Doakesa do identyfikacji z Dexterem, oszczędzenie go widzom pozwala im dalej czuć do niego sympatię. Sposób, w jaki serial radzi sobie z pokazywaniem

morderstwa i ćwiartowaniem zwłok, jest niezwykle istotny, by widzowie mogli dalej czuć sympatię do Dextera i patrzeć na świat jego oczami. W sezonie 1. poczynania Mrocznego Pasażera są ukryte przed oczami widowni, a w serialu początkowo wręcz uderza brak krwi czy drastycznych scen, mimo iż Dexter jest specjalistą od badania śladów krwi. Odróżnia to *Dextera* od takich seriali jak *Kości* czy *CSI Kryminalne zagadki Las Vegas*. Patrzenie z perspektywy Dextera jeszcze wzmacnia wrażenie braku zaangażowania, jako że on sam jest niezdolny do odczuwania przerażenia w związku z aktami przemocy, które widzi, a także popełnia. Dopiero gdy wydarzenia zaczynają się przebijać przez tę pozbawioną emocji skorupę, zaczynamy widzieć też płynącą krew.

Odcinek 1.8 jest pierwszym kluczowym momentem, gdy droga Dextera do zrozumienia jego przeszłości zaczyna być pokazywana poprzez zwiększenie ilości drastycznych scen, co stanowi powrót do konwencji horroru wykorzystanej w pierwszym odcinku. Odcinek zaczyna się od odgłosu grzmotu i obrazu rozprysniętej na ścianie krwi, który wyłania się z mroku w świetle latarki. Następnie następuje zbliżenie ciała kobiety, tkwiącej w zbryzganej krwią wannie w zabarwionej na czerwono wodzie i z otwartymi ustami pokrytymi krwią. Miejsce zbrodni to pierwszy moment w serialu, gdy widzimy dużą ilość krwi, co jest podkreślone przez użycie gotyckiej estetyki (i dodatkowo skupienie uwagi na nagim ciele martwej kobiety — nagość też rzadko pojawia się w serialu, co jeszcze podkreśla wyjątkową dosadność tej sceny), która zostaje podważona, gdy Angel prosi kogoś o włączenie światła i narzeka na przerwy w dostawach prądu.

W tym odcinku Dexter śledzi i zabija psychiatrę, który w czasie terapii zachęcał kobiety do popełnienia samobójstwa i odmawiał im wypisania kolejnej recepty na środki antydepresyjne. Powody świadomego zwiększenia liczby krwawych scen w serialu stają się stopniowo widoczne w tym i kolejnych odcinkach. Starając się udowodnić winę psychiatry, Dexter poddaje się kilku sesjom terapeutycznym, podczas których zaczyna zrzucać maskę i odsłaniać dotychczas ukryte elementy swojej tożsamości (widzimy też przez moment obraz dziecka w pomieszczeniu zalany krwią), czego kulminacją jest przyznanie się, że jest seryjnym zabójcą. Później Dexter zabija terapeutę i po raz pierwszy aktowi zabójstwa towarzyszy upływ krwi, którą widzimy, jak zbiera się w kałużę pod

drżącym ramieniem doktora, mimo że sama scena zabójstwa jest ukryta. Od tej chwili Dexter wkracza na ścieżkę bolesnego samopoznania, a wpływ krwi zwiększa się wprost proporcjonalnie do jego zaawansowania na tej drodze.

W późniejszym odcinku (1.10) Dexter mdleje w pokoju hotelowym, który Zabójca z Chłodni zalał krwią pięciu swoich ofiar. W bardzo mocnej scenie Dexter po raz pierwszy w serialu ubrany w kompletny biały strój ochronny (wcześniej rzuca cierpką uwagę do Masuki, że dawno nie dbali o profilaktykę) pada na podłogę po rzuceniu oka na pomieszczenie, a po jakimś czasie wychodzi na zewnątrz cały ubrudzony krwią. Ten moment jest powtarzany kilka razy, na przemian ze wspomnianym wcześniej ujęciem dziecka płaczącego w kałuży krwi. Okazuje się, że wypartym wspomnieniem chwili, w której Dexter ostatni raz zdolny był coś poczuć, jest moment, gdy jako małe dziecko widział na własne oczy, jak jego matka zostaje pocięta na kawałki piłą łańcuchową, a następnie przez dwa dni siedział zamknięty w kontenerze transportowym wypełnionym jej krwią. Groza tej sceny jest czymś nowym dla widzów, podobnie jak reakcja Dextera na krew jest czymś nowym dla niego. Sezon 1. kończy się kolejnym wpływem krwi, gdy Dexter przecina gardło Zabójcy z Chłodni, który okazuje się jego dawno zaginionym bratem, i wiesza go do góry nogami, by krew z niego wyciekła. To pierwszy raz, gdy widzimy Dextera podczas morderstwa. Zamiast zachować spokój, Dexter kuli się w kącie, szybko oddychając z przerażenia. To pierwsze morderstwo, podczas którego Dexter coś czuje, a dzięki widokowi krwi, widzowie również coś czują.

W sezonie 1. obecność krwi nie tyle wskazuje na przemoc, co na obecność uczuć. Im więcej Dexter czuje, tym bardziej krwawe stają się sceny w serialu, jednak znowu obraz krwi i akt morderstwa lub dzielenia zwłok są zwykle oddzielone od siebie. W miarę rozwoju serialu, gdy morderstwa popełniane przez Dextera stają się częstsze, krew wciąż pojawia się rzadko. W sezonie 1. Dexter najczęściej mordował swoje ofiary za pomocą elektrycznego noża, w kolejnych sezonach widzimy go dźgającego ofiary nożem lub duszącego je pętlą. Widzimy też, że głębiej angażuje się emocjonalnie. Morderstwo Lili — kochanki, która stała się morderczynią — w odcinku 2.12 stanowi zarówno punkt kulminacyjny jak i katharsis,

jednak również jest zadziwiająco piękne i wzruszające, gdy weźmiemy pod uwagę, że Dexter „ofiarowuje” jej znieczulenie w kręgosłup, by nic nie poczuła, kiedy wbija nóż w jej klatkę piersiową. Śmierć sprzedawcy narkotyków Freebo w sezonie 3. widzimy najpierw pokazaną zza jego ramienia, a następnie mamy ujęcie od przodu, pokazujące nóż Dextera tkwiący w szyi Freebo. Znaczący jest wyraz gniewu na twarzy Dextera, gdy wykonuje pchnięcie. W poprzednich morderstwach chwila śmierci była ukazana (być może dość tradycyjnie) jako chwila ulgi, gdy nagłący głos Mrocznego Pasażera udawało się wreszcie na chwilę uciszyć. Jednak tutaj Dexter jest wściekły, jego ruchy są pełne pasji, a nie zimnej kalkulacji. Powodem jest to, że morderstwo ma wydźwięk osobisty, ponieważ Freebo przyczynił się do tego, że Dexter zabił niewinnego człowieka. Podobnie osobiste jest zabicie pedofila, który śledził Astor, mimo świadomości, że „on nie jest mordercą. Nie pasuje do kodeksu” (3.3), jak również zabicie Miguela Prado (3.11), który wymyka się spod kontroli i staje zagrożeniem dla wolności Dextera. Tak jak Lila, Miguel odkrywa sekret Dextera i akceptuje go, a jednak Dexter, zabijając go, nie czuje takiej więzi jak z Lilą.

W podobny sposób w serialu wykorzystywane są trzy kluczowe elementy filmów grozy: przemoc, krew i emocje — jednak rzadko pojawiają się równocześnie, co pozwala na zachowanie estetycznego dystansu od horroru jako gatunku. Jednak *Dexter* nie zaprzecza swojemu pokrewieństwu z nim, a raczej, podobnie jak tytułowy bohater, tworzy maskę pozorów i narracyjnych usprawiedliwień, które sprawiają, że staje się odpowiedni dla telewizji, a jednocześnie pozwalają na zabawę elementami tej konwencji.

Dexter i sztuka rozbryzgu

Dexter jest serialem o śmierci i morderstwie, w którym groza ukrywa się pod maską ucywilizowania, jest to jednak tylko jedna ze stosowanych przez serial strategii manipulacji konwencjami horroru. Co ciekawe, w serialu, którego główny bohater jest policyjnym ekspertem badania śladów krwi, do przekazywania obrazów grozy wykorzystuje się język sztuki, a nie nauki, jak ma to miejsce w takich produkcjach jak *Kości* czy *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*.

Można to zilustrować istniejącą w serialu hierarchią morderców. Są ci, którzy są warcami zainteresowania Dextera (a zarazem naszego), i ci, którzy nie są, jak mordercy, jakich Dexter pozbywa się co tydzień. Tym, co odróżnia tych, którzy zasługują na naszą uwagę, od pozostałych jest staranna kontrola aktu zabójstwa, które w oczach Dextera przybiera rangę sztuki. Serial wykorzystuje Dextera jako mordercę, specjalistę badania śladów krwi i swoistego krytyka miejsc zbrodni, by wyrazić ideę horroru *jako sztuki*^[2].

Przede wszystkim Dexter w pracy jest otoczony obrazami przemocy przekształconymi w dzieła sztuki. Ściany jego laboratorium są obwieszane oprawionymi w ramki obrazami kropli i rozbryzgów krwi na białym tle. Ich obecność na ścianie tworzy tematyczną relację pomiędzy sztuką a fotografiami śladów krwi, które Dexter robi, po raz pierwszy odwiedzając miejsce zbrodni. Nie tylko sama fotografia, ale też cała praca zawodowa Dextera przekształcają brutalność śmierci w piękno sztuki. Po zrobieniu zdjęć Dexter stara się odtworzyć trajektorię krwi w pomieszczeniu, tworząc trójwymiarowy plan przebiegu zdarzenia. Mimo że z punktu widzenia Dextera celem jest odtworzenie historii zbrodni, jednak pod względem wizualnym jego naukowa analiza przekształca przerażającą, zalaną krwią przestrzeń w delikatną pajęczą sieć czerwonej włóczki. Po raz pierwszy widzimy Dextera przy pracy w scenie zabójstwa w hotelu w pierwszym odcinku serialu (1.1). Gdy Doakes pokazuje zdjęcia z miejsca zbrodni, Dexter nazywa to nieprofesjonalną robotą i opisuje jako „dziecięcą zabawę. Bałagan. Ta cała krew na ścianach? Wygląda jak rysunek palcami” (1.1). Widzowie widzą miejsce zbrodni, dopiero gdy zostaje „zdexteryzowane”. Białe ściany i oszczędny wystrój pomieszczenia nadają mu wygląd galerii sztuki, w której czerwone nitki włóczki porozmieszczane przez Dextera robią wrażenie sztuki. Dexter ocenia miejsce zbrodni i poczynania zabójcy, opisując ślady krwi językiem krytyka sztuki: „ładne czyste ślady krwi [...] brak plam, brak kapiących kropel” (1.1). Ta reakcja powtarza się w sezonie 3., gdy widząc pracę Dextera w miejscu, gdzie został zabity jego brat Oscar, Miguel Prado zauważa, że wygląda to „jak dzieło sztuki” (3.1).

Kolory biały i czerwony dominują również w pomieszczeniu, w którym Dexter odtwarza rozbryzgi krwi. Pokój jest duży, biały, jego ściany stanowią wielkie płachty białego papieru, na których Dexter, znów ubrany

w biały ochronny strój, może sprawdzać, jak układają się ślady krwi. W odróżnieniu od pomieszczeń przeznaczonych do badań w *Kościach* i *CSI: Kryminalnych zagadkach Las Vegas*, które są pokazane jako laboratoria naukowe, ta przestrzeń przypomina raczej pracownię artysty, a praca Dextera wydaje się raczej interpretacją niż odtworzeniem faktów. Gdy pierwszy raz widzimy to pomieszczenie w odcinku 1.10, Dexter stara się znaleźć narzędzie, które może utworzyć określony wzór krwi, polewając substytutem krwi różne narzędzia i sprawdzając, w jaki sposób można nimi rozchlapać krew na ścianach. Kompozycja tej sceny jest bardzo przemyślana i artystyczna. Obrazy zanurzonych we krwi srebrnych wiertel na srebrnym stole same w sobie wyglądają jak dzieło sztuki, a ujęcie białej ściany, która nagle zostaje zachlapaną czerwoną farbą z niewiadomego źródła, ma przypominać tworzenie sztuki abstrakcyjnej. Gdy później pomieszczenie odwiedza Lila (2.5), która sama jest artystką tworzącą makabryczne, mroczne rzeźby, od razu rozpoznaje tę przestrzeń jako przestrzeń sztuki i prosi, by mogła zabrać jedną z pochlapanych kartek do domu. Lila, podobnie jak Miguel, nosi w sobie mrok, który pozwala im obojgu zobaczyć artyzm w dziele Dextera. Gdy Rudy (Zabójca z Chłodni) odwiedza to pomieszczenie i widzi Dextera w chwili, gdy bada rozpryski krwi, tworząc swoją abstrakcyjną sztukę, pyta: „A więc tak właśnie zarabiasz na życie?” (1.10). Oczywiście, Rudy wie, kim jest Dexter i co dokładnie robi. Ten komentarz, w trakcie gdy Rudy z uznaniem rzuca okiem na ściany, jest nałożeniem na tę przestrzeń pomieszczenia, w którym Dexter dokonuje swoich zabójstw. Postrzega ją jak dzieło artysty, ponieważ jego sceny zbrodni również są sztuką.

Podczas gdy w swojej pracy Dexter przekształca krew w sztukę, skutecznie wymazując jej brutalne konotacje, Rudy zmienia swoje zbrodnie w sztukę, bo zupełnie usuwa krew i w ten sposób neguje jakiegokolwiek skojarzenia z horrorem i masakrą. Jego ciała są pocięte na kawałki, schludnie opakowane i starannie ułożone w makabryczne rzeźbiarskie formy. W co najmniej trzech przypadkach dba o odpowiednią oprawę części ciał swoich ofiar. Pierwsza zostaje umieszczona w pustym basenie (1.1), kolejna w bramce hokejowego lodowiska (1.3). Blok lodu, w którym tkwią odcięte czubki palców ofiary, pełni w tym przypadku rolę ramy obrazu (1.2). W odcinku 1.4 morderca nie tylko starannie rozmieszcza odcięte części ciała ochroniarza Tony’ego Tucciego, lecz również robi im pozowane zdjęcia i

zostawia je na scenie zbrodni. Tak więc np. odcięta dłoń Tucciego pokazana jest jako starannie zakomponowane makabryczne dzieło sztuki: leży na zakrwawionym plażowym ręczniku, obok stoi niewinne dziecięce wiaderko i łopatka. Umieszczona obok fotografia nie tylko czyni z tej sceny kolejne fotograficzne dzieło sztuki, lecz jest również artystyczną interpretacją zdjęcia z albumu rodzinnego Dextera. Rudy jest rzeczywiście swego rodzaju artystą, studiował anatomię na Sorbonie w Paryżu, nim zajął się protetyką. Podobnie jak Dexter, tworzy sztukę z grozy, formując nowe sztuczne kończyny, by naprawić uszkodzone ciała. Debra, widząc protezy, jakie wykonał dla Tony'ego Tucciego (oczywiście, nie wie ona, że to właśnie Rudy usunął oryginały), mówi: „To, co robisz, to żywa sztuka” (1.7). Dexter od razu dostrzega tę drugą stronę sztuki Rudy'ego. Podczas gdy inni patrzą na Zabójcę z Chłodni i widzą potwora, Dexter w jego morderczych dziełach dostrzega piękno i artyzm.

Oczywiście, to Dexter jest wielkim artystą tego serialu. Ani Zabójca z Chłodni, ani Lila czy Miguel nie mogą mu dorównać. W odróżnieniu od Zabójcy z Chłodni, czyniącego dzieło sztuki ze sceny zbrodni, Dexter nie pozostawia żadnych śladów, które mogłaby odnaleźć policja, i starannie pozbywa się wszelkich dowodów. Gdy zdarza mu się pozostawić ciało, jak w przypadku Miguela Prado, zostawia je w pięknym parku, pokazanym w długich nastrojowych ujęciach kręconych z góry (3.12). Dla kontrastu, ciało Ellen Wolf pozostawione przez Miguela jest obrazem czystej grozy, ubłocone i wyglądające zza (czy raczej spod) grobu (3.9). Lila może być morderczynią, jednak obrana przez nią metoda — podpalenie — ze swojej natury jest nieuporządkowana i niekontrolowana, nie tak jak działania schludnego potwora Dextera.

I wreszcie dla Dextera samo morderstwo jest sztuką, której odbiorcy są ograniczeni do ofiary i widzów. Dexter traktuje swoje zabójstwa jak performance. Przygotowuje pomieszczenie jak przestrzeń dla opowieści, zdobi jego ściany fotografiami i przedmiotami, które mają uświadomić jego ofiarom, kim są. Ofiary budzą się nagie, przywiązane do stołu plastikową folią. Dexter przedstawia dowody ich win. W tym pomieszczeniu widzowie stają się zarazem świadkami, jak i uczestnikami; z jednej strony, oglądają przestrzeń z góry i widzą artyzm owiniętego ciała, z drugiej, zmuszeni są oglądać Dextera z punktu widzenia ofiary. Morderstwo

jest kulminacyjnym momentem artystycznego aktu. Gdy ofiara już nie żyje, nie ma nikogo, kto mógłby oglądać ciąg dalszy, tak więc ostatni akt, krojenie zwłok, ma miejsce poza kadrem. Horror kryje się w sztuce performance, nie w grozie krojonych na kawałki zwłok.

John McCarty ochrzcił filmy, które pływają się w obrazach posoki i zmasakrowanych ciał, nazwą *splatter movies* (dosłownie „filmy rozbryzgu”), który to termin zaczął oznaczać skrajnie brutalne i najniższe formy kinowego horroru. Jednak twórcy serialu *Dexter* zmuszeni do poszukiwania alternatywnych sposobów prezentacji przemocy, która jest nieodłączna od tematyki serialu, podczas kształtowania formy wyrazu „telewizyjnego horroru” zdołali przemienić nędzny *splatter movie* w prawdziwą sztukę.

[1] *Least objectable program, LOP* — teoria Paula L. Kleina, według której przedmiotem konsumpcji jest nie tyle program telewizyjny, co sama telewizja jako medium. Innymi słowy, widzowie i tak będą siedzieć i oglądać, o ile treść programu nie będzie dla nich z jakiegoś powodu nie do zniesienia. Z tego względu celem programu powinno być nie tyle przyciąganie jak największej liczby widzów, co odstraszenie jak najmniejszej — *przyp. tłum.*

[2] W sezonie 2. Dexter rzeczywiście widzi swoje działania unieśmiertelnione w formie sztuki komiksu, przedstawiającego go jako Mrocznego Obrońcę (2.5).

16

Od srebrnych kul do srebrnej taśmy klejącej: Dexter a tradycyjny mściciel

Stan Beeler

W amerykańskiej psychice głęboko zakorzenione jest takie rozumienie sprawiedliwości, które dopuszcza możliwość, że zasady prawa muszą być od czasu do czasu dostosowywane przez jednostki porównujące istniejące przepisy do świątyni „naturalnej sprawiedliwości”^[1]. Samo powstanie Stanów Zjednoczonych opiera się wszak na buncie przeciwko niesprawiedliwemu opodatkowaniu. Nie jest więc zaskakujące, że mitologia narodu wyraża się w popularnej kulturze poprzez postaci ludzi, którzy w zetknięciu ze złem przebranym w szaty słabego lub skorumpowanego systemu prawnego biorą sprawiedliwość we własne ręce. Mimo że taka tematyka istnieje też w tym, co moglibyśmy nazwać literaturą wyższą, w mediach najczęściej jest obecna w sferze kultury popularnej: komiksach, popularnych powieściach, programach radiowych i telewizji^[2]. Serial *Dexter* produkowany przez Showtime wykorzystuje narracyjne paradygmaty konstrukcji bohatera mściciela kultury popularnej i nadaje im nowe, ironiczne znaczenie, które pozwala dostrzec etyczną złożoność tej tradycji.

Bohater mściciel w amerykańskiej kulturze popularnej występuje w kilku odrębnych wcieleniach, z których każde obdarzone jest odpowiednimi do roli cechami. Niektórzy noszą maskę^[3] i działają w tajemnicy. Postaci tego typu mogą mieć supermoce lub jedynie być wyjątkowo sprawne w wykonywaniu swoich zadań. Inny typ bohatera to prywatny detektyw, cyniczny twardziel, który usiłuje wnieść nieco swojego poczucia sprawiedliwości w skorumpowany świat wokół siebie. Ten typ nie ukrywa swojej tożsamości, lecz pracuje w półcieniu pomiędzy życiem kryminalistów a działaniem oficjalnych stróżów prawa. Współpracuje z

policją, by postawić przestępców przed obliczem sprawiedliwości, jednak często sam staje przed groźbą więzienia za swoje nonszalanckie lekceważenie prawnych procedur. Dexter w przerażający, zwariowany sposób czerpie z obydwu tych tradycji.

Zamaskowane postaci w rodzaju Samotnego Strażnika^[4] czy Batmana funkcjonują poza normalnymi strukturami wymiaru sprawiedliwości. Ukrywają swoją prawdziwą tożsamość, aby dalej wykonywać „dobrą robotę”, niekępowani przez system prawa, który tak szlachetnie starają się wspierać. Najczęściej zamaskowany obrońca będzie jasno odgraniczył swoje życie prywatne od funkcji publicznej. Gdy nosi maskę, funkcjonuje w strefie, w której nie ma prawdziwej osobowości prawnej, a gdy jej nie nosi, jest przestrzegającym prawa członkiem społeczności. Zamaskowany zabójca często uzasadnia tę potrzebę zachowania sekretu koniecznością chronienia swojej rodziny i przyjaciół przed zemstą przestępców, którym uprzykrza życie, jednak jest jasne, że bardziej otwarty sposób działania pociągnąłby za sobą konflikt z prawem i aresztowanie.

Ukryty bohater zwykle wybiera swoją sekretną osobowość tak, by nie wzbudzała podejrzeń. Jak pisze John Cawelti w *Myths of Violence in American Popular Culture*, sekretna tożsamość tego typu bohatera jest zwykle dość prozaiczna:

Tak naprawdę w swoim drugim wcieleniu zwykle jest szanowanym członkiem społeczności. Jako superbohater nie czerpie żadnych osobistych korzyści ani satysfakcji ze swoich heroiczych uczynków, troszczy się tylko o to, by sprawiedliwości stało się zadość. Tak więc przede wszystkim reaguje na zło już wyrządzone, stając się symbolicznym ucieleśnieniem ogólnej zasady, że każdy przestępca prędzej czy później spotka swoją nemezis (s. 531).

Mimo że w ciągu dnia Dexter jest jak najbardziej „szanowanym członkiem społeczności”, istnieje kilka odstępstw od typowej charakterystyki tego typu bohatera zarówno w powieściach Jeffa Lindsaya, jak i w serialu — co czyni z niego prawdziwego postmodernistycznego bohatera XXI wieku. Dexter jest szanowanym ekspertem i ma na pozór normalne relacje rodzinne, nigdy sam siebie nie uważa za godnego szacunku obywatela. Podobnie jak w przypadku Supermana, który naprawdę jest kosmitą,

udającym mężczyznę Clarka Kenta, życie Dextera jako normalnego człowieka i pracownika jest maską w większym stopniu niż jego ukryta tożsamość. To normalny świat zadziwia Dextera, a poprzez jego refleksje również widzów.

Nocna praca Dextera jako sekretnego heroicznego mściciela wpisuje się w tradycję zamaskowanego bohatera i dlatego wymaga ukrytej tożsamości, jednak fakt, że Dexter jest zatrudniony jako technik medycyny sądowej przez wydział policji w Miami wiąże go raczej z postaciami detektywów twardzieli. Podobnie jak oni, jest związany z wymiarem sprawiedliwości, jednak nie ma oficjalnych uprawnień do działania. Co więcej, struktura wątków i charakterystyka postaci w serialu w dużej mierze odwołują się do powieści detektywistycznej. Niemniej jednak, w odróżnieniu od detektywów odmalowanych piórem Raymonda Chandlera czy Dashiella Hammetta^[5], publiczne zajęcie Dextera raczej nie czyni z niego człowieka czynu. Jest nieśmiały, trzyma się na uboczu i przez przyjaciół, a także swoje ofiary pręcej może być uznany za potencjalną ofiarę niż za napastnika. Innymi słowy, jest bliższy alter ego superbohatera niż zmęczonego życiem, cynicznego detektywa. Niemniej jednak jako specjalista badający ślady krwi, Dexter wpisuje się we współczesny trend uwielbienia i fascynacji technicznymi i naukowymi elementami wymiaru sprawiedliwości. Seriale z serii *CSI: Kryminalne zagadki...*^[6] czy *Kości*, a także *Wzór* obrazują tę zmianę w bohaterach uwielbianych przez amerykańską popkulturę^[7]. Wysoko wyspecjalizowani technicy i naukowcy, którzy zdominowali ten podgatunek serialu, najczęściej noszą identyfikator, a nie policyjną odznakę, a jeśli noszą broń, jest to nietypowe dla wykonywanego przez nich zawodu. Jednak, podobnie jak wcześniej typowi prywatni detektywi, zawsze są w stanie doprowadzić przestępcę przed oblicze sprawiedliwości. Tak więc Dexter ma nierzucającą się w oczy ukrytą tożsamość, tak jak zamaskowany bohater, a jednocześnie wywołuje u współczesnych widzów fascynację wymierzaniem sprawiedliwości poza ramami oficjalnego systemu, dzięki pozbawionemu emocji i naukowo zdystansowanemu spojrzeniu na niezwykle brutalne aspekty współczesnego życia.

We wcześniejszych swoich przejawach w kulturze popularnej bohaterski mściciel zwykle nie był zmuszony do babrania się w swoim sumieniu i wątpliwościach moralnych przed przystąpieniem do działania. Dla

kontrastu, etyczny wszechświat opowieści Dextera jest subtelnie wycieniowany i humorystyczny w swoim obrazie człowieka, który „bierze prawo we własne ręce”. Można by sądzić, że serial, taki jak *Dexter*, będzie zrażał widownię dosadnym przedstawieniem przemocy. Tak jednak nie jest, ponieważ jego twórcy zastosowali strategię, która chroni widzów przed uczuciem przesyty i przerażenia związanym z drastycznością tematyki. Podobnie jak inni sądowi eksperci zaludniający współczesną kulturę popularną, *Dexter* jest w stanie pokazać niewyobrażalną przemoc za pomocą abstrakcji:

To, co widzimy, patrząc na odciętą ludzką stopę na stole do badań w serialu *Dexter*, to, oczywiście, nie całe ciało, lecz jego ujemny wymiar, luka, tzn. dokładnie brak reszty ciała. Hall, grający rolę Dextera, jest w reklamach serialu definiowany w podobny sposób, jako postać, której psychika składa się z wielu części (Holzapfel, s. 2 – 3).

Odrywając części ciała od niegdyś żyjącej istoty^[8], twórcy serialu uniknęli wywoływania uczucia obrzydzenia, które jest tak ważne dla szokujących obrazów przemocy typowych np. dla horrorów typu slasher. Status Dextera jako złożonego bytu — stworzonego poprzez podobny proces abstrakcji — jest nawet bardziej interesujący. Jego wewnętrzny monolog, który słyszymy w formie narracji zza kadru, zdradza jego technikę stapiania się z niepsychopatycznymi kolegami z pracy i krewnymi: po prostu naśladuje to, co w danej sytuacji uważa za normalne, emocjonalne reakcje. Tworzy swoje zachowanie, sklejjąc je z zaobserwowanych wzorców. Postać Dextera złożona z różnych części składowych — lojalnego syna, godnego zaufania brata, kompetentnego naukowca i brutalnego psychopaty — może zainteresować widzów na wielu różnych poziomach, a jednocześnie dostarczyć logicznego usprawiedliwienia dla swojego prawdziwie postmodernistycznego poczucia wyalienowania.

Ze względu na to, że *Dexter* jest tak dobry w sztuce ochronnej mimikry, jego zachowanie w ciągu dnia nie pozwala go odróżnić od innych osób wykonujących podobny zawód. *Dexter* wydaje się współpracownikom znacznie bardziej normalny niż jego kolega z zespołu, Vince Masuka. Fakt, że sprawia wrażenie „normalnego faceta”, jest przesłonięty przez fascynację, jaką we współczesnych amerykańskich widzach budzi jego

praca. W odróżnieniu od innych zamaskowanych bohaterów amerykańskiej popkultury, prozaiczna publiczna egzystencja Dextera jest dla widzów równie interesująca jak jego życie heroicznego mściciela. Dexter w dzień i w nocy pracuje nad tym, by przestępcy zostali osądzeni i skazani. To odstępstwo od tradycji służy dwóm funkcjom: po pierwsze, jest bardziej zgodne z upodobaniami współczesnych widzów niż przebrzmiała już postać prywatnego detektywa, po drugie, pozwala scenarzystom na rozwój równoległych wątków, które stanowią zniekształcone lustrzane odbicie głównej historii. Przykładowo główny wątek 1. sezonu — poszukiwania Zabójcy z Chłodni — szeroko rozbudowany i opowiadający o mało skutecznych próbach schwytania Rudy'ego (Briana) przez policję, jest zestawiony z równoległym wątkiem opisującym poszukiwania bratniej duszy przez Dextera. Dexter spędza dni w laboratorium i odwiedza miejsca zbrodni, co pozwala mu wykorzystywać naukową wiedzę do poszukiwania wskazówek na temat tożsamości swojego brata w pozabawionych krwi zwłokach i przerażających scenach tortur i morderstw. Po godzinach pracy z kolei podąża za subtelnymi wskazówkami, które okazują się bezpośrednimi wiadomościami, jakie jeden morderca przesyła drugiemu. W odcinku 1.2 Brian pozostawia w zamrażarce Dextera pociętą na kawałki laleczkę, co podsuwa Dexterowi informację na temat jego *modus operandi*. W odcinku 1.4 zaczyna zostawiać amputowane części ciała upozowane jak na zdjęciach z rodzinnego albumu Dextera, by podkreślić ich rodziną więź. Stopień moralnej złożoności, jaki wnosi ten aspekt serialu, przekracza typowe czarno-białe przeciwstawienie bohatera i zbrodniarza, obecne w kulturze popularnej przed *Dexterem*. Jak słusznie zauważa J. M. Tyree: „Ton tego nigdy jednak nie staje się wściekły czy szalony, ponieważ w *Dexterze* normalne życie pokazane jest jako fundamentalnie popieprzone. [...] W *Dexterze* normalne życie jest ukazane jako tak obłąkane, że osobowość seryjnego mordercy nie odbiega tak bardzo od pozostałych bohaterów” (s. 83). Mimo iż można by podejrzewać, że spojrzenie na świat Dextera bliskie jest cynizmowi typowemu dla prywatnych detektywów z czarnego kryminału, istnieje jednak znacząca różnica. Dexter nie pogardza przyziemną egzystencją swoich przyjaciół i współpracowników. Naprawdę desperacko chciałby do nich przynależeć. Niestety, za każdym razem, gdy próbuje się do kogoś zbliżyć, sprawy przyjmują zły obrót.

Humorystyczna i złożona postać Dextera jest oparta na postaci seryjnego mordercy, który nie ustaje w poszukiwaniu rodzinnych więzi, mimo że sam siebie często definiuje jako socjopatę: kogoś, kto nie jest w stanie żywić autentycznych uczuć do kogokolwiek. Chociaż Dexter początkowo rzeczywiście ma wiele cech socjopaty, jego zachowanie w miarę rozwoju serialu zaczyna wskazywać, że rozwijają się w nim prawdziwe uczucia do jego przybranej siostry Debry Morgan, Rity Bennett i jej dzieci, Astora i Cody'ego, którzy stają się jego rodziną, a nawet w stosunku do współpracowników Angela Batisty, Vince'a Masuki czy nawet szefowej porucznik LaGuerty. Głębia tych pozornie powierzchownych uczuć zostaje poddana próbie w finałowym odcinku 1. sezonu, w którym jego biologiczny brat Brian kusi go możliwością rytualnego zamordowania Debry. Dexter opiera się tej pokusie i zabija Briana, by Debra była bezpieczna. Potem opłakuje fakt, że zabił jedyną osobę, która mogła go naprawdę zrozumieć, ale z jego postępowania jasno wynika, że w pełni przyswoił sobie kodeks postępowania, wpajany mu przez przybranego ojca Harry'ego. Zinternalizował kodeks do tego stopnia, że zaczął pełnić funkcję super ego. Istnieje jednak wyraźna różnica pomiędzy tym, jak postać Dextera jest ukazywana w powieściach Jeffa Lindsaya, a tym, jak charakteryzuje go serial. W powieści czarne poczucie humoru jest znacznie wyraźniejsze, gdy Dexter uwodzi kobietę i żeni się z nią, a nie żywi żadnych prawdziwych uczuć. U Lindsaya, gdy Dexter zastanawia się nad wychowaniem Cody'ego, porównuje swoją sytuację emocjonalną z położeniem, w jakim znalazł się jego przybrany ojciec: „Nie byłem Harrym i nigdy nie będę taki jak on. Harry działał z miłości, ja miałem zupełnie inny system operacyjny” (*Dylematy Dextera*, s. 274). W serialu widzimy, że Dexter buduje autentyczną relację z Ritą. Początkowo wiąże się z nią, ponieważ przeszłość u boku męża narkomana, który ją bił i wykorzystywał, sprawia, że nie jest zainteresowana relacją seksualną. Gdy jednak to ona wychodzi z inicjatywą takiej relacji, Dexter jest początkowo zaskoczony, ale potem chętnie się w to angażuje. Ten aspekt telewizyjnej osobowości Dextera jest znacznie bliższy wizerunkowi superbohatera w popkulturze niż genialny psychopata Lindsaya. Jego codzienne życie jest bliskie życiu innych członków społeczeństwa, których ochrania. Oczywiście, istnieją odstępstwa od miłego stylu życia Dextera superbohatera w chwilach wolnych od obowiązków. Przykładowo angażuje się w romans z Lilą, opiekunką z Anonimowych Narkomanów, i odczuwa większe poczucie

winy z powodu tej seksualnej zdrady niż z powodu swoich licznych morderstw.

Mimo że w serialu Dexter w coraz większym stopniu staje się ludzki poprzez zaangażowanie w związki z innymi, droga radosnego psychopaty, by stać się „prawdziwym chłopcem”, nie jest łatwa. W każdym sezonie Dexter odkrywa kolejne aspekty swojej osobowości poprzez konfrontację z przeciwnikiem, stanowiącą oś głównego wątku. W sezonie 1. jest to jego brat Brian, który kusi obietnicą zabijania nieograniczanego przez konieczność znalezienia ofiary, która byłaby dostatecznie zła, by na to zasługiwać. W sezonie 2. jest to Lila Tournay, była narkomanka, mająca problemy z kontrolowaniem swojej złości, a w sezonie 3. Miguel Prado, prokurator, który ma trudności z rozróżnieniem swojego osobistego pragnienia zemsty i dobra publicznego. Tych troje przeciwników ma istotny wpływ na rozwój etyczny Dextera. W odróżnieniu od przestępców, których możemy spotkać w opowieściach o Batmanie czy Samotnym Strażniku, przeciwnicy Dextera sprawdzają raczej jego kodeks etyczny niż fizyczną sprawność.

Dexter: Nigdy nie miałem upodobania do superbohaterów, ale ostatnio wydaje mi się, że mamy ze sobą wiele wspólnego: tragiczną przeszłość, sekretną tożsamość, bycie częściowo człowiekiem a częściowo potworem... i posiadanie arcywrogów (2.5).

Te słowa słyszymy w formie narracji zza kadru, gdy Dexter zbiera próbki krwi z figurek w sklepie z komiksami. W chwili gdy wypowiada słowa „arcywrogów”, jego wzrok wędruje w kierunku sierżanta Doakesa, którego za chwilę widzimy w zbliżeniu, jak odwzajemnia to spojrzenie. Sugeruje to, że Dexter uważa Doakesa za swojego największego przeciwnika^[9]. Ze strony Dextera jest to błąd. Mimo że Doakes otwarcie go nie lubi, nie zagraża jednak jego moralnej egzystencji — chyba że przez to, iż zachęca go do złamania kodeksu Harry’ego i zabicia niewinnego. Na szczęście, dla etycznego rozwoju Dextera, Lila nad wyraz wygodnie dla niego wkracza i wykonuje to, czego Dexter nie mógł. W odróżnieniu od Doakesa, Lila, Brian, Miguel są pokazani jako kusiciele, złoczyńcy znacznie bardziej godni miejsca w pełnym ironii, złożonym świecie Dextera. Tytuł tego odcinka, „The Dark Defender” („Mroczny Obrońca”), pochodzi od plakatu

wiszącego na ścianie w księgarni z komiksami, przedstawiającego zakapturzoną postać, trzymającą w ręku zakrwawiony miecz i stojącą nad stosem ciał. Danny, ofiara morderstwa, miał zamiar stworzyć komiks oparty na historii poczynąń Rzeźnika z zatoki. Współpracownik Danny'ego mówi: „Danny miał świetny pomysł, by zarobić na historii tego seryjnego mordercy, o którym teraz tyle słyhać [...] Jego ostrze zmienia zło w dobro”. Reakcja Dextera jest typowa dla czarnego humoru serialu. Początkowo intryguje go ten pomysł, jednak za chwilę przytomnie zauważa: „Nie, w Miami jest za gorąco na taki strój”. Niemniej jednak kolejna scena — nakręcona w czerni i bieli, by podkreślić jej surrealistyczny i komiksowy charakter — przedstawia marzenie, w jakim Dexter, przebrany za Mrocznego Obrońcę, wkracza do kontenera i pozbywa się trzech mężczyzn, którzy wzięli udział w morderstwie jego matki, udaremniając ten czyn. Przez cały odcinek obraz Dextera w kapturze Mrocznego Obrońcy powraca w kolejnych twórczych odsłonach. Gdy Lila odwiedza go w pracy, Dexter znajduje się w białym pomieszczeniu, w którym stara się odtworzyć ślady krwi z miejsca zbrodni, uderzając w głowę manekina wypełnioną czerwonym syropem. Scena ta jest negatywem sceny z plakatu, gdzie postać zakapturzonego Mrocznego Obrońcy ubrana na czarno i znajdująca się na czarnym tle jest zastąpiona postacią Dextera ubranego w półprzezroczysty biały płaszcz przeciwdeszczowy i stojącego w pomieszczeniu o białych ścianach. Gdybyśmy jeszcze nie dostrzegli, że *Dexter* pokazuje przemoc jako sztukę, Lila prosi o jedną z kartek z plamami „krwi” do swojego projektu „sztuki znalezionej”.

Jeszcze przed pojawieniem się artystki Lili w sezonie 2. w wizualnym przekazie *Dextera* sztuka odgrywa dużą rolę. Typowe dla serialu jest wykorzystanie wysokiej jakości zdjęć, charakterystyczne użycie koloru, zwłaszcza czerwonego, który jest hiperrealistyczny. Miasto Miami skrzy się żywymi, jednak jakby nadmiernie dojrzałymi bodźcami wizualnymi^[10]. Jasne, mocno nasycone barwy podstawowe, które nadają serialowi chwilowo nieco komiksowy aspekt wizualny, stanowią kontrpunkt dla wykrzywionej etycznie treści. Nie ma tu miejsca na półtony: złe uczynki powodują krwawy odwet. Przemoc i morderstwo są integralnym składnikiem zarówno publicznej, jak i prywatnej sfery życia głównego bohatera, który przemieszcza się pomiędzy jedną a drugą przestrzenią niczym zamaskowany mściciel. W kulminacyjnym momencie odcinka „The

Dark Defender” widzimy Dextera bijącego starszego człowieka, odpowiedzialnego za śmierć jego matki, i jednocześnie zastanawiającego się na głos: „Czy nie to właśnie robią bohaterowie? Mszczą śmierć utraconych ukochanych?”. Posiwiasty stary morderca leży na jaskrawozielonym suknie stołu bilardowego, jego krew jasno odcina się od kolorów tła. Ale Dexter nie potrafi się zmusić, by go zabić, ponieważ etyczne ramy tożsamości, jaką sobie stworzył, nie pozwalają zabijać dla prywatnej zemsty. Dexter przerywa to spotkanie i wraca do pokoju hotelowego, gdzie znajduje pocieszenie w ramionach półnagiej Lili. To, że ta emocjonalna zdrada znacznie bardziej martwi Dextera niż morderstwo, jest częścią i zarazem wyrazem zniekształconych struktur etycznych serialu.

Być może najbardziej znaczącym odstępstwem od typowego zamaskowanego bohatera jest to, że Dexter, w odróżnieniu od Samotnego Strażnika, Batmana czy nawet cynicznego prywatnego detektywa, czerpie niezdrową radość z mechanicznych aspektów swoich wysiłków, by zrównoważyć wadliwy system prawny. To prawdziwy powód, dla którego nemezis każdego sezonu stanowi tak duże zagrożenie. Brian, Lila i Miguel kuszą Dextera obietnicą uwolnienia się z ograniczeń i kwestionują narzucony mu przez Harry’ego rygorystyczny moralny kodeks. Dexter jest jednak zamaskowanym bohaterem z bardzo nietypowymi problemami. W odróżnieniu od bohaterów kultury popularnej, wcale nie pragnie osiągać swoich celów przy minimalnym użyciu przemocy:

Superbohaterowie rzadko zabijają przestępców, których mają za zadanie powstrzymać: zwykle jedynie ich ogłuszają i przekazują policji lub, podobnie jak Samotny Strażnik, wystrzelivują rewolwer z dłoni złoczyńcy za pomocą srebrnej kuli lub jakiejś innej mistycznej broni, a następnie wzywają szeryfa. Superbohater ze swoimi wszystkimi niezwykłymi umiejętnościami, cudowną bronią i fantastycznym przebraniem staje się niedoścignionym przedstawicielem społeczeństwa (Cawelti, s. 531).

Zdecydowanie kłóci się to z niepokojącą przyjemnością, jaką Dexter czerpie z przemocy związanej z wymierzaniem przez siebie sprawiedliwości. Mimo że moce Dextera są podobne do tych, jakie posiadali Batman czy Samotny Strażnik, pod tym względem, że nie ma w

nich niczego nadnaturalnego^[11], jednak w odróżnieniu od nich Dexter działa, by zaspokoić własne pragnienie zabijania. Właśnie to osobiste pragnienie krwi sprawia, że jego historia stanowi tak niezwykły komentarz do typowego mściciela obecnego w popkulturze.

Katastrofalna usterka charakteru Dextera — niemal kompletny brak empatii — oznacza, że musi znaleźć jakiś kompromis pomiędzy swoimi pragnieniami a oczekiwaniami społeczeństwa. Raz po raz przypomina się nam więc, że Dexter, mimo swojej wykrzywionej duszy, ma surową procedurę moralną, która pozwala mu jedynie karać winnych — wzmiankowany już kodeks Harry’ego. Kodeks bohatera ma długą tradycję w amerykańskiej popkulturze: „Mimo że kodeks jest niepisany prawem, wyrytym jedynie w sercach swoich zwolenników, jest jednak rygorystycznym zestawem zasad moralnych, dotyczących przede wszystkim uprawnionych przypadków użycia przemocy przez jednostkę” (Cawelti, s. 536).

Ten rodzaj kodeksu moralnego jest obecny przede wszystkim w amerykańskiej powieści detektywistycznej. Przyszywany ojciec, detektyw Harry Morgan, opracował go dla Dextera w charakterze mechanizmu obronnego — był to sposób na upewnienie się, że Dexter nie pójdzie tą samą ścieżką, co tylu innych seryjnych morderców. Kodeks Harry’ego oparty jest na zasadzie altruizmu z silnym składnikiem instynktu samozachowawczego. Dexterowi nie wolno zabijać z powodów osobistych; jego ofiary stanowią zagrożenie dla społeczeństwa jako takiego. W regionalnym kontekście są to ludzie, którzy zagrażają niewinnym i bezbronnym mieszkańcom Miami. W swoim pragnieniu fizycznego uderzenia we wrogów społeczeństwa Dexter jest „inny niż superbohater. Mściciel owszem zabija [...] Jego przemoc stanowi jednak dramatyczne ukoronowanie. Jest odpowiedzią na eskalację aktów przemocy ze strony przeciwnika albo też stanowi pokaz niezwykłych umiejętności lub stylu” (Cawelti, s. 532). Dexter został wyszkolony przez swojego przybranego ojca, by przygotowywać się do każdego zabójstwa poprzez wielogodzinne rozpoznanie. Nigdy nie zostawia śladów swojej działalności, ponieważ sam jest specjalistą medycyny sądowej. W odcinku 2.3 sierżant Doakes ujawnia kolejną szczególną umiejętność Dextera: „Wiem, że uczyłeś się sztuk walki w szkole średniej, ale nie wiem, na co laborantowi zaawansowane jujitsu”.

Podobnie jak Batman, Dexter jest w pełni przygotowany do walki z siłami zła.

Niemniej jednak prawdziwy problem polega na tym, że zło, z którym musi się zmierzyć, jest zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Na początku serialu Dexter jest pokazany jako posiadacz wszystkich cech charakterystycznych dla typowego, psychopatycznego, masowego mordercy. Nie wydaje się, by był zdolny do prawdziwych uczuć; w sytuacjach, które wymagają ich okazywania, po prostu naśladuje innych. Jedyną odczuwaną przez niego emocją jest przyjemność, jaką czerpie z cierpienia i śmierci innych. Te cechy charakteru ujawniają się u niego wcześniej i mogą być przypisane traumie, jaką przeżył we wczesnym dzieciństwie, widząc krwawe morderstwo popełnione na matce. Dexter otwarcie przyznaje, że gdyby jego przybrany ojciec tak nie nalegał na wybieranie jedynie winnych, stałby się typowym seryjnym mordercą, jak jego brat Brian. Mimo tych odstępstw od ustalonego wzorca bohatera komiksowego, Dexter góruje nad nim. Stopniowo uczy się troszczyć o innych; niszczy wrogów, którzy chcą go ściągnąć z właściwej drogi, i stopniowo zaczyna się wtapiać w normalną egzystencję, z której był wykluczony.

[1] Arystoteles używał pojęcia naturalna sprawiedliwość na oznaczenie czegoś, co było słuszne, w odróżnieniu od tego, co było jedynie wymagane prawem. Naturalna sprawiedliwość jest czymś nieodłącznym od świata i może znajdować swój wyraz w legislacji — „(Arystoteles) utrzymuje, że to, co politycznie słuszne, mimo że wynika z konwencji, jest jedynie w części jej wynikiem, a w części jest naturalne” (Winthrop, s 1207).

[2] Przyczyny tego są liczne i złożone, jednak uwielbienie kultury popularnej dla tego motywu można przypisać podejrzliwości wobec klas wyższych, które wykorzystują system prawny dla własnych korzyści.

[3] W serialu Dexter zwykle nie nosi maski, robi to jednak w książkach: „Z torby sportowej wyjąłem białą jedwabną maskę i opuściłem ją na twarz, poprawiając otwory na oczy” (*Dylematy Dextera*, s. 29).

[4]*The Lone Ranger* — niezwykle popularne cykliczne słuchowisko radiowe, a następnie serial telewizyjny, opowiadający o przygodach zamaskowanego teksańskiego strażnika, przybywającego na swoim wiernym białym koniu z pomocą uciśnionym — *przyp. tłum.*

[5] Postaci detektywa Philipa Marlowe’a stworzonego przez Raymonda Chandlera i Sama Spade’a, autorstwa Hammeta, były niezwykle istotne dla rozwoju gatunku czarnego kryminału. Bohaterowie ci byli ludźmi zmęczonymi życiem, których reakcją na skorumpowane społeczeństwo było pragnienie ocalenia osobistego honoru.

[6] Zarówno *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, jak też jego spin offy, *CSI: Kryminalne zagadki Miami* i *CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku* — przyp. tłum.

[7] *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* (2000 –) to serial kryminalny, którego akcja dzieje się w Las Vegas w Nevadzie. Serial opowiada o przygodach zespołu specjalistów medycyny sądowej. *Kości* (2006 –) to serial oparty na powieściach antropolożki sądowej Kathy Reichs. *Wzór* (2005 –) to serial detektywistyczny autorstwa Ridleya i Tony’ego Scottów, opowiadający o rozwiązywaniu zagadek kryminalnych przez nietypowy zespół agenta FBI i jego brata matematyka. Wszystkie te seriale starają się łączyć nowoczesne spojrzenie na wykorzystanie nauki w wykrywaniu przestępczości i tradycyjne elementy telewizyjnego serialu kryminalnego. Wiele zawdzięczają beznamietnemu podejściu do dedukcji typowemu dla Sherlocka Holmesa Arthura Conana Doyle’a, jednak eksponują również brutalną przemoc, bo pokazują zbrodnie w bardzo współczesny sposób.

[8] W sezonie 1. Dexter natrafia na części ciała, które zostały amputowane jeszcze żyjącej ofierze. W odcinku „Let’s Give the Boy a Hand” (1.4) Rudy (Brian) pozostawia odciętą dłoń należącą do człowieka, który był podejrzanym w sprawie Zabójcy z Chłodni.

[9] Ta scena jest parafrazą zdania z powieści Jeffa Lindsaya: „Każdy superbohater ma swojego wroga numer jeden. On był moim wrogiem” (*Dekalog dobrego Dextera*, s. 10). Lindsay i twórcy serialu Showtime często bawią się oczekiwaniami widzów i konwencjami gatunku, dzięki czemu ich dzieła są moralnie znacznie bardziej złożone niż typowe opowieści o superbohaterach.

[10] Podobnie jak serial *Policjanci z Miami* (1984 – 89), *Dexter* pokazuje Miami jako pełne żywych barw i tropikalnego uroku. *Policjanci z Miami* to jeden z pierwszych seriali telewizyjnych, który wykorzystał techniczne możliwości telewizji, zarówno wizualne, jak i dźwiękowe. *Dexter* poprzez swoje pogodne latynoskie utwory dorównuje wyrazistości rockowej ścieżki dźwiękowej *Policjantów z Miami*.

[11] Nie jest to do końca prawdziwe, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak Dexter opisany jest w powieściach Jeffa Lindsaya. W trzeciej powieści z serii, *Dylematach Dextera*, Dexter staje się świadomy nadnaturalnego bytu Molocha, którego identyfikuje jako swojego Mrocznego Pasażera. We wcześniejszych powieściach, a także w serialu telewizyjnym Mroczny Pasażer może być traktowany jako wygodne wyjaśnienie i określenie przymusu zabijania, jaki odczuwa Dexter, jednak w tej powieści Moloch zostaje zidentyfikowany jako coś odrębnego również przez inne osoby.

A

Przewodnik po odcinkach

Numer odcinka	Oryginalny tytuł odcinka	Scenariusz	Reżyseria	Data premiery w Stanach Zjednoczonych
Sezon 1.				
1.1	„Dexter”	James Manos, Jr	Michael Cuesta	1.10.2006
1.2	„Crocodile”	Clyde Phillips	Michael Cuesta	8.10.2006
1.3	„Popping Cherry”	Daniel Cerone	Michael Cuesta	15.10.2006
1.4	„Let’s Give the Boy a Hand”	Drew Z. Greenberg	Robert Lieberman	22.10.2006
1.5	„Love American Style”	Melissa Rosenberg	Robert Lieberman	29.10.2006
1.6	„Return to Sender”	Timothy Schlattman	Tony Goldwyn	5.11.2006

1.7	„Circle of Friends”	Daniel Cerone	Steve Shill	12.11.2006
1.8	„Shrink Wrap”	Lauren Gussis	Tony Goldwyn	19.11.2006
1.9	„Father Knows Best”	Melissa Rosenberg	Adam Davidson	26.11.2006
1.10	„Seeing Red”	Kevin Maynard	Michael Cuesta	3.12.2006
1.11	„Truth Be Told”	Timothy Schlattman i Drew Z. Greenberg	Keith Gordon	10.12.2006
1.12	„Born Free”	Daniel Cerone i Melissa Rosenberg	Michael Cuesta	17.12.2006
Sezon 2.				
2.1	„It’s Alive”	Daniel Cerone	Tony Goldwyn	30.09.2007
2.2	„Waiting to Exhale”	Clyde Phillips	Marcos Siega	7.10.2007
2.3	„An Inconvenient Lie”	Melissa Rosenberg	Tony Goldwyn	14.10.2007
2.4	„See-Through”	Scott Buck	Nick Gomez	21.10.2007

2.5	„The Dark Defender”	Timothy Schlattman	Keith Gordon	28.10.2007
2.6	„Dex, Lies, and Videotape”	Lauren Gussis	Nick Gomez	4.11.2007
2.7	„That Night A Forest Grew”	Daniel Cerone	Jeremy Podeswa	11.11.2007
2.8	„Morning Comes”	Scott Buck	Keith Gordon	18.11.2007
2.9	„Resistance is Futile”	Melissa Rosenberg	Marcos Siega	25.11.2007
2.10	„There’s Something About Harry”	Scott Reynolds	Steve Shill	2.12.2007
2.11	„Left Turn Ahead”	Timothy Schlattman i Scott Buck	Marcos Siega	9.12.2007
2.12	„The British Invasion”	Daniel Cerone (scenariusz telewizyjny) Daniel Cerone and Melissa Rosenberg (pomysł)	Steve Shill	16.12.2007
Sezon 3.				
3.1	„Our Father”	Clyde Phillips	Keith Gordon	28.09.2008
3.2	„Finding	Melissa Rosenberg	Marcos	5.10.2008

	Freebo”		Siega	
3.3	„The Lion Sleeps Tonight”	Scott Buck	John Dahl	12.10.2008
3.4	„All in the Family”	Adam Fierro	Keith Gordon	19.10.2008
3.5	„Turning Biminese”	Timothy Schlattman	Marcos Siega	26.10.2008
3.6	„Si Se Puede”	Charles H. Eglee	Ernest Dickerson	2.11.2008
3.7	„Easy as Pie”	Lauren Gussis	Steve Shill	9.11.2008
3.8	„The Damage a Man Can Do”	Scott Buck	Marcos Siega	16.11.2008
3.9	„About Last Night”	Melissa Rosenberg (scenariusz telewizyjny); Scott Reynolds (pomysł)	Tim Hunter	23.11.2008
3.10	„Go Your Own Way”	Timothy Schlattman	John Dahl	30.11.2008
3.11	„I Had a Dream”	Lauren Gussis i Charles H. Eglee	Marcos Siega	7.12.2008
3.12	„Do You Take Dexter Morgan”	Scott Buck	Keith Gordon	14.12.2008

Sezon 4.				
4.1	„Living the Dream”	Clyde Phillips	Marcos Siega	27.09.2009
4.2	„Remains To Be Seen”	Charles H. Eglee	Brian Kirk	04.10.2009
4.3	„Blinded By The Light”	Scott Buck	Marcos Siega	11.10.2009
4.4	„Dex Takes a Holiday”	Melissa Rosenberg i Wendy West	John Dahl	18.10.2009
4.5	„Dirty Harry”	Timothy Schlattman	Keith Gordon	25.10.2009
4.6	„If I Had A Hammer”	Lauren Gussis	Romeo Tirone	01.11.2009
4.7	„Slack Tide”	Scott Buck	Tim Hunter	08.11.2009
4.8	„Road Kill”	Melissa Rosenberg i Scott Reynolds	Ernest Dickerson	15.11.2009
4.9	„Hungry Man”	Wendy West	John Dahl	22.11.2009
4.10	„Lost Boys”	Charles H. Eglee i Timothy Schlattman	Keith Gordon	29.11.2009
4.11	„Hello,	Scott Buck i Lauren Gussis	SJ	6.12.2009

	Dexter Morgan”		Clarkson	
4.12	„The Getaway”	Wendy West i Melissa Rosenberg (scenariusz telewizyjny), Scott Reynolds i Melissa Rosenberg (pomysł)	Steve Shill	13.12.2009
Sezon 5.				
5.1	„My Bad”	Chip Johannessen	Steve Shill	26.09.2010
5.2	„Hello Bandit”	Scott Buck	John Dahl	03.10.2010
5.3	„Practically Perfect”	Manny Coto	Ernest Dickerson	10.10.2010
5.4	„Beauty and the Beast”	Jim Leonard	Milan Cheylov	17.10.2010
5.5	„First Blood”	Timothy Schlattman	Romeo Tirone	24.10.2010
5.6	„Everything Is Illuminated”	Wendy West	Steve Shill	31.10.2010
5.7	„Circle Us”	Scott Buck	John Dahl	7.11.2010
5.8	„Take It”	Manny Coto i Wendy West	Romeo Tirone	14.11.2010

5.9	„Teenage Wasteland”	Lauren Gussis	Ernest Dickerson	21.11.2010
5.10	„In the Beginning”	Scott Reynolds	Keith Gordon	28.11.2010
5.11	„Hop a Freighter”	Scott Buck i Timothy Schlattman (scenariusz telewizyjny), Karen Campbell (pomysł)	John Dahl	5.12.2010
5.12	„The Big One”	Chip Johannessen i Mann Coto	Steve Shill	13.12.2010

B

Przewodnik po powieściach

Demony dobrego Dextera albo *Demony Dextera* (*Darkly Dreaming Dexter*, 2004) — to pierwsza książka z cyklu. Poprzez pierwszoosobową narrację wprowadza nas w świat Dextera Morgana, specjalisty zajmującego się badaniami śladów krwi i pracującego dla policji w Miami, który sam jest seryjnym zabójcą. Jednak Dexter, trzymając się kodeksu, którego nauczył go jego przybrany ojciec Harry, zabija jedynie innych morderców. Z pomocą Debry, jego ambitnej, zdeterminowanej i obdarzonej niewyparzoną językiem siostry, Dexter stara się rozgryźć przypadek seryjnego mordercy, który pozostawia pozbawione krwi części ciała swych ofiar i który wydaje się go znać nieco zbyt dobrze...

Dekalog dobrego Dextera albo *Dekalog Dextera* (*Dearly Devoted Dexter*, 2005) — w kolejnej powieści Lindsaya Dexter powraca, by zmierzyć się z sadystycznym mordercą, który pozostawia rozczłonkowane i zmasakrowane zwłoki swoich ofiar. Tym razem zabójca ma tajemnicze powiązania z sierżantem Doakesem i nową miłością Debry, agentem federalnym Kyle'em Chutskym. Dexter tymczasem ma też własne problemy, gdyż jego dziewczyna Rita wydaje się sądzić, że są zaręczeni, a on ma dziwne podejrzenia dotyczące jej dzieci, Astora i Cody'ego.

Dylematy Dextera (*Dexter in the Dark*, 2007) — w samym środku przygotowań do ślubu z Ritą Dexter angażuje się w śledztwo w sprawie nowej fali zbrodni tak dziwacznych, że przerażają nawet Mrocznego Pasażera. Dexter ma też trudności z poradzeniem sobie z dziećmi Rity, Astora i Codym, którzy zdradzają takie same zabójcze skłonności i chcą, by Dexter nauczył je, jak być seryjnym mordercą. Ta powieść nadaje opowieściom o Dexterze nieco bardziej nadnaturalny charakter, jako że zarówno czytelnicy, jak i Dexter dowiadują się czegoś o prawdziwej naturze jego Mrocznego Pasażera.

Dzieło Dextera (Dexter by Design, 2009) — kolejna książka wprowadza świeżo poślubionego Dextera w świat sztuki, gdy przychodzi mu się zmierzyć z seryjnym mordercą obdarzonym zupełnie odmiennym i bardziej mrocznym poczuciem estetyki. Ten przypadek stanowi największe zagrożenie dla kodeksu, rodziny Dextera i anonimowości, która umożliwia mu dokonywanie zabójstw. Na dodatek Cody i Astor chcą kontynuować swoje szkolenie, a Debra jest na tropie jego zbrodni...

Delicje z Dextera (Dexter is Delicious, 2010) — Dexterowi i Ricie rodzi się córka; Dexter po raz pierwszy w życiu czuje prawdziwe emocje, jednak trudno mu pogodzić nowe rodzicielskie obowiązki z pracą i swoim mrocznym hobby. Tymczasem staje przed nim kolejne wyzwanie: policja odkrywa na bagnach ślad kanibalistycznej uczty...

Bibliografia

Abbott Stacey, red., *The Cult TV Book*, Soft Skull Press, Berkeley 2010.

Allison Deborah, *Catch Me If You Can, Auto Focus, Far From Heaven and the Art of Retro Title Sequences*, „Senses of Cinema”, 26 (maj – czerwiec 2003); http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/26/retro_titles.html (dostęp: 6 lutego 2009).

Alston Joshua, *Too much of a bad thing; No one on TV can be merely good or evil anymore. That's why we're suffering from antihero overload*, „Newsweek”, 153.2 (2009); <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/01/03/too-much-of-a-bad-thing.html>.

Aunt Sally, „*Help Yourself*” in *Style*, „Sunday Times Magazine”, 13 maja 2007, s. 39.

Baldick Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford UP, New York 1987.

Bass Saul, *Bass on Titles*, Pyramid Films, 1977.

Bass Saul, „*Movement, Film, Communication*”, w: *Sign, Image and Symbol*, pod red. Gyorgy'ego Kepesa, Studio Vista, London 1966, s. 200 – 205.

Bataille Georges, *Eroticism*, City Lights Books, San Francisco 1986.

Bobbitt Rebecca, „RE: dexter's lab”, e-mail do Jamesa Francisa, 21 stycznia 2009.

Bonnycastle Kevin, „*Not the Usual Suspects: The Obfuscation of Political Economy and Race in CSI*”, Byers i Johnson, s. 149 – 176.

Boss Pete, *Vile Bodies and Bad Medicine*, „Screen”, 27.1 (1986), s. 14 – 25.

Bould Mark, *Film Noir: From Berlin to Sin City*, Wallflower Press, London 2005.

Braphy Philip, *Horrorality — the Contextuality of Contemporary Horror Films*, „Screen”, 27.1 (1986), s. 2 – 13.

Braxton Greg, *Cop-Show Streets Get Meaner*, „Los Angeles Times”, 12 marca 2002; <http://articles.latimes.com/2002/mar/12/entertainment/et-braxton12> (dostęp: 23 marca 2009).

Brown Simon, „Cult Channels: Showtime, FX and Cult TV”, Abbott, 2010.

Brown Wendy, *Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy*, „Theory & Event”, 7.1 (2003).

Brown Wendy, *Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization*, „Political Theory”, 34 (2006a), s. 690 – 712.

Brown Wendy, *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton UP, New Brunswick 2006.

Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford UP, Oxford 1990.

Butler Judith, *Giving an Account of Oneself*, Fordham UP, New York 2005.

Byers Michele, „Post CSI-TV: The Ecstasies of Dexter”, *FlowTV*, 1 grudnia 2006; <http://flowtv.org/?p=91> (dostęp: 1 grudnia 2008).

Byers Michele, Johnson Val, „*The CSI Effect:*” *Television, Crime, and Governance*, Lexington, 2009.

Cain James M., *Double Indemnity* (1943), Orion, London 2002.

Cain James M., *Mildred Pierce* (1941), Orion, London 2008.

Cain James M., *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, Prószyński i Ska, 2010.

Carroll Noël, przedmowa do: Caroline Joan („Kay”) S. Picart, Frank Smoot, Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, Greenwood, Westport 2001, s. vii – x.

Cassuto Leonard, „Rooting for Serial Killers: The Strange Case of Dexter”, Columbia University Press Blog, 16 października 2008; <http://www.cupblog.org/?p=412> (dostęp: 15 listopada 2008).

Cawelti John G., *Myths of Violence in American Popular Culture*, „Critical Inquiry”, 1.3 (1975), s. 521 – 541.

Cerone Daniel, Phillips Clyde, Colleton Sarah, „DVD Audio Commentary: Born Free”, *Dexter: The First Season*, DVD, Showtime, 2007.

Chamberlain Daniel, Ruston Scott, „24 and Twenty-First Century Quality Television”, w: *Reading 24: TV against the Clock*, pod red. Stevena Peacocka, I. B. Tauris, London 2007, s. 13 – 24.

Chandler Raymond, *Głęboki sen*, Prószyński i Ska, 1997.

Chandler Raymond, *Żegnaj, laleczko*, Prószyński i Ska, 1997.

Chin Vivian, „Buffy? She’s Like Me, She’s Not Like Me — She’s Rad”, w: *Athena’s Daughters*, pod red. Frances Early i Kathleen Kennedy, Syracuse UP, Syracuse 2003, s. 92 – 102.

Cleto Fabio, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Michigan UP, Ann Arbor 1999.

Clover Carol J., „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, w: *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, pod red. Barry’ego Keitha Granta, Texas UP, Austin 1996, s. 66 – 113.

Collings David, „The Mother and the Maternal Thing: Mary Shelley’s Critique of Ideology”, w: *Frankenstein*, wyd. drugie, pod red. Johanny M. Smith, Bedford, Boston 2000, s. 280 – 295.

Dean Flannery, „Dex appeal: The curious charm of TV’s most popular serial killer”, *CBC News*, 24 września 2008;

<http://www.cbc.ca/arts/tv/story/2008/09/24/f-dexter-third-season.html>
(dostęp: 23 stycznia 2009).

Denison Reyna, Jancovitch Mark, *Mysterious Bodies* (wstęp), „Intensities: The Journal of Cult Media”, Special Issue, 4 (2007); http://intensities.org/Essays/Jancovich_Intro.pdf (dostęp: 21 stycznia 2009).

DeWolf-Smith Nancy, *The Good, the Ugly and the Bad*, „Wall Street Journal”, 29 września 2006, W5; http://online.wsj.com/article/SB115949032468577451.html?mod=2_1168_1 (dostęp: 3 marca 2009).

Dolan Marc, „The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on *Twin Peaks*”, w: *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, pod red. Davida Lavery’ego, Wayne State UP, Detroit 1994, s. 30 – 50.

Eggerton John, „PTC Pushes CBS Affiliates to Drop Dexter”, *Broadcasting and Cable*, 1 maja 2008; http://www.broadcastingcable.com/article/113541-PTC_Pushes_CBS_Affiliates_to_Drop_Dexter.php (dostęp: 7 marca 2009).

Eick Dennis, *Programmplanung*, UVK, Konstanz 2007.

Erdem Tuna, „CFP: »It Has Happened Before, It Will Happen Again«: The »Third« Golden Age of Television Fiction”, *Independent Scholars*, 2007; <http://www.independentscholars.org/s/show.aspx?id=34> (dostęp: 10 stycznia 2009).

Evans Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Brunner-Routledge, Hove / New York 2003.

Faith Karlene, Jiwani Yasmin, „The Social Construction of »Dangerous« Girls and Women”, w: *Marginalization and Condemnation*, pod red. Bernarda Schissela i Carolyn Brooks, Fernwood, Halifax 2002. s. 83 – 107.

Fiedler Leslie, *Love & Death in the American Novel*, Anchor, New York 1960.

Foucault Michel, „Governmentality”, w: *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, pod red. Grahama Burchella, Colina Gordona i Petera Millera, Chicago UP, Chicago 1991, s. 87 – 104.

Foucault Michel, *Historia seksualności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

Frank Nino, *Un nouveau genre „policier”: l’aventure criminelle*, „L’Ecran Français” 61 (1946), s. 8 – 9, 14.

Freccero Carla, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of American Psycho*, „Diacritics”, 27.2 (1997), s. 44 – 58.

Fukuyama Francis, *America at the Crossroads: Democracy, Power and the Neoconservative Legacy*, Yale UP, New Haven 2006.

Garland David, *The Limits of the Sovereign State: Strategies of Crime Control in Contemporary Society*, „The British Journal of Criminology”, 36.4 (1996), s. 445 – 471.

Garvin Glenn, *You gotta love this charming serial killer*, „Miami Herald”, 1 października 2006; *General OneFile*, Gale, Suffolk Community College — SUNY; <http://lib1.lib.sunysuffolk.edu:2053/itx/start.do?prodId=ITOF> (dostęp: 1 marca 2009).

Geffner David, *First Things First*, „Filmmaker”, jesień 1997; <http://www.filmmakermagazine.com/fall1997/firstthingsfirst.php> (dostęp: 6 lutego 2009).

Geraghty Christine, *Aesthetics and Quality in Popular Television Drama*, „International Journal of Cultural Studies”, 6.1 (2003), s. 25 – 45.

Gilbert Sandra M., Gubar Susan, „Mary Shelley’s Monstrous Eve”, Shelley, s. 225 – 240.

Gillette Amelia i in., „Inventory: 22 TV Opening-Credit Sequences That Fit Their Shows Perfectly”, *The Onion’s A.V. Club*, 18 marca 2007;

<http://www.avclub.com/articles/inventory-22-tv-openingcredit-sequences-that-fit-t%2C1809/> (dostęp: 8 marca 2009).

Ginzburg Carlo, *Clues, Myths and the Historical Method*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1989.

Gledhill Christine, „*Klute*1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism”, Kaplan, s. 20 – 34.

Gregory Andre, Shawn Wallace, *My Dinner with André*, Grove Press, New York 1981.

Guider Elizabeth, *Int'l TV banks on yanks*, „Variety”, 12 listopada 2006; <http://www.variety.com/article/VR1117953753.html?categoryid=14&cs=1> (dostęp: 5 listopada 2008).

Haggins Bambi, „Darkly Dreaming of Dexter: If Loving Him Is Wrong I Don't Want To Be Right”, *FlowTV*, 16 listopada 2007; <http://flowtv.org/?p=942> (dostęp: 5 marca 2009).

Halberstam Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*, Duke UP, Durham 1995.

Hall Peter, „Opening Ceremonies: Typography and the Movies, 1955 – 1969”, w: *Architecture and Film*, pod red. Marka Lamstera, Princeton Architectural Press, New York 2000, s. 129 – 139.

Hammett Dashiell, *Sokół maltański*, Świat Książki, 2006.

Havrilesky Heather, „Finale Wrap-Up: *Dexter*”, *Salon.com*, 15 grudnia 2008; <http://www.salon.com/entertainment/tv/review/2008/12/15/dexter>.

Hayward Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, wyd. drugie, Routledge, London 2000.

Henriques Diana B., *Madoff Will Plead Guilty; Faces Life for Vast Swindle*, „New York Times”, 10 marca 2009, A1; <http://www.nytimes.com/2009/03/11/business/11madoff.html> (dostęp: 28 marca 2009).

Henriques Ron, „Hannibal Rising”, *LatinoReview.com*, 8 lutego 2007; http://celebritywonder.ugo.com/movie/2007_Hannibal_Rising_ron_henriques.html (dostęp: 27 marca 2009).

Hibberd James, *Parents Television Council Denounces CBS's „Dexter” Plan*, „Advertising Age”, 5 grudnia 2007; http://adage.com/hibberd/post?article_id=122424 (dostęp: 1 lutego 2009).

Hills Matt, *The Pleasures of Horror*, Continuum, London/New York 2005.

Hoeveler Diane Long, „*Frankenstein*, feminism, and literary theory”, w: *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, pod red. Esther Schor, Cambridge UP, Cambridge 2003, s. 45 – 62.

Holzappel Amy Strahler, *The Body In Pieces: Contemporary Anatomy Theatres*, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, 30.2 (2008), s. 1 – 16.

Jermyn Deborah, „Body Matters: Realism, Spectacle and the Corpse in *CSI*”, w: *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, pod red. Michaela Allena, I.B.Tauris, London 2007, s. 79 – 89.

Jiwani Yasmin, *Discourses of Denial: Mediations of Race, Gender, and Violence*, UBC Press, Vancouver 2006.

Kaplan E. Anne, red., *Women in Film Noir*, wyd. drugie, British Film Institute, London 1998.

Kilgour Maggie, „Dr Frankenstein Meets Dr Freud”, w: *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, pod red. Roberta K. Martina i Erica Savoya, Iowa UP, Iowa City 1998, s. 40 – 53.

King Neal, „Brownskirts: Fascism, Christianity, and the Eternal Demon”, *South*, s.197 – 211.

King Stephen, *Danse Macabre*, Prószyński i Ska/Prószyński Media, 2009.

Kolker Robert, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, wyd. trzecie, Oxford UP, Oxford 2000.

Kooistra Paul, *Criminals as Heroes: Structure, Power, and Identity*, Bowling Green S U Popular P, Bowling Green 1989.

Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Krutnik Frank, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London 1991.

Lacan Jacques, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (S II)*, Seuil, Paris 1978.

Lacan Jacques, *L'éthique de la psychanalyse (S VII)*, Seuil, Paris 1986.

Lavery David, *Apocalyptic Apocalypses: The Narrative Eschatology of Buffy the Vampire Slayer*, „Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies”, 9 (2003); <http://slayageonline.com/PDF/lavery3.pdf>.

Lavery David, „Lost and Long Term Television Narrative”, w: *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, pod red. Pata Harrigana i Noaha Wardrip-Fruina, MIT Press, Cambridge 2009.

Lavery David, Thompson Robert J., „David Chase, The Sopranos, and Television Creativity”, w: *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, Columbia UP, New York 2002, s. 18 – 25.

Leitch Thomas, *Nobody Here But Us Killers: The Disavowal of Violence in Recent American Films*, „Film and Philosophy”, 1 (2001); www.hanover.edu/philos/film/vol_01/leitch.htm (dostęp: 22 sierpnia 2002, aktualnie strona nieaktywna).

Levine Michael P., Schneider Stephen Jay, „Feeling for Buffy: The Girl Next Door”, *South*, s. 294 – 308.

Lindsay Jeff, *Demony dobrego Dextera*, Amber, Warszawa 2006.

Lindsay Jeff, *Dekalog dobrego Dextera*, Amber, Warszawa 2007.

Lindsay Jeff, *Dylematy Dextera*, Amber, Warszawa 2009

Lindsay Jeff, „Jeff Lindsay speaks to Al Karim for *Shots Ezine*”, *Shots: The Crime and Mystery Ezine*, 2004; http://www.shotsmag.co.uk/interviews2005/jeff_lindsay/jlindsay.html (dostęp: 7 marca 2009).

Longworth James L., Jr., „Martha Williamson: Visionary”, w: *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*, Syracuse UP, Syracuse 2002, s. 55 – 82.

Martin Angela, „»Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over! «: The Central Women of 40s Film Noirs”, Kaplan, s. 202 – 228.

McCarty John, *Spatter Movies: Breaking the Last Taboo*, FantaCo Enterprises, New York 1981.

Meeks Kenneth, „Racism and Reality in *NYPD Blue*”, w: *What Would Sipowicz Do?*, pod red. Glenna Yeffetha, BenBella Books, Dallas 2004.

Mill John Stuart, *Utylitaryzm; O wolności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.

Miller Frank (scenariusz), Mazzucchelli David (rysunki), *Batman: Rok pierwszy*, Egmont, 2003

Moi Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Taylor & Francis, London 1985.

Mysterious Bodies, „Intensities: The Journal of Cult Media”, Special Issue, 4 (2007); http://intensities.org/Issues/Intensities_Four.htm (dostęp: 21 stycznia 2009).

Naremore James, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, California UP, London 1998.

Nelson Robin, „Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama”, w: *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, pod red. Glenna Creebera, British Film Institute, London 2006, s. 74 – 86.

Newcomb Horace, *Magnum: The Champagne of TV*, „Channels of Communication”, maj – czerwiec 1985, s. 23 – 26.

Ono Kent A., „To Be a Vampire on Buffy, The Vampire Slayer: Race and („Other”) Socially Marginalizing Positions on Horror TV”, w: *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, pod red. Elyce Rae Helford, Rowman and Littlefield, Lanham, s. 163 – 186.

Phillips Clyde, *Dexter 25: SHORunner*, Showtime On Demand, 2008.

Poe Edgar Allan, *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2009.

Poovey Mary, „The Lady and The Monster”, w: Shelley, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, pod red. Paula J. Huntera, Norton, New York 1996, s. 251 – 261.

„PTC: High Time for CBS to Pull *Dexter*”, parentstv.org, 25 kwietnia 2008; <http://www.parentstv.org/PTC/news/release/2008/0425.asp> (dostęp: 7 marca 2009).

„PTC to CBS: Do Not Air *Dexter* on Broadcast TV”, parentstv.org, 30 stycznia 2008; <http://www.parentstv.org/PTC/news/release/2008/0130.asp> (dostęp: 7 marca 2009).

Rajiva Mythili, „Troping Mr Johnson: Reading Phallic Mastery and Anxiety on Season One of *CSI: Crime Scene Investigation*”, Byers i Johnson, s. 177 – 199.

Reeves Jimmie L., Rodgers Mark C., Epstein Michael, „Re-Writing Popularity: The *Cult Files*”, w: *Deny All Knowledge: Investigating The X-Files*, pod red. Davida Lavery’ego, Angeli Hague i Marii Cartwright, Syracuse UP, Syracuse 1996.

Rizzo Carita, *Till Death Do They Part?*, „TV Guide”, 3 listopada 2008, s. 38 – 39.

Root Jane, „Film Noir”, w: *The Cinema Book*, wyd. trzecie, pod red. Pam Cook, British Film Institute, London 2007, s. 305 – 315.

Rucker Allen, *The Sopranos: A Family History*, New American Library, New York 2000.

Scanlon T. M., *What We Owe to Each Other*, Harvard UP, Cambridge 1998.

Schmid David, *The Kindest Cut of All: Adapting Thomas Harris's Hannibal*, „Literature/Film Quarterly”, 35.1 (2007), s. 389 – 395.

Schmid David, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago UP, Chicago 2005.

Schrader Paul, „Notes on Film Noir”, w: *Film Genre Reader III*, pod red. Barry'ego Keitha Granta, Texas UP, Austin 2003, s. 229 – 242.

Schütte Jorg, Karstens Eric, *Praxishandbuch Fernsehen*, Vs Verlag, Wiesbaden 2005.

Sepinwall Alan, „After hours, he makes a killing”, *Star-Ledger (Newark — NJ)*, 29 września 2006, 059; *Custom Newspapers*, Gale, Suffolk Community College — SUNY; <http://libl.lib.sunysuffolk.edu:2053/itx/start.do?prodId=SPN.SP03> (dostęp: 1 marca 2009).

Shelley Mary, *Frankenstein*, Zielona Sowa, 2002

„Showtime's Critically-Acclaimed Drama *Dexter* Premieres Sunday, Feb. 17, 10:00 – 11:00 p.m. on the CBS Television Network”, Showtime, 7 stycznia 2008; <http://www.sho.com/site/announcements/20080107Dexter.do> (dostęp: 7 marca 2009).

„Showtime's Serial Killer, *Dexter*, Inspires Some Bloody Interesting Items You Can Own”, *if it's hip, it's here*, 17 listopada 2008; <http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/11/showtimes-serial-killer-dexter-inspires.html> (dostęp: 1 grudnia 2008).

Simpson Philip L., *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale 2000.

Snell Bruno (1953), cytat w: Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, California UP, London 1994.

Sontag Susan, „Notes on »Camp«”, w: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, pod red. Fabio Cleto, Michigan UP, Ann Arbor 1999, s. 54 – 65.

South James B., red., *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy: Fear and Trembling in Sunnydale*, Open Court Press, Chicago / LaSalle 2003.

Spicer Andrew, *Film Noir*, Longman, Harlow 2002.

Stanley Alessandra, *He Kills People and Cuts Them Up. But They Deserve It. Besides, He's Neat*, „New York Times”, 29 września 2006, E24; http://www.nytimes.com/2006/09/29/arts/television/29dext.html?_r=2&ref=television&oref=slogin (dostęp: 5 marca 2009).

Statistisches Bundesamt, „Gebiet und Bevölkerung — Ausländische Bevölkerung”, strona oficjalna Statistisches Bundesamt, 1 października 2008; http://www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/de_jb01_jahrtab2.asp (dostęp: 5 grudnia 2008).

Storm Jonathan, *A creepy premise, appealing character*, „Philadelphia Inquirer”, 1 październik 2006, H01; <http://www.avsforum.com/avs-vb/showpost.php?p=8553539&postcount=16192> (dostęp: 5 marca 2009).sugarboots, „Dexter Haiku”, Dexter Wiki, 22 marca 2009; <http://dexterwiki.sho.com/page/Dexter+Haiku?t=anon>.

Summerscale Kate, *The Suspicions of Mr Whicher, or, The Murder at Road Hill House*, Bloomsbury, London 2008.

Sutherland John, *1000 Novels Everyone Must Read: Crime*, „The Observer”, 18 stycznia 2009, s. 5.

Thompson Philip, *The Grotesque: The Critical Idiom*, Methuen, London 1972.

Thomson Media Control, 15 January 2009; <http://www.media-control.de>.

Thoret Jean Baptiste, *Le syndrome de l'aquarium (À propos des films de Michael Mann)*, „Simulacres”, 3 (2000).

Thoret Jean Baptiste, *Gravity of the Flux: Michael Mann's Miami Vice!*, „Senses of Cinema”, 42 (2007); <http://archive.sensesofcinema.com/contents/07/42/miami-vice.html>.

Totaro Donato, „Masters of Horror”, Abbott, 2010.

Tulloch John, Alvarado Manuel, *Doctor Who: The Unfolding Text*, Macmillan, London 1983.

Turim Maureen, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, London 1989.

Tyree J. M., *Spatter Pattern*, „Film Quarterly”, 67.1 (2008), s. 82 – 85.

Vowell Sarah, „Please Sir May I Have a Mother?”, *Salon.com*, 2 lutego 2000; http://www.salon.com/ent/col/vowe/2000/02/02/vowell_wb/index.html.

Waller Gregory A., „Made-For-Television Horror Films”, w: *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, pod red. Gregory'ego A. Wallera, Illinois UP, Urbana / Chicago 1987, s. 145 – 161.

Weed Peter, *Using Movie Title Sequences Effectively*, „Moviemaker”, lato 2007; http://www.moviemaker.com/editing/article/using_movie_title_sequences_effectively_20071227 (dostęp: 6 lutego 2009).

Weissmann Elke, *The Victim's Suffering Translated: CSI: Crime Scene Investigation and the Crime Genre*, „Intensities: The Journal of Cult Media”, Special Issue, 4 (2007); <http://intensities.org/Essays/Weissmann.pdf> (dostęp: 21 stycznia 2009).

Wheatley Helen, *Gothic Television*, Manchester UP, Manchester 2006.

Williams Linda, „When the Woman Looks”, cytat w: Jancovich, Mark (red.), *Horror: The Film Reader*, Routledge, London 2004.

Winthrop Delba, *Aristotle and Theories of Justice*, „American Political Science Review”, 72.4 (1978), s. 1201 – 1216.

Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia UP, New York 1986.

Zizek Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London 2002.

Serialografia

24 godziny; twórcy: Robert Cochran, Joel Surnow; wyk. Keifer Sutherland, Carlos Bernard, Mary Lynn Rajsak, Dennis Haysbert, Elisha Cuthbert, James Morrison; Fox, 2001 – 2010.

Buffy: Postrach wampirów; twórca: Joss Whedon; wyk. Sarah Michelle Gellar, Nicholas Brendon, Alyson Hannigan, Anthony Head, James Marsters, Michelle Trachtenberg; WB, UPN, 1997 – 2003.

Chirurdzy; twórca: Shonda Rhimes; wyk. Ellen Pompeo, Sandra Oh, Katherine Heigl, Justin Chambers, Patrick Dempsey; ABC, 2005 – ...

CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas; twórcy: Ann Donahue, Anthony E. Zuiker; wyk. William Petersen, Marg Helgenberger, George Eads, Paul Guilfoyle, Eric Szmanda, Jorja Fox; CBS, 2000 – ...

Dallas; twórca: David Jacobs; wyk. Larry Hagman, Linda Gray, Patrick Duffy, Ken Kercheval, Victoria Principal, Steve Kanaly; CBS, 1978 – 1991.

Gotowe na wszystko; twórca: Marc Cherry; wyk. Nicollette Sheridan, Teri Hatcher, Felicity Huffman, Marcia Cross, Eva Longoria Parker; ABC, 2004 – ...

Kocham Lucy; twórcy: Jess Oppenheimer, Madelyn Davis, Bor Carroll Jr; wyk. Lucille Ball, Desi Arnaz, Vivian Vance, William Frawley; CBS, 1951 – 1957.

Kości; twórca: Hart Hanson; wyk. Emily Deschanel, David Boreanaz, Michaela Conlin, T. J. Thyne, Tamara Taylor; Fox, 2005 – ...

Laboratorium Dextera; twórca: Genndy Tartakovsky; wyk. Kathie Soucie, Frank Welker, Allison Moore, Christine Cavanaugh, Jeff Bennett. Cartoon Network. 1996 – 2003.

Nowojorscy gliniarze; twórcy: Steven Bochco, David Milch; wyk. Dennis Franz, David Caruso, Jimmy Smits, Rick Schroder, Kim Delaney, Mark Paul-Gosselaar; ABC, 1993 – 2005.

Policjanci z Miami; twórca: Anthony Yerkovich (producent wykonawczy: Michael Mann); wyk. Don Johnson, Philip Michael Thomas, Edward James Olmos, Olivia Brown, Sandra Santiago; NBC, 1984 – 1989.

Prawo ulicy; twórca: David Simon; wyk. Dominic West, John Doman, Wendell Pierce, Lance Reddick, Deirdre Lovejoy; HBO, 2002 – 2008.

Rodzina Soprano; twórca: David Chase; wyk. James Gandolfini, Edie Falco, Michael Imperioli, Lorraine Bracco, Tony Sirico, Steve Van Zandt, Dominic Chianese, Aida Turturro. HBO. 1999 – 2007.

Skazany na śmierć; twórca: Paul Scheuring; wyk. Wentworth Miller, Dominic Purcell, Amaury Nolasco, Robert Knepper, Sarah Wayne Callies, William Fichtner; Fox, 2005 – 2009.

Świat gliniarzy; twórca: Shawn Ryan; wyk. Michael Chiklis, Benito Martinez, Walton Goggins, Kenny Johnson, C.C.H. Pounder, Jay Karnes, David Rees Snell; FX, 2002 – 2008.

Wzór; twórcy: Nicolas Falacci, Cheryl Heuton; wyk. David Krumholtz, Rob Morrow, Judd Hirsch, Alimi Ballard, Peter MacNicol; CBS, 2005 – 2010.

Filmografia

American Psycho; reż. Mary Harron; wyk. Christian Bale, Justin Theroux, Josh Lucas, Chloë Sevigny, Reese Witherspoon; Lions Gate, 2000.

Bonnie i Clyde; reż. Arthur Penn; wyk. Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman; Warner Bros, 1967.

Burzliwe lata dwudzieste; reż. Raoul Walsh; wyk. James Cagney, Priscilla Lane, Humphrey Bogart, Gladys George; Warner Bros, 1939.

Człowiek z przeszłością; reż. Jacques Tourneur; wyk. Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming; RKO, 1947.

Depresja gangstera; reż. Harold Ramis; wyk. Robert De Niro, Billy Crystal, Lisa Kudrow, Chazz Palminteri; Village Roadshow Pictures, 1999.

Dziwolągi; reż. Todd Browning; wyk. Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates; MGM, 1932.

Kolacja z Andrzejem; reż. Louis Malle; wyk. Wallace Shawn, André Gregory; Saga, 1981.

Koralowa wyspa; reż. John Huston; wyk. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Claire Trevor; Warner Bros, 1948.

Listonosz zawsze dzwoni dwa razy; reż. Tay Garnett; wyk. Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn; MGM, 1946.

Miami Vice; reż. Michael Mann; wyk. Colin Farrell, Jamie Foxx, Li Gong, Naomie Harris; Universal, 2006.

Milczenie owiec; reż. Jonathan Demme; wyk. Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn, Ted Levine; Orion Pictures, 1991.

Nietykalni; reż. Brian DePalma; wyk. Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert De Niro; Paramount, 1987.

Obywatel Kane; reż. Orson Welles; wyk. Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Orson Welles; RKO, 1941.

Podwójne ubezpieczenie; reż. Billy Wilder; wyk. Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson; Paramount, 1944.

Psychopata; reż. John Amiel; wyk. Sigourney Weaver, Holly Hunter, Dermot Mulroney, William McNamara, Harry Connick, Jr; Regency, 1995.

Psychoza; reż. Alfred Hitchcock; wyk. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam; Shamley, 1960.

Pustka; reż. Nicholas Ray; wyk. Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy; Columbia, 1950.

Siedem; reż. David Fincher; wyk. Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow; New Line, 1995.

Sokół maltański; reż. John Huston; wyk. Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre; Warner Bros, 1941.

Taksówkarz; reż. Martin Scorsese; wyk. Robert De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel, Cybill Shepherd, Peter Boyle; Bill/Phillips, 1976.

Urodzeni mordercy; reż. Oliver Stone; wyk. Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Robert Downey, Jr; Warner Bros, 1994.

W czym mamy problem?; reż. John Waters; wyk. Kathleen Turner, Sam Waterston, Ricki Lake, Matthew Lillard; Polar Entertainment, 1994.

Wielki sen; reż. Howard Hawks; wyk. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely; Warner Bros, 1946.

Wróg publiczny nr 1; reż. William A. Wellman; wyk. James Cagney, Jean Harlow; Warner Bros, 1931.

Spis treści

Podziękowania

O autorach

Wstęp Zabijanie czasu z Dexterem

O książce

Część I Pierwsza krew: wywiady

1 Wywiad z Jeffem Lindsayem, autorem książek o Dexterze

2 Wywiad z Jamesem Manosem Juniorem, scenarzystą i producentem
Dextera

Część II Próbkę krwi: konstrukcja serialu

3 Analiza czołówki

4 Seryjny zabójca: strategie narracyjne w Dexterze

I. „Myślisz, że to już koniec”?

II. Dexter jako opowieść

III. I żyli długo i szczęśliwie?

5 Obrazy pustki w Dexterze

Przedstawienie, broń, skóra, szkiełka, błyski

Zadomowienie

Część III Dexter na kozetce: rodzina, przyjaciele i Frankenstein

6 Harry Morgan: (post)modernistyczny Prometeusz

To żyje!

Grzechy ojca

(Post)modernistyczny Prometeusz

7 Seks, psychoanaliza i sublimacja w Dexterze

Seks, wzniosłość i psychoanaliza: sezon 1.

Seks, biologia i oglądactwo: sezon 2.

Seks i rodzicielstwo — odwrócenie opowieści: sezon 3.

8 Braterstwo krwi: Brian + Dexter + Miguel

Część IV Spojrzenie na zabijanie: polityka, etyka i Dexter

9 Etyka seryjnego zabójcy: moralność Dextera i usprawiedliwienie
morderstwa

I. Dexter i kodeks

II. Pochodzenie kodeksu

III. Kodeks moralny

IV. Zabijanie dzieci

V. Zabijanie niewinnych

VI. Więzi emocjonalne i rodzinne

VII. Sprawiedliwość, prawo i konsekwencjalizm

VIII. Podsumowanie

10 Znany diabeł: Dexter i „dobro” amerykańskich seryjnych zabójstw

11 Neoliberalny Dexter?

Telewizja i neoliberalizm

Neoliberalny impuls w sezonach od 1. do 3.

Sezon 1. — krew i braterstwo

Sezon 2. — emancypacja

Sezon 3. — przyjaciele i ojcowie

Podsumowanie

12 Odbiór Dextera w Niemczech: dlaczego niemieckie stacje mają taką obsesję na punkcie amerykańskich produkcji i taki problem z nimi?

Krajobraz niemieckiej telewizji

Wyprodukowano w Niemczech? Nie, dziękuję!

Niemiecka telewizja — zabójca seriali?

RTL2: Kocham Dextera?

Co to było, Morgan?

Część V Zabójcza zręczność: Dexter i gatunek

13 Lżejsza strona śmierci: Dexter jako komedia

14 Pustka? Dexter i film noir

Mroczny Obrońca: Dexter jako detektyw filmu noir

Dexter i wskazówki

Narracja zza kadru

Femme fatale w Dexterze

Lęk przed retrospekcją: kodeks Harry’ego

Z mieszkania w mieście do domku na przedmieściu: Dexter jako ojciec rodziny

15 Sztuka rozbryzgu: body horror w Dexterze

Dexter i estetyka horroru

Dexter, przemoc i utożsamianie się widowni

Dexter i sztuka rozbryzgu

16 Od srebrnych kul do srebrnej taśmy klejącej: Dexter a tradycyjny mściciel

A Przewodnik po odcinkach
B Przewodnik po powieściach
Bibliografia
Serialografia
Filmografia