



# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

## ADRES DO KORESPONDENCJI / ADDRESS:

Redakcja „Panoptikum”  
ul. Wita Stwosza 58/109  
80-952 Gdańsk  
tel. (058) 523 24 50  
[info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

## REDAKCJA / EDITORIAL BOARD:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / Editor-in-chief / [graz@panoptikum.pl](mailto:graz@panoptikum.pl)  
Monika Bokiniec – [mobok@panoptikum.pl](mailto:mobok@panoptikum.pl)  
Sebastian Jakub Konefał – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)  
Krystyna Weiher-Sitkiewicz – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

## REDAKTORKI PROWADZĄCE NUMERU / GUEST EDITOR:

Marta Kasprzak (Uniwersytet Łódzki) – [marta.kasprzak1@unilodz.edu](mailto:marta.kasprzak1@unilodz.edu)  
Małgorzata Major (Uniwersytet Gdański) – [malgorzata.major@ug.edu.pl](mailto:malgorzata.major@ug.edu.pl)

## RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Central Lancashire, UK), prof. Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania, Rumunia), prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

## RECENZENCI / REVIEWERS:

- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg University, Rosja)
- Lucie Česalkova (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Rafał Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Eva Naripea (Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, Estonia)
- Constantin Parvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Anna Taszycka (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Balazs Varga (Eotvos Lorand University, Węgry)

## REDAKCJA JĘZYKOWA / EDITING OF POLISH LANGUAGE TEXTS:

Monika Rawska, Marta Kasprzak

REDAKCJA JĘZYKOWA / PROOFREADING: Jeremy Pearman

## PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD

GRAPHIC DESIGN, COVER DESIGN, LAYOUT AND TYPESETTING:

Jacek Michałowski / Grupa 3M / [info@grupa3m.pl](mailto:info@grupa3m.pl)

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.  
Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders.  
Wydawca / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk

© Copyright by Uniwersytet Gdański

ISSN 1730-7775

**Tele-wizje.  
Sezon drugi**

# Spis treści

Wstęp 6

## Platformy

**Maciej Sztąberek**

*Platforma strumieniowa Netflix – domena VOD  
czy nowa forma telewizji jakościowej? Historia i sposoby dystrybucji* 10

**Paweł Sołodki**

*Serial internetowy – notatki o zjawisku.* 33

**Magdalena Kamińska**

*„Pozdrawiam Fanki i Sułtanki”.  
Internetowe praktyki polskiego fandomu serialu Wspaniałe Stulecie* 47

## Przekaz

**Pola Sobaś-Mikołajczyk**

*Rozkrajanie amerykańskiego snu skalpelem Mitu Syzyfa. Egzystencjalizm i diagnoza  
amerykańskiego kryzysu w serialu Fargo* 70

**Artur Borowiecki**

*Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach* 83

**Magdalena Bałaga**

*Mr Robot, czyli powrót paranoi* 95

**Tomasz Adamski**

*Jordskott. Las zaginionych, czyli przekraczanie granic Nordic noir* 110

**Anna Felskowska**

*Tele-saga jako narzędzie współtworzenia medialnych narracji: poprawa wizerunku  
homoseksualnych mężczyzn na przykładzie bohatera M jak miłość* 119

**Monika Rawska**

*Pozdrowienia z Krakowa. Belle Epoque kontra Tabu* 135

**Artur Majer**

*Artyści – serial przełomu: tekst w kontekście* 152

## Telewizje narodowe

- Alexandru Matei, Annemarie Sorescu-Marinković**  
*The exceptionalism of Romanian socialist television and its implications* 168
- Jarosław Grzechowiak**  
*Na melinę – zapomniane dzieło Stanisława Różewicza* 192
- Marta Kasprzak**  
*Od Twarzą w twarz do Kontraktu, czyli recepcja polskiej twórczości telewizyjnej Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL* 209

## Varia

- Sebastian Jakub Konefał**  
*Recenzja książki Anny Estery Mrozewicz Beyond Eastern Noir: Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic* 226
- Noty o autorach* 235
- Contents* 238

# Wstęp

Pojawienie się w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku nowego medium zaowocowało znaczącymi zmianami technologicznymi w branży kinowej. Eksploatacja formatów panoramicznych takich jak Cinerama, Cinemascope czy VistaVision oraz pojedynczej taśmy kolorowej (zastępującej kosztowny system Technicolor, kojarzony ze zbyt mocno nasyconymi barwami) miała za zadanie przyciągnąć do pustoszejących przybytków widzów, którzy nad walory kinowego dyspozytywu przedkładali komfort oglądania filmów na własnym „srebrnym ekranie”. Kilka dekad później podobna sytuacja stała się udziałem telewizji, której popularności zagroziła rosnąca liczba użytkowników sieci internetowej. W efekcie również polscy widzowie odczuli zmiany w obrębie tak zwanej telewizji linearnej, czyli tradycyjnego, ramówkowego śledzenia programów telewizyjnych. Dzisiaj, gdy dla coraz młodszej widowni funkcję telewizji przejęły międzynarodowe platformy streamingowe (obecne w Polsce od 2016 roku), widownia (bez)telewizyjna stała się nowym zjawiskiem z nową listą rytuałów domagających się opisania.

Na przestrzeni ostatniej dekady<sup>1</sup>, ze szczególnym uwzględnieniem ostatniego pięciolecia, zmieniała się też refleksja akademicka na temat produkcji tak zwanego małego ekranu. Na łamach aktualnego numeru „Panoptikum” poddane zostają analizie różnorakie serie i projekty filmowe realizowane przez telewizję bądź funkcjonujące na styku mediów. W części pierwszej **Maciej Sztąberek** przygląda się platformie strumieniowej Netflix, rozważając nadany jej status „telewizji na życzenie” (*video on demand*) i przynależność do telewizji jakościowej. W skali globalnej i lokalnej zdążyliśmy już oswoić jej hegemonię, powszechną dostępność i ofertę, choć ograniczoną płatną subskrypcją, dla której trafnym podsumowaniem jest parafraza słynnego hasła promocyjnego, wykorzystywanego niegdyś przez jedną ze stacji telewizyjnych typu premium, „to nie telewizja – to Netflix”. Fenomenem seriali internetowych, istniejących za sprawą tej i innych platform dystrybucyjno-produkcyjnych: Netflix, Hulu czy Amazona, zajął się z kolei **Paweł Sołodki**. Opisane przez niego zjawisko serialu internetowego, czyli kolejnej istotnej gałęzi współczesnej branży rozrywkowej pokazuje jak bardzo oddaliliśmy się od czasów, kiedy co tydzień oczekiwaliśmy kolejnego odcinka *Miasteczka Twin Peaks* czy *Beverly Hills 90210*, emitowanych raz w tygodniu w Telewizji Polskiej. Chociaż gdy odkryjemy, że obecnie You Tube oferuje funkcję przypominania o planowanej premierze odcinka dzięki subskrypcji kanału/profilu ulubionego twórcy, a także nieustannie bombarduje nas powiadomieniami o nowych filmach na śledzonych przez nas kanałach, może się okazać, że ta nowa telewizja coraz bardziej upodabnia się do „starej”. Artykuł **Magdaleny Kamińskiej** dotyczący fandumu zbudowanego wokół popularnego również w Polsce tureckiego serialu kostiumowego *Wspaniałe stulecie* jest błyskotliwą szarżą badaczki sprawdzającej, czy tak naprawdę śmierć klasycznie rozumianej telewizji i praktyk wokół niej rozwiniętych, nie została ogłoszona zbyt pochopnie. W końcu dojrzała widownia

<sup>1</sup> Por. też „Panoptikum” nr 10/2010, temat numeru: Telewizje. Numer dostępny w całości pod adresem: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/issue/view/18>.

zgrupowana wokół serialu, oglądająca go w sposób „analogowy”, korzystając z nowych form komunikacji (blogi, fora, media społecznościowe) zbudowała społeczność widzów nieograniczających się jedynie do komentowania tego, co wydarzyło się w ostatnim odcinku, ale do budowania wspólnoty osób w podobnym przedziale wiekowym dzielących podobne zainteresowania przeniesione do rzeczywistości poza ekranem monitora.

Diagnozę amerykańskiego kryzysu na przykładzie serialu *Fargo* stawia **Pola Sobaś-Mikołajczyk**, biorąc pod lupę camusowskie wątki w produkcji sygnowanej nazwiskiem braci Coen, zrealizowanej na kanwie powieści *To nie jest kraj dla starych ludzi* Cormaca McCarthy’ego. Spojrzenie na amerykańskie seriale jako teksty o złożonej narracyjności proponuje **Artur Borowiecki**. Za punkt wyjścia do dalszych rozważań służy mu definicja Jasona Mittela, akcentująca przedefiniowywanie form epizodycznych pod wpływem narracji seryjnej, niekoniecznie skutkując całkowitym ich połączeniem, lecz jedynie przeniesieniem środka ciężkości. Taka strategia charakteryzuje również omówiony przez **Magdalenę Bałagę** serial *Mr. Robot*, którego bohaterowi – ze względu na posiadane dysfunkcje psychiczne oraz uzależnienie od substancji psychoaktywnych – przypada status narratora niewiarygodnego.

Na gruncie europejskim zjawiskiem wartym gruntownego opisu jest nurt określany mianem *Nordic noir*, który odnosi się do literatury, filmów i seriali powstających w krajach skandynawskich i zawierających wątki kryminalne. O ile jednak samo pojęcie *noir* jest dość dobrze opisane, o tyle *Nordic noir* jest zjawiskiem na tyle nowym, o czym donosi w swoim artykule **Tomasz Adamski**, że nie poświęcono mu jeszcze w polskim piśmiennictwie adekwatnej do jego popularności uwagi i z sukcesem wypełnia swoim tekstem wzmiankowaną lukę. **Anna Felskowska** proponuje natomiast analizę serialu *M jak miłość* w kontekście ewolucji poprawy wizerunku homoseksualnego bohatera. Fakt, że budzi początkowo niechęć otoczenia, a po dwóch kolejnych latach staje się postacią jednoznacznie pozytywną, wiązany jest przez autorkę ze zrealizowaną w 2003 roku kampanią przeciwko homofobii, o rok późniejszym przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej czy organizacją w Krakowie Marszu Tolerancji, popartego przez Czesława Miłosa i Wisławę Szymborską. Tematem artykułu przygotowanego przez **Monikę Rawską** stała się inna polska produkcja telewizyjna, *Belle Epoque*, której korzeni szukać należy w tradycji literatury grozowej, a która nosi jedynie fasadowe znamiona podobieństwa do brytyjsko-amerykańskiego serialu *Tabu*. Wreszcie **Artur Majer** – pracownik Telewizji Polskiej, odpowiedzialny za sprawowanie opieki merytorycznej nad produkcją serialu *Artyści* w duchu studiów produkcyjnych, za sprawą zastosowanego spojrzenia „od wewnątrz”, przedstawia w sposób wyczerpujący i jednocześnie fascynujący przebieg prac nad serialem. **Jarosław Grzechowiak** na podstawie stenogramów z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii *Dzień ostatni dzień pierwszy* oraz sprawozdania ekonomiczno-produkcyjnego odtworzył dzieje powstawania (zapomnianego dziś) filmu *Wszarż* Stanisława Różewicza. Merytoryczny korpus

numeru zamyka artykuł **Marty Kasprzak**, w którym autorka przygląda się polskiej twórczości telewizyjnej Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL. Na podstawie materiałów źródłowych dostępnych w zasobach Filмотeki Narodowej oraz monitoringu prasy została odtworzona recepcja filmów Zanussiego ze „srebrnego ekranu”, a następnie skonfrontowana z późniejszymi, naukowymi i publicystycznymi omówieniami.

Niezwykle ciekawym wkładem poszerzającym perspektywę studiów nad telewizją jest publikowana na naszych łamach, jako jedyny artykuł w języku angielskim, historia telewizji rumuńskiej pióra dwojga autorów **Alexandru Matei** i **Annemarie Sorescu-Marinković**. To zarówno krytyczna refleksja nad fenomenem odkrycia telewizji socjalistycznej w badaniach naukowych, jak i wyjątkowy raport ze splątania rządów tyraństwa Ceaușescu ze statusem medium w roli świadka i inspiratora historycznej zmiany, któremu ostatecznie nie udało się na tej nigdy niesfinalizowanej transformacji skorzystać.

Niniejszy numer, choć nie ma ambicji ujęcia fenomenów telewizyjnych w sposób wyczerpujący, składa się z szeregu analiz istotnych zjawisk: zarówno tych posiadających nowatorski charakter, jak i tych pokrytych patyną czasu, niesłusznie pojawiających się jedynie na marginesie rozważań o współczesnej kulturze. Artykuły zgromadzone na łamach „Panoptikum” pokazują też, jak dalece produkcje neoserialowe wpływają na swoje widownie. Seriale demaskujące uzależnienie od technologii cyfrowych, śmiało wprowadzające tematykę zaburzeń psychicznych, powracające do mitów i reinterpretujące je na potrzeby „nowych czasów”, a także eksploatujące gatunki jak Nordic noir do nowych ram? Wszystko to dzisiaj oferowane jest widzowi, który musi zmagać się z jednym poważnym deficytem: brakiem czasu, żeby obejrzeć wszystkie wybitne produkcje rekomendowane przez krytyków z „New York Timesa”. Z tego powodu, coraz częściej, jak wskazują rozmaite badania, kłamiemy mówiąc, że widzieliśmy serial, bez którego dzisiaj nie sposób poprowadzić towarzyskich konwersacji. Klęska urodzaju zdaje się nie mieć końca. Wierzmy jednak, że nasi czytelnicy znajdą czas, aby pochylić się nad proponowanymi artykułami.

Marta Kasprzak

Małgorzata Major





**Platformy**

# Maciej Sztąberek

Uniwersytet Łódzki

## Platforma strumieniowa Netflix- domena VOD czy nowa forma telewizji jakościowej? Historia i sposoby dystrybucji

### Wstęp

Współcześnie, w kontekście badań poświęconych szeroko pojętym środkom masowego przekazu, często wspomina się o zjawisku konwergencji mediów, które opisał w książce *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* Henry Jenkins (2007). Owa konfrontacja jest szczególnie widoczna w przypadku współczesnej telewizji, coraz częściej udostępniającej swoje materiały w wersji online. Ta praktyka nasuwa jedno ważne pytanie – czy w dobie wspomnianej już konwergencji dalej można mówić o zjawisku telewizji jakościowej? A jeśli tak, to w jakiej formie współczesny użytkownik mediów może mieć z nią do czynienia?

Szczególnie interesujące wydają się coraz bardziej popularne platformy strumieniowe, umożliwiające oglądanie materiałów wideo w formacie „dostępu na życzenie”. Wybory widzów nie muszą już być ograniczone ramówką nadawcy, jak miało to miejsce w dobie tradycyjnej telewizji. Użytkownicy – niekiedy za opłatą – mogą oglądać wszystkie dostępne materiały w dogodnym dla siebie czasie, a także decydować, ile z nich chcą obejrzeć w danym momencie. Choć już dystrybucja filmów i seriali na płytach DVD w znacznym stopniu poprawiła komfort odbioru, to jednak dopiero platformy VOD zapewniły łatwy i stosunkowo tani dostęp do tych materiałów, z których użytkownik może teraz korzy-

stać w ramach subskrypcji. Nie musi już robić zakupów w sklepie, podczas gdy wcześniej był zmuszony do nabycia kolejnych płyt z wybranym filmem bądź serialem (zwłaszcza w przypadku tego drugiego, z sezonem mieszczącym się na kilku płytach DVD, wiązało się to zwykle z dość dużym wydatkiem). Subskrypcja VOD, oprócz przyczynienia się do większej wygody użytkowników, wpłynęła na bardziej świadomy wybór treści oraz sprawowanie nad dostępem do nich większej kontroli (czego przykładem może być funkcja blokady rodzicielskiej). Współczesny odbiorca VOD nie musi już bowiem obawiać się nieudanego zakupu. Po obejrzeniu materiału na wybranej przez siebie platformie może zdecydować, czy chce oglądać dalej, czy też zrezygnować. Decyzji tej nie towarzyszy już swego rodzaju psychologiczny przymus, aby obejrzeć materiał w całości – nawet jeśli nie okazał się on wartościowy – tylko dlatego, że za niego zapłacono. Na platformach VOD liczba dostępnych materiałów jest na tyle duża, że rezygnacja z któregośkolwiek z nich nie wiąże się z odczuwalną stratą.

Obecnie na rynku do najbardziej popularnych należą serwisy takie jak Amazon Prime Video, Showmax (który zawitał do Polski na początku 2017 roku, a wycofał się wraz z końcem stycznia 2019), HBO GO czy w końcu najstarsza z wymienionych, czyli platforma Netflix. To właśnie jej, ze względu na długą historię oraz niekwestionowane przecieranie szlaków w tym zakresie, zostanie poświęcony niniejszy artykuł.

Serwis ten bowiem nie tylko oferuje materiały zewnętrzne, ale także produkuje własne filmy i seriale, które można obejrzeć w ramach subskrypcji. Nie jest to zatem tradycyjna platforma VOD, ale w pewnym sensie internetowa telewizja posiadająca zróżnicowaną ofertę programową – począwszy od seriali, aż po filmy dokumentalne. W tym kontekście należałoby się zastanowić nad tym, czy Netflix wpisuje się w pojęcie telewizji jakościowej. Platforma jest bowiem prekursorem w swojej dziedzinie, a jej działania, ukierunkowane na zaspokajanie potrzeb współczesnej widowni, wprowadziły wiele zamieszania zarówno na rynku tradycyjnej telewizji, jak i serwisów VOD.

## **Historia i sposoby dystrybucji platformy Netflix**

Aby należycie zbadać problem oraz w pełni zrozumieć fenomen Netflix'a i trudności dotyczące zdefiniowania jego formuły, warto najpierw dokładnie prześledzić historię serwisu. Działalność Netflix'a rozpoczęła się ponad dwie dekady temu, w 1997 roku. Dwóch wspólników, Mark Randolph i Reed Hastings, otworzyło wypożyczalnię filmów. Na pozór nie był to oryginalny pomysł, ale panowie postanowili, że nie będzie to zwykłe tego typu przedsiębiorstwo, jakich wiele działało w każdym większym mieście. Zdecydowali się otworzyć

wypożyczalnię, z której filmy można wypożyczać za pomocą Internetu (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016; Jenner, 2018, s. 110). Randolph, będący założycielem firmy Microwarehouse, miał już doświadczenie w prowadzeniu firmy wysyłkowej. Pomysł, aby założyć wypożyczalnię, należał zaś do Hastingsa, którego zainspirowała dodatkowa opłata w wysokości 40 dolarów za niezwrócenie na czas filmu *Apollo 13* (1995, reż. Ron Howard) (Taler, 2016). Panowie zrezygnowali z dystrybucji kaset VHS, mimo że nadal cieszyły się one popularnością. Uznali bowiem, że płyty DVD zajmują dużo mniej miejsca, łatwiej je więc wysłać, a dodatkowo nie trzeba ich później przewijać, tak jak w przypadku kaset (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016). DVD wysyłano użytkownikom w charakterystycznych czerwonych tekturowych kopertach z logotypem serwisu. Służyły one także do odesłania płyty do wypożyczalni, a z czasem stały się swoistym znakiem nowej kultury wypożyczania.

Strona serwisu pojawiła się w sieci w 1998 roku (*About Netflix*, b.d.w.). Na początku oferowała 925 filmów. Netflix nie był wtedy jedyną firmą, która oferowała możliwość wypożyczania DVD przez Internet. Na rynku istniały wtedy także takie przedsiębiorstwa jak Magic Disc Entertainment, Reel oraz DVD Express, których oferta była zbliżona (Taler, 2016). Oprócz tego poważną konkurencją dla Netflixu stanowiły duże sieci tradycyjnych wypożyczalni, mające w swojej ofercie znacznie większą liczbę filmów. Przykładem może być Blockbuster, z którym Hastings w 2000 roku zdecydował się nawet nawiązać współpracę, oferując 49% udziałów – firma stałaby się internetowym serwisem i przyjęłaby nazwę Blockbuster.com. Właściciel sieci odmówił jednak współpracy z Netflixem, samodzielnie wprowadzając usługę internetową dopiero w 2004 roku (Trykozko, 2014; Satell, 2014). Prawdopodobnie uczynił to jednak zbyt późno, zważywszy na tempo wzrostu popularności zakupów internetowych. W konsekwencji firma popadła w długi i w 2010 roku ogłosiła bankructwo, a jej dawni klienci zaczęli najprawdopodobniej korzystać z usług Netflixu (Jasiołek, 2010). W tym samym czasie serwis wprowadzał swoją usługę na telefonach mobilnych, a zasięg poszerzył o terytorium Kanady.

Tym, co umożliwiło Hastingsowi i Randolphowi skuteczną walkę z konkurencją oraz pozwoliło na przetrwanie ich startupu na rynku, był niewątpliwie fakt, że duży nacisk położyli na innowacyjność serwisu, śledzili trendy i odpowiednio dopasowywali do nich swoją ofertę. Jak podaje serwis SpidersWeb.pl, w 1998 roku za najbardziej popularny film uchodziło *Lepiej być nie może* 1997, reż. James L. Brooks). Co więc zrobili twórcy Netflixu? Zaopatrzyli się aż w 100 egzemplarzy. To jednak nie wszystko. Jeśli komuś film bardzo się spodobał, mógł go zatrzymać, płacąc za niego jedną trzecią rynkowej ceny. Opcja ta została nazwana *Like it* –

*keep it* (Taler, 2016). Jednak prawdziwą rewolucję na rynku wypożyczalni DVD przyniósł dopiero rok 1999, kiedy to Netflix po dwóch latach działalności zaczął wypożyczać filmy na zasadach modelu subskrypcyjnego. Żadna inna firma nie oferowała wtedy takiej usługi. W ramach stałej kwoty użytkownik mógł zamówić do domu określoną liczbę filmów na DVD. Gdy zwrócił jedną z płyt, mógł na jej miejsce wypożyczyć kolejną (Taler, 2016; Trykozko, 2014). W ten sposób narodziła się jedna z najbardziej charakterystycznych opcji serwisu, zwana *kolejką* (Taler, 2016). Na stronie internetowej Netflix'a informowano o pozycji wybranego filmu w kolejce, klientom umożliwiono także ustalenie priorytetów. Twórcy serwisu szybko zorientowali się, że przy modelu subskrypcyjnym bardzo istotne jest to, by zatrzymać przy sobie użytkownika na dłużej – a najskuteczniej zrobić to poprzez polecanie mu kolejnych produkcji, jakie mogłyby go zainteresować. Najlepszym do tego narzędziem okazał się system rekomendacji wprowadzony w 2000 roku (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016; Trykozko, 2014). Na początku występował on w formie zwykłego papierowego formularza, który wysyłano razem z filmem w „netflixowej” czerwonej kopercie. Później formularze przeniesiono do Internetu i zaczęto tworzyć rekomendacje za pomocą elektronicznego systemu o nazwie Cinematch (Bennett, Lanning, 2007). Z owym systemem wiąże się także kolejny wytwór, czyli nagroda *Netflix Prize*, wynosząca milion dolarów i przeznaczona dla twórcy algorytmu, który poprawi wyniki oryginalnego systemu co najmniej o 10% (Bennett, Lanning, 2007). Nagrodę otrzymała grupa BellKor's Pragmatic Chaos w 2009 roku (*Netflix Prize*, 2009). Cinematch Algorithm jest oparty przede wszystkim na pięciu zmiennych:

- **Jakość filmu** – podstawowy element wszystkich systemów rekomendacji;
- **Gatunki i elementy filmów** – wskazują na to, czy użytkownicy lubią (bądź nie) dane gatunki oraz poszczególne elementy filmów;
- **Zakotwiczenie** – wskazuje znaczenie kolejności, w jakiej użytkownik ogląda wybrane filmy. Jeśli użytkownik ogląda kilka materiałów w krótkim czasie, system zakotwiczy swoje wskazania wokół pierwszego z obejrzanych filmów;
- **Mody/trendy filmowe** – dotyczy popularności filmów, zwłaszcza w związku z licznymi newsami o aktorach i datach premier kontynuacji;
- **Ocena** – jeśli użytkownik oceni kilka filmów naraz, to wskaźniki przyjmą zupełnie inny wzór niż w przypadku, kiedy każdy zostanie oceniony zaraz po obejrzeniu (Raba, 2014).

Cinematch Algorithm stanowi kolejny przykład strategii serwisu opartej na stosowaniu licznych innowacji mających na celu zwiększenie jego funkcjonalno-

ści, a w konsekwencji przyciągnięcie coraz większej liczby użytkowników. Warto także podkreślić, że powstanie tego systemu rozpoczęło swego rodzaju trend umieszczania narzędzi służących do rekomendacji na portalach społecznościowych, trwający zresztą do dziś. W 2002 roku Netflix osiągnął kolejny szczyt, wchodząc na amerykańską giełdę papierów wartościowych pod hasłem „NFLX z 600 tys. członków w USA”. Zaledwie trzy lata później liczba użytkowników platformy sięgnęła 4,2 milionów (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016). Choć zapewne dla wielu osób w tym okresie kupno akcji Netflixu mogło wydawać się ryzykowne, to jednak z perspektywy czasu z pewnością okazało się opłacalne. Serwis bowiem z każdym rokiem coraz bardziej się rozrastał. Kolejnym punktem przełomowym dla jego rozwoju był rok 2007, gdyż właśnie wtedy wprowadzono usługę streamingu filmów i seriali. W tym samym roku platforma wysłała miliardową kopertę z filmem na DVD. Tym, co pchnęło spółkę do przekształcenia serwisu w platformę strumieniową, była przede wszystkim malejąca sprzedaż płyt DVD (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016; Trykozko, 2014). Jak podaje portal Forsal.pl, „Do 2010 roku Netflix stał się największym generatorem wieczornego ruchu w internecie w Ameryce Północnej” (Trykozko, 2014). Początkowo subskrypcja obejmowała dostęp do streamingu oraz do płyt DVD wysyłanych pocztą. Jednak gdy tylko właściciele Netflixu spostrzegli, że ogromna liczba użytkowników wykupuje subskrypcje tylko dla treści dostępnych w Internecie, szybko wprowadzili osobną subskrypcję *streaming only*, która zaczęła stopniowo dominować (Taler, 2016). Obecnie sytuacja jest odwrotna – to DVD jest dodatkiem do utworów udostępnianych w Internecie (przy czym warto podkreślić, że usługa związana z wypożyczaniem płyt DVD jest dostępna tylko na terenie USA). Na początku użytkownicy Netflixu mogli korzystać z usług serwisu tylko na komputerach osobistych, jednak w ciągu trzech kolejnych lat firma zaczęła współpracować z producentami sprzętu elektronicznego, dzięki czemu powstały aplikacje umożliwiające dostęp do materiałów na takich urządzeniach jak konsole do gier wideo, iPady, iPhone’y czy iPody oraz innych sprzętach zdolnych do odbierania sygnału internetowego (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016).

Kolejne przełomowe wydarzenie w historii Netflixu miało miejsce w 2013 roku. To właśnie wtedy miał swoją premierę pierwszy oryginalny serial wyprodukowany przez serwis, czyli *House of Cards* (2013-2018), który stał się flagową produkcją platformy. Serial, cieszący się pozytywnymi opiniami krytyków, jeszcze w tym samym roku wygrał aż trzy statuetki Emmy, czyniąc Netflix pierwszą stacją telewizji internetowej, która otrzymała tę nagrodę. Dla wielu był to szok, gdyż, jak napisano na portalu Spiders Web, „jakość otrzymanego produktu zaskakiwała i niepokoiła stacje telewizyjne oraz amerykańskie sieci kablowe. Przecież Netflix nie jest telewizją!”.

Tym, na co warto zwrócić szczególną uwagę, jest sposób, w jaki serwis udostępnił swój pierwszy serial oryginalny. W przeciwieństwie do tradycyjnych telewizji, takich jak chociażby HBO czy AMC, Netflix nie udostępniał poszczególnych odcinków w cyklicznych odstępach czasowych, lecz od razu opublikował cały sezon, co stało się standardem dla wszystkich kolejnych produkcji tej platformy. Umożliwiło to użytkownikom oglądanie dowolnej liczby odcinków danego sezonu w trakcie pojedynczego seansu, co stanowiło *novum* w kontekście dotychczasowych możliwości widzów. Należy także podkreślić, że – choć jako początek obecności autorskich treści w ofercie platformy podaje się najczęściej 2013 rok – prace w tym kierunku rozpoczęły się już w 2011 roku. Od tej pory platforma zaczęła koncentrować swoją uwagę zarówno na produkcji, jak i wykupywaniu treści na wyłączność. Co więcej, Netflix zaczął również przejmować serie emitowane wcześniej przez tradycyjne telewizje, czego przykładem jest chociażby serial *Bogaci bankruci* (2003-) stacji Fox, którego czwarty sezon po kilkuletniej przerwie został opublikowany przez platformę Netflix (Hibberd, 2011). Warto dodać, że – ubiegając się o licencję na emisję serialu – Netflix wygrał z potężnym konkurentem, jakim jest telewizja Showtime należąca do potężnej korporacji medialnej CBS (*About Showtime*, b.d.w.; Hibberd, 2011). Dwa lata po premierze *House of Cards* Netflix wyprodukował swój własny film pełnometrażowy *Beasts of No Nation* (2015, reż. Cary Fukunaga), w wyniku czego tradycyjne wytwórnie i stacje telewizyjne poczuły się jeszcze bardziej zagrożone. Ponadto od 2016 roku Netflix jest dostępny niemal na całym świecie, w tym w Polsce. Proces ekspansji serwisu rozpoczął się sześć lat wcześniej – w 2010 roku, od poszerzenia zasięgu o Kanadę (*About Netflix*, b.d.w.; Taler, 2016). Najdłużej opierały się Chiny, których władze w 2017 roku zgodziły się, aby firma udostępniała swoje usługi w partnerstwie z chińską platformą wideo iQiyi (Taler, 2016). W 2016 roku serwis dodał także usługę *Netflix offline*, której szczegóły przybliżę w dalszej części artykułu (*About Netflix*, b.d.w.; Barycki, 2016). Następnym przełomowym wydarzeniem stało się wyprodukowanie interaktywnego filmu pełnometrażowego – *Czarne lustro: Bandersnatch* (2018, reż. David Slade), który umożliwia widzowi wpływ na decyzje podejmowane przez protagonistę, a – co za tym idzie – na zakończenie filmu; twórcy przewidzieli bowiem kilka wariantów zależnych od wyborów użytkownika. A zatem serwis, produkując film interaktywny, przekroczył granicę pomiędzy filmem a grą komputerową, co zachęca do prowadzenia dalszych eksperymentów, a nawet poważnych zmian na rynku platform VOD.

### Netflix a zjawisko binge-watchingu

Jak już wcześniej wspominałem, Netflix – udostępniając użytkownikom całe sezony seriali zamiast stopniowego „wypuszczania” odcinków – wprowadza

dził znaczną innowacją na rynku VOD. W ten sposób serwis zapewnił swoim subskrybentom możliwość decydowania o tym, co i kiedy chcą obejrzeć, sprawiając tym samym, że określenie *wideo na życzenie* stało się dużo bardziej adekwatne. Właściwie można się nawet pokusić o stwierdzenie, że Netflix na nowo zdefiniował znaczenie tej metody dystrybucji. Wcześniej bowiem to platforma decydowała o liczbie oglądanych materiałów, a nawet (w pewnym sensie) o czasie, w którym użytkownik może je obejrzeć – życzeniowość widzów była zatem znacznie ograniczona, podobnie jak w przypadku tradycyjnego modelu telewizji. Tymczasem Netflix bardzo mocno przyczynił się do rozwoju zjawiska znanego jako *binge-watching*. *English Oxford Living Dictionaries* definiuje *binge-watching* jako „zjawisko polegające na oglądaniu kilku odcinków (programów telewizyjnych) w krótkim odstępie czasu, za pomocą nośników DVD lub dzięki strumieniowemu przesyłaniu danych” (b.d.w.). Warto zwrócić uwagę na to, że sama geneza słowa ma negatywne konotacje; zostało ono stworzone na bazie takich określeń jak: *binge-drinking* czy *binge-eating*, które można przetłumaczyć odpowiednio jako picie czy jedzenie „do upadłego”. Z kolei sam *binge-watching* określa się często mianem „szału oglądania” bądź „kompulsywnego oglądania”. Opinie na temat tej praktyki – zarówno wśród badaczy, dziennikarzy, jak i samych widzów – są podzielone. Część z nich jest nastawiona do zjawiska negatywnie, o czym może świadczyć tłumaczenie terminu jako wspomniany wcześniej „szal oglądania”. Głównym argumentem przeciwników tej praktyki jest fakt, że zjawisko może być niezdrowe ze względu na „długotrwałe pozostawanie widzów w pozycji siedzącej, a nawet podatność na depresję” (Kujawiński, 2018; Tracewicz, 2018; Venable, 2014). Co ciekawe, jak zauważyła badaczka Debra Ramsey:

Słowo „binge” sugeruje jakąś formę haniebną słabości, swoistego braku kontroli. Szerokie użycie tego terminu do opisu praktyki oglądania telewizji skutkuje więc niejasną niechęcią do samego medium. Nie mówimy przecież o „szale słuchania”, gdy ktoś wysłuchuje całej symfonii lub dzieła zespołu. Nie nazywamy także „szalem czytania” przypadku przeczytania całej powieści za jednym razem. Książka, od której nie można się oderwać ani przekartkować, wydaje się zatem mieć wyższą wartość kulturową niż przyciągająca uwagę telewizja, prowadząca do „szalu oglądania” (Ramsay, 2013).

Szczególnie interesujący w wypowiedzi badaczki wydaje się fakt zwrócenia uwagi na to, iż rzeczywiście nie mówimy o szale czytania czy słuchania, a przecież w przypadku literatury i muzyki również zdarzają się przypadki obcowania z dziełem w trakcie pojedynczej długotrwałej sesji odbiorczej, co istotnie





Ilustracja 1. Oprogramowanie Netflix'a wymuszające *binge-watching*

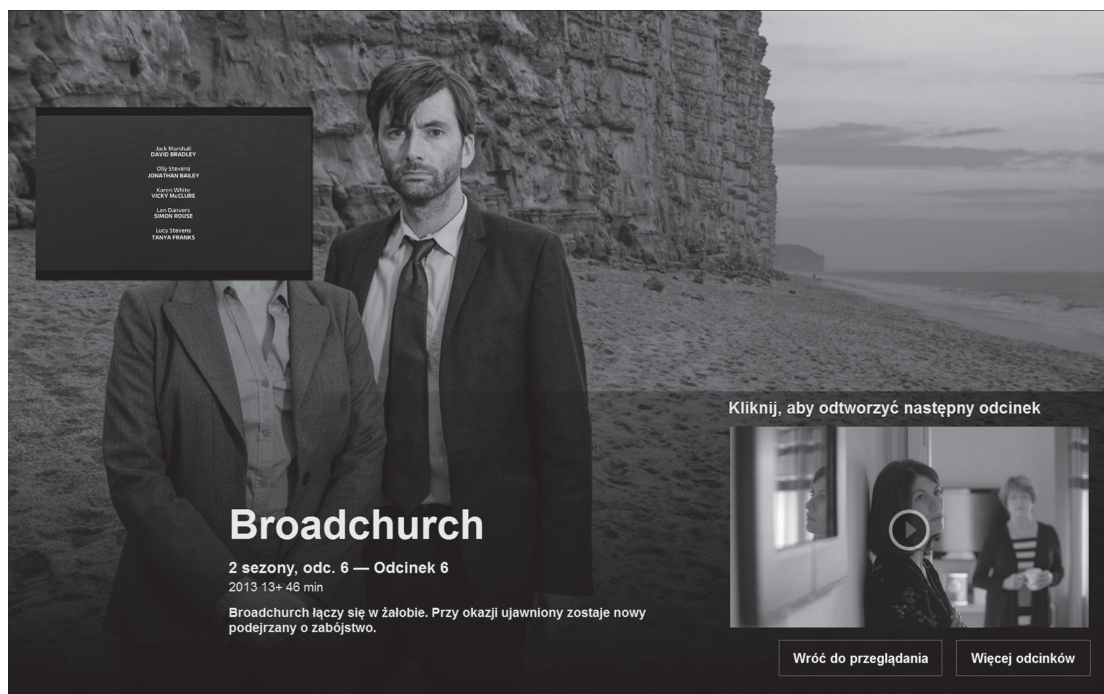
sugeruje, że arbitralnie opatrujemy seriale etykietką mniej wartościowych kulturowo. Wygląda jednak na to, że – pomimo negatywnego nastawienia części odbiorców – zjawisko to staje się coraz bardziej popularne, a Netflix zdaje się z premedytacją wykorzystywać je do swoich celów. Serwis zlecił nawet firmie Harris Interactive przeprowadzenie wśród mieszkańców USA ankiety na temat podejścia widzów do metody *binge-watching*. Przebadanych zostało 3078 osób (od osiemnastego roku życia), z których 1496 przynajmniej raz w tygodniu ogląda udostępniane strumieniowo programy. Wybrane wyniki prezentują się następująco:

- większość (73% badanych) definiuje *binge-watching* jako oglądanie od dwóch do sześciu odcinków tego samego programu z rzędu;
- 61% ankietowanych przyznało się do oddawania się praktyce *binge-watching*;
- 73% wyraziło pozytywną opinię o zjawisku *binge-watching*;
- 76% widzów twierdzi, że oglądanie kilku epizodów z rzędu lepiej sprzyja odpoczynkowi od szybkiego tempa życia, jakie wiemy na co dzień;

- 79% ankietowanych uważa, że *binge-watching* sprawia, że seriale ogląda się lepiej;
- dwie trzecie badanych uważa, że jest zbyt wiele dobrych programów/seriali do oglądania – widzowie postrzegają *binge-watching* jako angażujący i immersyjny, a jakość telewizji wykazuje ich zdaniem tendencję wzrostową (West, 2014).

A zatem z ankiety wyraźnie wynika, że większość badanych nie tylko uprawia *binge-watching*, ale także uważa go za zjawisko pozytywne, które przyczynia się do lepszego odbioru utworów. Abstrahując jednak od tego, na ile miarodajne są cytowane badania, warto zauważyć, że Netflix zachęca do „kompulsywnego oglądania”, co dobrze demonstruje poniższy zrzut ekranu wykonany po zakończeniu oglądania jednego z odcinków serialu dostępnego na platformie.

W serwisie wprowadzono bowiem zaprogramowaną opcję automatycznego odtwarzania kolejnego odcinka. Jak widać na ilustracji nr 1, gdy tylko rozpoczną się napisy końcowe, natychmiast pojawia się komunikat informujący o tym, że za kilka sekund zostanie uruchomiony kolejny odcinek. Widz ma szansę przeczytać napisy do końca pod warunkiem, że zdąży kliknąć odpo-



Ilustracja 2. Oprogramowanie Netflix'a zachęcające do *binge-watching*

wiedni przycisk. Obejrząwszy początek kolejnego odcinka, może ulec pokusie i kontynuować seans – zwłaszcza jeżeli poprzedni został zakończony tak zwanym cliffhangerem. Opcję automatycznego odtwarzania można jednak wyłączyć w ustawieniach serwisu. W końcu Netflix na każdym kroku podkreśla, że funkcjonalności platformy mają służyć przede wszystkim komfortowi użytkownika, a w związku z tym muszą zapewniać mu prawo wyboru. Jednak nawet wyłączenie automatycznego odtwarzania nie powstrzymuje administratorów przed dalszym zachęcaniem do obejrzenia kolejnego materiału. Jest to dobrze widoczne na ilustracji nr 2.

Kiedy bowiem wyłączymy opcję automatycznego odtwarzania, napisy końcowe i tak zostają zminimalizowane. A serwis, zamiast uruchamiać odcinek, wyświetla opcję rozpoczęcia kolejnego.

### **Polityka marketingowa Netflix – kreowanie pozytywnego wizerunku**

Warto zauważyć, że Netflix prowadzi bardzo konsekwentną i spójną strategię marketingową. Od początku istnienia serwisu jego przedstawiciele podkreślają, że zależy im na wygodzie i zadowoleniu użytkowników. Na przestrzeni lat właściciele platformy wprowadzali w niej liczne innowacje, a ich podstawowym celem była wysoka funkcjonalność tego nowatorskiego projektu. Jak łatwo zauważyć na podstawie opisanej wcześniej historii Netflix, firma utrzymała się na rynku i wyprzedziła wielu groźnych konkurentów właśnie dzięki otwarciu się na nowe technologie i wprowadzaniu usług, które nie były oferowane przez tradycyjne media. Reagowanie na szybko postępujące zmiany związane z rozwojem Internetu oraz zapewnienie użytkownikom komfortu podczas korzystania z usług pozwoliło serwisowi na szybką budowę silnej pozycji na kształtującym się rynku. Netflix wypełnił niszę, w dłuższej perspektywie generując wręcz coraz większe zapotrzebowanie na tego typu usługi. W rezultacie przez wielu zaczął być utożsamiany z wygodą i luksusem. Udało się to osiągnąć za pomocą kilku postaw, które – dzięki konsekwentnemu kreowaniu – stały się znakiem rozpoznawczym platformy.

Przed wszystkim zarządcy serwisu promują uczciwość i transparentność w trakcie wszelkich transakcji z klientem, które w dłuższej perspektywie prowadzi do budowy zaufania do marki. Kiedy Netflix wszedł na polski rynek w 2016 roku, część użytkowników narzekała, że nawet podczas rozpoczynania darmowego okresu próbnego muszą udostępnić platformie numer karty płatniczej. Wiele osób obawiało się oszustwa lub po prostu czuło dyskomfort związany z koniecznością podania numeru karty przed rozpoczęciem subskrypcji.



Ilustracja 3. Przypomnienie Netflix'a o końcu okresu próbnego

Jak się jednak okazało, te obawy były bezzasadne – Netflix robił wszystko, co możliwe, aby nowy użytkownik mógł poczuć się bezpiecznie. Serwis wysyła e-mail z przypomnieniem o końcu okresu próbnego i możliwości anulowania subskrypcji przed pobraniem z konta opłaty. Przykład takiej wiadomości znajduje się na ilustracji nr 3. Ten stosunkowo prosty zabieg pokazuje, że firma nie ma zamiaru korzystać z roztargnienia użytkownika, który mógł przecież zapomnieć o upływającym terminie subskrypcji. Warto przy tym zauważyć, że w przypadku abonamentów telefonicznych bądź telewizyjnych jest to rzadko spotykana praktyka.

Kolejną postawą jest wielokrotnie już wspomniana otwartość na innowacje. Interesującą w tym kontekście możliwością zapewnianą przez serwis jest usługa *Netflix offline* pozwalająca na pobieranie niektórych filmów i seriali ze strony Netflix'a. Dzięki temu użytkownik może cieszyć się nimi nawet wtedy, gdy nie ma dostępu do Internetu. Nie jest to jednak usługa powszechnie dostępna. Skorzystać z niej mogą tylko osoby posiadające specjalną aplikację Netflix'a, dla użytkowników komputerów osobistych dostępną tylko i wyłącznie w przypadku posiadania systemu operacyjnego Windows 10. Wynika to oczywiście z polityki

Microsoftu, od pewnego czasu próbującego zachęcić użytkowników do zmiany systemu na Windows 10. Aplikacja jest również dostępna na urządzeniach przenośnych z systemem operacyjnym iOS lub Android (Netflix.com, b.d.w.).

Ponadto w tym roku Netflix wprowadził do swojej aplikacji mobilnej usługę *Smart downloads*, która umożliwia automatyczne pobieranie na urządzenia mobilne nowych odcinków ulubionych seriali. Warto podkreślić, że proces ściągania materiałów Netflix'a odbywa się tylko za pośrednictwem połączeń Wi-Fi, a zatem korzystanie z funkcji *Smart downloads* nie uszczupla internetowego pakietu komórkowego. Zasada działania usługi jest prosta: użytkownik wybiera dany serial i określa na podstawie dostępnego miejsca w pamięci urządzenia mobilnego, ile odcinków aplikacja może pobrać. Obejrany materiał jest usuwany z pamięci urządzenia, a w jego miejsce pobierany jest kolejny odcinek. Usługa jest obecnie dostępna wyłącznie na urządzeniach z systemem Android (PS, JD, 2018).

Inną istotną cechą jest transparentność finansowa Netflix'a. Firma ujawnia raporty na temat swoich wpływów i wydatków (a wręcz szczeni się nimi). Jej rosnące z każdym rokiem przychody stają się skutecznym narzędziem kreowania propagandy sukcesu. Co ciekawe, Netflix wyprzedza finansowo dużą część swoich konkurentów – mimo że utrzymuje się tylko ze streamingu i wypożyczania płyt (podczas gdy jego konkurenci oprócz usług finansowych posiadają albo tradycyjne telewizje, albo, jak Amazon, usługi subskrypcyjne, jak również sprzedaż detaliczną). Jest to dobrze widoczne w upublicznionych przez niektórych właścicieli platform strumieniujących raportach przedstawiających zarobki za pierwszy kwartał 2017 roku (*Earnings Releases & Related Materials*, 2017; *News Release*, 2017; PS, 2017c;). Zestawienie to wygląda następująco:

- Netflix – 2,64 mld \$;
- Time Warner – 1,57 mld \$ zysków z marki HBO (wszystkich kanałów linearnych HBO oraz usług HBO OD i HBO GO);
- Amazon.com – 1,94 mld \$ (usługi subskrypcji detalicznej – członkostwo w Amazon Prime, jak również sprzedaż artykułów muzycznych i multimedialnych).

Niestety nie sposób dotrzeć do danych bezpośredniego konkurenta Netflix'a, czyli platformy Showmax, ponieważ zarządzająca nią firma Naspers nie wyszczególniła ich w swoich raportach finansowych. Warto podkreślić, że w 2016 roku Netflix zapowiedział, że ma zamiar wydać sześć miliardów dolarów na własne produkcje, a na samą ich promocję jeden miliard. Ponadto serwis planuje też wydać kolejne sześć miliardów na rozbudowę studiów i infrastrukturę.

tury w Kalifornii i przeniesienie tam całej produkcji (PS, 2016; PS, 2017a; PS, 2017b). Przedstawiciele serwisu zapowiedzieli również, że w 2018 roku zamierzają wyprodukować aż 80 filmów i seriali, na co planują przeznaczyć osiem miliardów dolarów (JD, 2017, MP 2017).

Po takich doniesieniach tradycyjne hollywoodzkie wytwórnie mogą poczuć się zagrożone, co może być zresztą powodem postulatów, aby produkcje Netflixa nie były brane pod uwagę przy rozdawaniu Oscarów, a mogły konkurować wyłącznie o nagrody Emmy (MP, 2017).

Według reguł Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej każdy film ubiegający się o statuetkę musi bowiem być wyświetlany w amerykańskich kinach. Netflix próbował kupić sieć kin Landmark, jednak oferta sprzedaży okazała się zbyt wysoka (Wojtini, 2018). Nie znaczy to jednak, że serwis na tym poprzestanie. Posiadanie własnej sieci kin wyświetlających filmy wyprodukowane przez platformę mogłoby w znaczący sposób ułatwić dostęp do prestiżowych nagród filmowych. Tymczasem serwis zadbał o możliwość otrzymywania nominacji dzięki podpisaniu z siecią kin iPic Entertainment umowy, na mocy której 10 filmów Netflixa miało trafić na ekrany kin tej sieci w 15 miejscowościach (MP, 2016). Dzięki zawartemu porozumieniu w 2017 roku Oscara mógł otrzymać wyprodukowany przez Netflix film dokumentalny *Białe Hełmy* (2016, reż. Orlando von Einsiedel, Joanna Natasegara), a rok później w tej samej kategorii nagrodzono wyprodukowanego przez platformę *Ikara* (2017, reż. Bryan Fogel) (*About Netflix*, b.d.w.). Podczas tegorocznej, 91. gali o statuetkę w kategorii Najlepszy film walczyła natomiast *Roma* (2018, reż. Alfonso Cuarón).

Biorąc pod uwagę doniesienia Netflixa na temat poniesionych wydatków, warto przyjrzeć się materiałom oferowanym przez serwis również pod względem finansowym. Na potrzeby tego artykułu zestawiono 10 najdroższych seriali ostatnich lat, aby sprawdzić, jak na ich tle wypadają produkcje Netflixa:

- *Pacyfik* (2010) – 20 mln \$ za odcinek (HBO);
- *The Crown* (2016) – 13 mln \$ za odcinek (Netflix);
- *The Get Down* (2016) – 11 mln \$ za odcinek (Netflix);
- *Gra o Tron* (2011) – 10 mln \$ za odcinek (HBO – szósty sezon);
- *Marco Polo* (2014) – 9 mln \$ za odcinek (Netflix);
- *Sense8* (2015) – 9 mln \$ za odcinek (Netflix);
- *House of Cards* (2013) – 7,5 mln \$ za odcinek (Netflix);

- *Camelot* (2011) – 7 mln \$ za odcinek (Starz);
- *Zakazane imperium* (2010) – 5 mln \$ za odcinek (HBO)
- *Deadwood* (2004) – 4,5 mln \$ za odcinek (HBO) (Jeffery, 2018; Lebioda, 2016; Wawrzyn, 2016).

Z powyższego zestawienia wynika, że Netflix może bez trudu konkurować pod tym względem z tradycyjną telewizją, jaką jest HBO. Najdroższy dotąd serial, czyli *The Crown*, uplasował się aż na drugim miejscu. Pierwszy sezon *The Crown* składał się z 10 odcinków, co oznaczałoby, że na realizację całego serialu twórcy wydali 130 milionów dolarów (Jeffery, 2018; Lebioda, 2016; Wawrzyn, 2016). Jeśli dane te zestawimy z budżetami współczesnych superprodukcji pełnometrażowych, wyniki okazują się dosyć zaskakujące:

- *Piraci z Karaibów: Na krańcu świata* (2007, reż. Gore Verbinski) – 300 mln \$;
- *Zapłątani* (2010, reż. Nathan Greno, Byron Howard) – 260 mln \$;
- *Mroczny Rycerz powstaje* (2012, reż. Christopher Nolan) – 250 mln \$;
- *Hobbit: Bitwa Pięciu Armii* (2014, reż. Peter Jackson) – 250 mln \$;
- *Skyfall* (2012, reż. Sam Mendes) – 200 mln \$;
- *Zwierzogród* (2016, reż. Byron Howard, Rich Moore) – 150 mln \$;
- *Ostatni samuraj* (2003, reż. Edward Zwick) – 140 mln \$;
- *Świat to za mało* (1999, reż. Michael Apted) – 135 mln \$;
- *Igrzyska śmierci: W pierścieniu ognia* (2013, reż. Francis Lawrence) – 130 mln \$;
- *Assassin's Creed* (2017, reż. Justin Kurzel) – 125 mln \$;
- *Harry Potter i Insygnia Śmierci: część I* (2010, reż. David Yates) – 125 mln \$;
- *Gwiezdne Wojny: Część III – Zemsta Sithów* (2005, reż. George Lucas) – 113 mln \$ (Ranking box office'u, b.d.w.).

Co ciekawe, *The Crown* ma równie wysoki budżet jak *Igrzyska śmierci* i większy niż trzecia część *Gwiezdných Wojen*, co jeszcze kilka lat temu wydawałoby się precedensem. Nikt nie podejrzewałby nawet, że serial może dorównać budżetem jakiegokolwiek superprodukcji, a co dopiero takiej jak *Gwiezdne Wojny*, które słyną ze swoich zaawansowanych efektów specjalnych.

## Platforma VOD czy telewizja jakościowa?

Śledząc historię Netflix'a oraz jego obecne poczynania, łatwo zauważyć, że serwis ten w znaczny sposób wyszedł poza standardową działalność platformy VOD: nie tylko oferuje usługę streamingu filmów i seriali czy też wypożyczanie ich na nośniku DVD, ale jest producentem własnych materiałów. Należałoby się zatem zastanowić, czy można w dalszym ciągu określać go mianem platformy VOD? Działalność produkcyjna platformy upodobniła ją bowiem do stacji telewizyjnych, które zarówno produkują, jak i udostępniają widzom materiały (swoje oraz pochodzące z zewnętrznych źródeł), a w dodatku czynią to zarówno w mediach tradycyjnych, jak i za pomocą własnych platform VOD.

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, warto rozważyć, czy obecna działalność usługowa Netflix'a odróżnia go od konkurentów takich jak HBO. Założona w 1972 roku kablowa stacja telewizyjna Home Box Office (od 1989 roku stanowiąca część medialnego imperium Time Warner) stała się w świadomości wielu odbiorców i krytyków swoistym wzorcem współczesnej telewizji jakościowej, na co zwróciła uwagę Małgorzata Pawłowska w artykule poświęconym temu zagadnieniu (2016). Było to efektem zmiany programowej stacji w 1996 roku, której właściciele – wobec rosnącego dostępu do odtwarzaczy wideo – zauważyli, iż emitowanie filmów fabularnych w telewizji przestało być atrakcyjną propozycją programową, zachęcającą do płacenia dodatkowego abonamentu (Pawłowska, 2016, s. 38). Kierownictwo HBO postanowiło zatem przededefiniować wizerunek, skupiając się na produkcji seriali o wysokiej jakości artystycznej, przeznaczonych do własnej dystrybucji (Pawłowska, 2016, s. 38). Zmianie polityki w tym zakresie towarzyszył kultowy już, choć nieco nonszalancki, slogan „To nie telewizja. To HBO” („It's not TV. It's HBO”), którego przekaz, jak zauważył jeden z dziennikarzy, „zawiera krytykę całego systemu amerykańskiej telewizji komercyjnej” (Pawłowska, 2016, s. 39). Nowa strategia HBO zaowocowała wyprodukowaniem w 1999 roku serialu *Rodzina Soprano* (1999-2007), przez wielu widzów i krytyków uważanego za jedno z największych arcydzieł popkultury, które odmieniło oblicze telewizji (Pawłowska, 2016, s. 38). Począwszy od premiery *Rodziny Soprano*, przez 14 następnych lat HBO zapewniło sobie pozycję bardzo silną i niezagrożoną na telewizyjnym rynku, produkując i emitując takie przeboje jak *Seks w wielkim mieście* (1998-2004), *Rzym* (2005-2007), *Kompania braci* (2001) czy *Gra o tron* (2011-2019). Pozycja HBO została jednak zagrożona w 2013 roku, kiedy to, jak już wspominałem, Netflix wyprodukował – *House of Cards*. Jak słusznie zauważyła Małgorzata Pawłowska:

Jeśli za jeden z najważniejszych wyznaczników quality content przyjmemy przywołane już wcześniej słowa Jane Feuer, „[...] że jakościowy serial



dramatyczny zawsze rości sobie prawo do oryginalności w odniesieniu do standardów telewizji swoich czasów” (Feuer, 2011, s. 118), to orzeźwiająca oryginalność stanowi teraz dystrybucja treści przez Internet. A w tej ryzykownym (ale i odnoszącym sukcesy) pionierem jest serwis Netflix (Pawłowska, 2016, s. 46-47).

Właściciele HBO postanowili dotrzymać kroku konkurentowi, rozpoczynając swoją ekspansję również w Internecie za sprawą utworzenia w 2015 roku platformy HBO Now, dostępnej wyłącznie w Stanach Zjednoczonych i umożliwiającej oglądanie produkcji stacji online, uwalniając jednocześnie widzów od konieczności płacenia abonamentu za korzystanie z telewizji kablowej. Stopniowo stacja poszerzała swoje usługi VOD o inne kraje, jednocześnie uzależniając dostęp od konieczności korzystania z tradycyjnych usług HBO. Dobrym tego przykładem jest chociażby platforma HBO GO, w ramach której samodzielną subskrypcję online, umożliwiającą korzystanie z platformy bez konieczności wykupywania abonamentu na usługi telewizyjne, wprowadzono w Polsce dopiero w 2018 roku.

Warto jednak podkreślić, że nie tylko HBO inspirowane jest strategiami wprowadzonymi w życie przez Netflix – następuje również tendencja odwrotna. Netflix, tak jak wcześniej HBO, zaczął produkować i udostępniać na swojej platformie oryginalne filmy i seriale przeznaczone dla odbiorców z nieanglojęzycznych krajów. Zaczął także publikować treści wykupione od innych, lokalnych producentów. Dużo bardziej prestiżowe i budzące zainteresowanie są jednak treści oryginalne, czyli tak zwany *exclusive content*, co sprawdziło się już w przypadku HBO i takich seriali jak *Wataha* (2014-) czy *Pakt* (2015-2016), które cieszyły się zainteresowaniem polskich odbiorców. Dobrym przykładem takiej polityki Netflixu są chociażby niemiecki *Dark* (2017) czy polski *1983* (2018) – oba zostały wyprodukowane w językach narodowych, choć są również dostępne w wersji anglojęzycznej.

Jedyną różnicą między Netflixem a HBO jest nieobecność seriali wyprodukowanych przez Netflixu w telewizji tradycyjnej – wszystkie seriale serwisu są dostępne wyłącznie w ramach jego subskrypcji. Produkcje filmowe serwisu były już również wyświetlane w kinie – przypomnę, że *Beasts of No Nation* miał swoją premierę w wybranych sieciach kin w 2015 roku (Okopień, 2015). Zwłaszcza ten ostatni przykład wskazuje na podobieństwa do tradycyjnych wytwórni – zresztą właściciele serwisu planują zbudować hale produkcyjne nieopodal Hollywood (w tym samym stanie), zupełnie jakby chcieli sprowokować swoich starszych konkurentów. Podstawową różnicą jest jednak metoda dystrybucji – dla Netflixu główną platformą jest oczywiście Internet. Właściwie każda z trzech opisanych powyżej metod

działalności – platforma VOD, telewizja, wytwórnia – pasuje do Netflix, ponieważ posiada na cechy wszystkich wymienionych typów. Zasadne wydaje się zatem uznanie serwisu za hybrydę medialną, którą z powodzeniem można by określić mianem telewizji na życzenie – nazwa ta obrazowo odzwierciedla funkcjonowanie na granicy telewizji i platformy VOD. Choć do określenia hybryda – zwłaszcza w kontekście gatunków – część badaczy odnosi się sceptycznie ze względu na fakt znaczeniowego zawieszenia „gdzieś pomiędzy”, to jednak w kontekście ulegających ciągłym przemianom nowych mediów być może byłby to adekwatny termin. Również „telewizja na życzenie” wydaje się określeniem dużo trafniejszym w stosunku do usług oferowanych przez Netflix niż do posługujących się nim satelitarnej telewizji takich jak NC+, których usługi streamingu stanowią raczej dodatek do tradycyjnej oferty niż główną działalność usługową.

Nazwanie Netflix telewizją na życzenie wywołuje jednak jednoznaczne skojarzenia z medium telewizyjnym, którym – ze względu na produkcję i internetową dystrybucję głównie seriali – de facto nie jest. Należałoby się zatem zastanowić, czy pojęcie telewizji jakościowej dotyczy w ogóle działalności platformy, a jeśli tak – w jakim? Przyjęcie założenia Roberta J. Thompsona o modelu telewizji jakościowej jako gatunku „z własnym zestawem wytycznych formalnych” (Thompson, 1996, s. 16, za: Feuer, 2011, s. 118) wydaje się sensownym rozwiązaniem. Należałoby zatem sprawdzić, czy produkcje Netflix spełniają następujące zaproponowane przez badacza wytyczne:

- jakościowy rodowód;
- duży zespół produkcyjny;
- pamięć serii;
- tworzenie nowych gatunków poprzez rekombinację starych;
- samoświadomość;
- skłonność do kontrowersji i realizmu (Thompson, 1996, s. 12-16).

Z kolei Sarah Cardwell do cech amerykańskiej telewizji jakościowej zalicza między innymi:

- dobrą realizację;
- naturalistyczną grę aktorską;
- obecność znanych i szanowanych aktorów;
- wycucie wizualne, kreowane przez staranną, czasem nowatorską pracę kamery i montaż;

- stylową ścieżkę dźwiękową, tworzoną przez przemysłane użycie odpowiedniej, często oryginalnej muzyki;
- spójność stylistyczną;
- podejmowanie „poważnych” tematów;
- dążenie do koncentracji na teraźniejszości i podejmowanie refleksji nad współczesnym społeczeństwem (próbę przekazania ogólnych prawd o życiu lub społeczeństwie);
- wyższy poziom zaangażowania widza (na przykład poprzez zastosowanie złożonych struktur narracyjnych lub poetyckiego języka) (Cardwell, 2011, s. 137-138).

Analiza produkcji Netflixu prowadzi do refleksji, że seriale tej platformy spełniają większość wymienionych wymagań – przede wszystkim pod względem realizacyjnym. Wstępują w nich bowiem znani i szanowani aktorzy filmowi i teatralni, tacy jak Robin Wright (*House of Cards*); John Lithgow i Matt Smith (*The Crown*, 2016-); Pedro Pascal (2015-2017); Geraldine James (*Ania, nie Anna*, 2017-); Jon Bernthal (2017-) czy wreszcie Kevin Spacey (*House of Cards*), z którym serwis zakończył współpracę po ujawnieniu oskarżeń o molestowanie seksualne. W większości przypadków widz ma także do czynienia z naturalistyczną grą aktorską. Seriale bardzo często dotyczą bowiem poważnej tematyki, w której naturalizm sprzyja budowaniu atmosfery opartej na elementach wymienionych przez Thompsona: realizmie i kontrowersjach. Produkcje seryjne Netflixu posiadają także ogromne obsady, liczące po kilkaset, a nawet powyżej tysiąca aktorów (*The Crown*, *House of Cards*). Z kolei dowodem na spełnienie warunków realizacyjnych takich jak stylowa ścieżka dźwiękowa, spójność stylistyczna czy wycucie wizualne jest fakt, że seriale tej platformy, na przykład *The Crown*, *House of Cards* czy *Stranger Things* (2016-) zostały wielokrotnie nagrodzone bądź nominowane do nagród Emmy właśnie w kategoriach realizacyjnych: najlepszy montaż, najlepsze zdjęcia czy najlepsza kompozycja muzyczna. Tematy poruszane przez fabuły można uznać za poważne, dotyczą na przykład problemów społecznych jak zgnilizna moralna politycznych elit (*House of Cards*), utrata wolności w wyniku piastowania funkcji państwowych (*The Crown*), walka z kartelami narkotykowymi (*Narcos*) czy też niebezpieczeństwa, jakie w przyszłości mogą spotkać gatunek ludzki w wyniku rozwoju technologii (*Czarne lustro*, 2011-).

Oprócz tego Netflix coraz częściej stara się nawiązywać współpracę z uznanymi reżyserami, czego dobrym przykładem jest wieloletnia kooperacja platformy z Davidem Fincherem przy serialach takich jak *House of Cards* i *Mindhunter* (2017-) czy niedawno nawiązana współpraca z Agnieszką Holland przy nowym,

polskim serialu *1983*. Co ważne, polska twórczyni wyreżyserowała także kilka odcinków *House of Cards* (Głównicki, 2017). Należy wspomnieć również o współpracy z Tomaszem Bagińskim, z którym Netflix planuje zrealizować nową ekranizację *Wiedźmina* Andrzeja Sapkowskiego (Kulik, 2018). Warto też nadmienić, że seriale Netflixa często wymagają dużego zaangażowania widza ze względu na skomplikowane struktury narracyjne i nielinearny sposób przedstawiania historii. Najlepszym tego przykładem jest wspomniany już niemiecki serial *Dark* opowiadający między innymi o podróżach w czasie, co wiąże się ze stosowaniem w obrębie produkcji licznych retrospekcji i futurospekcji.

Trudno jest jednak ocenić, czy w przypadku platformy można mówić już o pamięci serii ze względu na fakt, że serwis rozpoczął produkcję seriali zaledwie siedem lat temu. Z pewnością jednak część z nich – liczących już co najmniej dwa sezony – ma duże szanse na to, aby zrealizować ten wymóg. Z pewnością da się natomiast zauważyć samoświadomość w seriach Netflixa poprzez różnego rodzaju gry formalne (*House of Cards*) czy nawiązania intertekstualne do filmów i seriali o podobnej tematyce (*Mindhunter*).

Nie należy także zapominać, iż Netflix posiada bogatą ofertę seriali dokumentalnych, w tym również kilka własnej produkcji, takich jak choćby *Five Came Back* (2017-) opowiadający o pięciu hollywoodzkich twórcach, którzy zaciągnęli się do armii, aby udokumentować wydarzenia podczas II wojny światowej, czy też *Tales by Light* (2016) przedstawiający sylwetki znanych fotografów, którym udało się uchwycić przyrodę i kulturę w nieszablonowy sposób. Platforma nie stawia więc wyłącznie na programy rozrywkowe, ale także na materiały edukacyjno-dokumentalne. Warto dodać, że seriale niefikcjonalne są zrealizowane w bardzo atrakcyjnej formie, co zdecydowanie może zachęcić nowych widzów do zapoznania się z nimi. Te wyżej opisane wartościowe treści sprzyjają traktowaniu Netflixu jako niestandardowego przykładu telewizji jakościowej.

## Zakończenie

Produkcje Netflixu wydają się realizować większość wytycznych, za pomocą których amerykańscy badacze definiują telewizję jakościową. Jednak podstawowym problemem interpretacyjnym są trudności z określeniem tożsamości platformy. Przyjmując założenie, że serwis ten jest przykładem telewizji, ale w wersji „na życzenie”, z pewnością można uznać, że jego produkcje stanowią nowoczesną wersję telewizji jakościowej, odpowiadającą współczesnym trendom utrzymującym się w mediach. Netflix z pewnością jest interesującym przykładem konwergencji mediów, która za sprawą rozwoju Internetu staje się

wręcz wszechobecna we wszelkich ich rodzajach. W tym kontekście bardziej adekwatne wydaje się określenie platformy mianem hybrydy medialnej – już sama historia serwisu pokazuje, że na przestrzeni lat twórcy łączyli w jego ramach rozwiązania charakterystyczne dla różnych typów działalności: od wypożyczalni wideo aż po wytwórnie filmowe. Artykuł ten stanowi zaledwie przyczynek do dyskusji na temat problemów interpretacyjnych związanych z tą a także innymi – dopiero rozwijającymi się – platformami strumieniującymi. Znacznie obszerniejsze i pogłębione opracowanie na temat wpływu Netflixu na zmiany w postrzeganiu telewizji można znaleźć zwłaszcza w niedawno wydanej książce Mareike Jenner *Netflix and the Re-invention of Television* (2018), gdzie badaczka wiele uwagi poświęca takim zagadnieniom jak *binge-watching*, transnarodowość emisji (*broadcasting*), zmiany w koncepcji kontroli na linii nadawca–użytkownik czy też kreacja wizerunku Netflixu. Należy mieć nadzieję, że niniejszy tekst również otworzy pole do szerszej dyskusji na temat tego wciąż rozwijającego się zagadnienia.

## Bibliografia

- About Netflix*. (b.d.w.). <https://media.netflix.com/en/about-netflix> (dostęp: 16.01.2019).
- About Showtime*. (b.d.w.). <http://www.sho.com/about> (dostęp: 16.01.2019).
- binge-watch* (hasło). (b.d.w.). [w:] *English Oxford Living Dictionaries*. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch> (dostęp: 16.01.2019).
- Bourdaa, M. (2011). *Quality Television: construction and de-construction of seriality*, [w:] *Previously on. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of television*. Sevilla: Biblioteca de la facultad de Comunicacion de la Universidad de Sevilla.
- Cardwell, S. (2011). *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Earnings Releases & Related Materials*. (2017). <http://ir.timewarner.com/phoenix.zhtml?c=70972&p=quarterlyearnings> (dostęp: 16.01.2019).
- Feuer, J. (2011). *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Głównicki, K. (2017). *Pierwszy polski serial Netflixu wyreżyseruje Agnieszka Holland*. <https://dziennikzachodni.pl/pierwszy-polski-serial-netflixu-wyrezyseruje-agnieszka-holland/ar/12482647> (dostęp: 16.01.2019).
- Hibberd, J. (2011). *'Arrested Development': Netflix revives cult TV series*. <https://ew.com/article/2011/11/18/arrested-development-netflix/> (dostęp: 16.01.2019).
- Jasiołek, K. (2010). *Bankructwo wypożyczalni filmów*. <http://www.komputerswiat.pl/nowosci/wydarzenia/2010/38/bankructwo-wypożyczalni-filmow.aspx> (dostęp: 16.01.2019).
- J.D. (2017). *Netflix wyda 8 miliardów dolarów na nowe produkcje w 2018 roku*. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/netflix-wyniki-finansowe-liczba-subskrypcji-iii-kwartal-2017> (dostęp: 16.01.2019).

- Jeffery, M. (2017). *The 15 Most Expensive TV Shows of All Time – Ranked. It's Not Just Netflix Spending the Big Bucks*. <http://www.digitalspy.com/tv/ustv/feature/g24696/most-expensive-tv-shows-budget/?slide=15> (dostęp: 15.09.2018).
- Jenkins, H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* (tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jenner, M. (2015). *Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom*. „International Journal of Cultural Studies”, vol. 20, nr 3.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cambridge, UK: Palgrave Macmillan.
- Kujawiński, M. (2018). *Seriale też szkodzą, czyli jak uprawiać binge-watching i wyjść z tego calo?* <https://naekranie.pl/artykuly/seriele-tez-szkodza-czyli-jak-uprawiac-binge-watching-i-wyjsc-z-tego-calo-3147245> (dostęp: 16.01.2019).
- Kulik, W. (2018). *Wiedzmin jako serial od Netflix*. <http://www.benchmark.pl/aktualnosci/wiedzmin-jako-serial-od-netflix-baginski-wsrod-rezyserow.html> (dostęp: 16.01.2019).
- Lebioda, J. (2016). *Najdroższe seriale wszechczasów. Zaskakująca czołówka*. <https://www.forbes.pl/life/sztuka/ranking-najdrozszych-seriali-w-historii/n0dbm7k> (dostęp: 16.01.2019).
- M.P. (2016). *OSCARY: Filmy Netflix'a (w końcu) będą walczyć o statuetki*. <https://www.filmweb.pl/news/OSCARY%3A+Filmy+Netflix'a+%28w+ko%C5%84cu%29+b%C4%99d%C4%85+walczy%C4%87+o+statuetki-119778> (dostęp: 16.01.2019).
- M.P. (2017). *Czy Netflix chce, żeby ludzie przestali chodzić do kina?* <https://www.filmweb.pl/news/Czy+Netflix+chce,+%C5%BCeby+ludzie+przestali+chodzi%C4%87+do+kina-125396> (dostęp: 16.01.2019).
- M.P. (2017). *Oscary: Filmy Netflix'a stracą możliwość walki o statuetki?* <https://www.filmweb.pl/news/Oscary:+Filmy+Netflix'a+strac%C4%85+mo%C5%B4gliwo%C5%9B%C4%87+walki+o+statuetki-125206> (dostęp: 16.01.2019).
- Netflix Prize*. (2009). <https://www.netflixprize.com/> (dostęp: 16.01.2019).
- Okopień, P. (2015). *Pierwszy film Netflix'a już w kinach*. <http://www.komputerswiat.pl/nowosci/internet/2015/43/pierwszy-film-netflix-a-juz-w-kinach.aspx> (dostęp: 16.01.2019).
- Pawłowska, M. (2016). *HBO – wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*. „Zeszyty prasoznawcze”, t. 59, nr 1 (225).
- News Release*. (2017). <https://ir.aboutamazon.com/news-releases/news-release-details/amazoncom-announces-first-quarter-sales-23-357-billion> (dostęp: 16.01.2019).
- P.S., J.D. (2018). *Netflix wprowadza w aplikacji mobilnej funkcję inteligentnego pobierania seriali*. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/jak-pobrac-caly-serial-w-netflix-uslugu-smart-downloads> (dostęp: 16.01.2019).
- P.S. (2016). *Netflix z 6 mld dolarów na własne produkcje i 20 nowymi serialami w 2017 roku*. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/netflix-z-6-mld-dolarow-na-wlasne-produkcje-i-20-nowymi-serialami-w-2017-roku> (dostęp: 16.01.2019).
- P.S. (2017a). *6 miliardów dolarów na nowe studia Netflix'a, serwis przeprowadza się do Kalifornii*. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/6-miliardow-dolarow-na-nowe-studia-netflix-a-serwis-przeprowadza-sie-do-kalifornii> (dostęp: 16.01.2019).

P.S. (2017b). *Netflix zadłuży się na 1,6 miliarda dolarów by sfinansować nowe filmy i seriale*. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/netflix-zadluzy-sie-na-1-6-miliarda-dolarow-by-sfinansowac-nowe-filmy> (dostęp: 16.01.2019).

P.S. (2017c). *Netflix z rosnącymi przychodami. Ponad miliard dolarów na promowanie własnych seriali*. <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/netflix-liczba-uzytkownikow-w-2017-roku-rosnace-przychody> (dostęp: 16.01.2019).

Ramsay, D. (2013). *Confessions of a Binge Watcher*, [w:] CST Online. <https://cstonline.net/confessions-of-a-binge-watcher-by-debra-ramsay/> (dostęp: 16.01.2019).

*Ranking box office'u*. (b.d.w.). <http://www.filmweb.pl/ranking/boxOffice/type/topBudget> (dostęp: 16.01.2019).

Santo, R.A.E. (2014). *FINAL PROJECT: Netflix and Video Streaming: The remediation of the video rental store into the consumer's home*. <https://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-748-fall2014/2014/04/22/notes-for-class-discussion-netflix-and-movie-streaming/> (dostęp: 16.01.2019).

Satell, G. (2014). *A Look Back At Why Blockbuster Really Failed And Why It Didn't Have To*. <https://www.forbes.com/sites/gregsatell/2014/09/05/a-look-back-at-why-blockbuster-really-failed-and-why-it-didnt-have-to/#7deac3841d64> (dostęp: 16.01.2019).

*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*. (b.d.w.). <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=starwars3.htm> (dostęp: 16.01.2019).

Taler, H. (2016). *Poznaj historię Netfliksa – firmy, która zmieniła i nadal zmienia telewizję na całym świecie*. <https://www.spidersweb.pl/2016/01/netflix-historia.html> (dostęp: 16.01.2019).

Thompson, R. J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.

Traciewicz, J. (2018). *Teraz już wiem, że binge-watching to przekleństwo*. <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/02/08/binge-watching/> (dostęp: 16.01.2019).

Trykozko, M. (2014). *Oto historia Netfliksa, jednego z najlepszych startupów wszechczasów*. <https://forsal.pl/artykuly/784867,oto-historia-netfliksa-jednego-z-najlepszych-startupow-wszechczasow.html> (dostęp: 16.01.2019).

Venable, N. (2014). *Binge-Watch Netflix Often? You Might Be Depressed*. <https://www.cinemablend.com/television/Binge-Watch-Netflix-Often-You-Might-Depressed-69754.html> (dostęp: 16.01.2019).

Wawrzyn, M. (2016). *Top 12: Najdroższe seriale w historii telewizji*. <http://www.serialowa.pl/120996/najdrozsze-seriale-telewizyjne-w-historii/> (dostęp: 16.01.2019).

Wątor, J. (2017). *Reed Hastings, prezes Netfliksa: Stacje telewizyjne nie są naszymi wrogami*. „Gazeta Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,156282,21731398,reed-hastings-prezes-netfliksa-stacje-telewizyjne-nie-sa-naszymi.html> (dostęp: 16.01.2019).

West, K. (2014). *Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV*. <http://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html> (dostęp: 16.01.2019).

Wojtini (2018). *Netflix może kupić sieć kin, żeby walczyć o Oscary*. <https://pl.ign.com/netflix/16133/news/netflix-moze-kupic-siec-kin-zeby-walczyc-o-oscar> (dostęp: 16.01.2019).

## **Netflix Streaming Platform – a VOD Domain or a New Form of Quality Television? History and Distribution Methods**

Nowadays streaming platforms are becoming more and more popular, enabling viewing of video materials in the format of Video on Demand. Currently, the most popular are platforms such as Amazon Prime Video, Showmax, which came to Poland at the beginning of 2017, HBO GO service belonging to a traditional television broadcaster, or finally the oldest of these – the Netflix platform. This article will be devoted to Netflix due to its long history and unquestionable clearing of routes in this area.

The main purpose of this article is to analyze Netflix's actions related to VoD services and its production of high-quality programs. Analysis is aimed at specifying solutions that have provided this platform with such popularity. In addition, an attempt will be made to determine whether Netflix is only a streaming platform or can be considered as an example of modern quality television.

**Słowa kluczowe:** Netflix, VOD, wideo na życzenie, telewizja jakościowa, platforma strumieniująca, wypożyczalnia wideo

**Keywords:** Netflix, VOD, video on demand, quality television, streaming platform, movie rental



# Paweł Sołodki

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna

## Serial internetowy – notatki o zjawisku

Próba rozpoczęcia dyskusji na temat seriali internetowych w pierwszym momencie może napotkać opór: czym w ogóle jest serial internetowy? W powszechnym rozumieniu serial jest przecież czymś, co można oglądać wyłącznie podczas telewizyjnej emisji – ostatecznie czymś, co najpierw zostało zaprezentowane na małym ekranie, a następnie trafiło do internetu, jak na przykład *Gra o tron* (HBO, 2011-) oglądana na monitorze laptopa. Sam kontekst odbioru to jednak za mało, by opowieść o fikcyjnym kontynencie Westeros określić jako *web series*. Przywołany serial powstał z myślą o telewizji jako podstawowym kanale dystrybucyjnym – internet to kanał wtórny, pomimo roli, jaką spełnia HBO GO w strategii rozwoju marki. Medium, poprzez które ma miejsce kontakt z dziełem, nie jest wystarczającym elementem definiującym, choć niewątpliwie stanowi element kluczowy. W kontekście niezliczonych dyskusji (zarówno branżowych, jak i popularnych) otaczających premierę *House of Cards* (Netflix, 2013-) oraz wszystko to, co zaszło potem w związku z producentem serialu, mogłby pojawić się inny trop definicyjny: to taki serial, który wyszedł spod skrzydeł którejś z firm dystrybucyjno-produkcyjnych: Netflix, Hulu czy Amazona. Takie tytuły jak *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-) i *Daredevil* (Netflix, 2015-) bądź *A Day in the Life* (Hulu, 2011) i *Up to Speed* (Hulu, 2012) czy też *Transparent* (Amazon, 2014-) oraz *The Man in the High Castle* (Amazon, 2015-) łączy nie tylko internet traktowany jako podstawowe miejsce eksploatacji, ale także porzucenie tradycyjnych cotygodniowych (czy też w przypadku oper mydlanych – codziennych) emisji, umożliwiające widzom oddawanie się nowym rytuałom odbiorczym poprzez udostępnianie wszystkich odcinków jednego dnia, jak również uniezależnienie się od ograniczeń terytorialnych dzięki potraktowaniu internetu jako pierwszego pola eksploatacyjnego.

W tym punkcie bylibyśmy zdecydowanie bliżej prawdy, niemniej ograniczając się do wyżej wymienionych realizacji mielibyśmy jeszcze sporo drogi do przebycia. W niniejszym artykule przyjrzałem się zatem także pozostałej części interesującego mnie zjawiska: nie tylko realizacjom rozpowszechnianym poprzez takie serwisy VOD jak wymienione powyżej, ale też przez YouTube czy Vimeo. Są to produkcje eksperymentujące między innymi ze skrótowną formą, nieliniową narracją (czasem wręcz modularnością segmentów opowieści), gatunkową hybrydycznością, włączaniem odbiorców w proces twórczy i/lub dekodowania znaczeń, często przy bardzo ograniczonym budżecie. Nie będziemy mieć tu do czynienia z tytułami, które równie dobrze odnalazłyby się w telewizji, jak i w przeglądarce internetowej, ale takimi, dla których internet jest najbardziej odpowiednim miejscem występowania (por. Jenkins, 2012). Wybór przykładów – z racji skali zjawiska – siłą rzeczy musi być stronniczy, lecz postaram się, by w jak najlepszym stopniu oddawał opisywane przez mnie tendencje. Z racji bardzo skromnej literatury na temat, bibliografia zawierać będzie te pozycje, które reprezentują poziom naukowy bądź mają charakter popularnonaukowy, aczkolwiek znaleźć w nich można trafne, interesujące spostrzeżenia

Uważam, iż ważne jest, by przyjrzeć się owemu zjawisku bardziej szczegółowo: w zmiennym i niestabilnym środowisku sieciowym seriale internetowe kreują nowe, adekwatne względem współczesnych czasów formuły produkcyjne, dystrybucyjne czy też narracyjne; bywają traktowane zarówno jako pierwszy etap rozwoju domorosłych talentów w drodze do bardziej tradycyjnych miejsc w systemie rozrywkowym, jak też narzędzie promocyjne globalnych korporacji. Skala zjawiska, mnogość odbijających się w nim trendów oraz anektowanie licznych obszarów współczesnego pejzażu medialnego każą poświęcić zjawisku więcej uwagi. Obecnie, gdy dyskusja na temat tak zwanych „seriali nowego typu” wciąż przybiera na sile, wprowadzenie tematu seriali internetowy wydaje się logiczną kontynuacją.

\*\*\*

Czym jest zatem serial internetowy? Dee Majek w rozległym raporcie *Webtelevision, Webseries and Webcasting* tworzy definicję w oparciu o kryterium technologiczne: „treść utrzymana w stylistyce telewizyjnej (seryjność, obsada), produkowana z myślą o dystrybucji internetowej poprzez udostępnianie plików wideo (*video sharing*), *streaming* lub *hosting* plików i oglądana w przeglądarce internetowej” (Majek, 2012). Tak szeroka definicja wymagałaby doprecyzowania. Jaki charakter ma wzmiankowana „treść”? Czym „jest stylistyka telewizyjna”? Czy te trzy formy rozpowszechniania to wyczerpujące spektrum możliwości?

Jaki kształt przyjmuje w sieci wspomniana „seryjność”? W końcu nie ogranicza się ona wyłącznie do realizacji telewizyjnych; ostatecznie, w kontekście audiowizualnym, wyrosła ona z kina i – choć osiągnęła pełnię za sprawą telewizji – to internet wydaje się kolejnym odpowiednim środowiskiem do budowania w czasie więzi z odbiorcami. Niewątpliwie od seriali, także tych oglądanych w przeglądarce, wymaga się seryjności, choć w tym przypadku wydaje się cechować je zupełnie inny rytm, niekoniecznie wyznaczany kolejnymi odcinkami codziennie (opery mydlane) bądź cotygodniowo (od kilku do dwudziestu kilku na sezon, w zależności od polityki stacji) w ramach kolejnych sezonów pojawiających się w ramówce każdego roku w podobnym terminie. Seriale internetowe cechuje raczej duża swoboda i dowolność: twórcy mogą myśleć sezonami, ale w zasadzie nie muszą; bywa, że adaptują strategie telewizyjne, ale nie jest to regułą. Uniezależnienie na poziomie produkcyjnym od studiów telewizyjnych sprawia, że struktura całości wykształca się niejako w procesie twórczym, a kolejne odsłony nie zawsze pojawiają się w regularnych odstępach: twórcom-amatorom może wystarczyć pomysłów i energii na stworzenie zaledwie kilku pierwszych odcinków, a kolejne pomysły, wzrost audytorium lub zastrzyki finansowe mogą pojawić się dopiero po dłuższym czasie. Te czynniki mogą także wpływać na różną liczbę odcinków w ramach sezonu, a nawet na długość samych odcinków (mogącą ulec zmianie od kilku do kilkudziesięciu minut przy danym tytule).

Dan Williams z kolei koncentruje się na wyznacznikach formalnych: „Wiele seriali internetowych odnosi sukces, gdyż znacząco *różni* się od tradycyjnych programów telewizyjnych. Mogą odznaczać się niezgrabnym montażem i nad wyraz ekspresyjnym stylem gry aktorskiej, podejmować tematy niemal natychmiastowo i cieszyć się rozgrzeszeniem z przeciętnych jakości produkcyjnych – aspektów zwykle nieakceptowanych w tradycyjnych mediach” (Williams, 2012, s. 25-26). Również te elementy mogą wydawać się problematyczne (nierealistyczna gra aktorska, tematyczna przyczynkowość), choć niewątpliwie warto zastanowić się nad kwestią jakości „odmiennych od telewizyjnych”. To prawda, czasami uwagę zwracają niskie umiejętności aktorskie obsady, muzyka zdająca się pochodzić z banku nagrań, montaż raczej wybijający z rytmu niż pozwalający widzom zanurzyć się w opowieści. Rażą też słabe umiejętności operatorów, kręcących w trybie „automatycznym”, bez manipulowania głębią ostrości, niewprawnie kadrujących, łamiących oś akcji itp. Ale powiedziałbym raczej, że te cechy znamionują jedynie pewne realizacje, prawdopodobnie te, które znikną w odmętach sieci po kilku zignorowanych przez widzów odcinkach. Rzadko się zdarza, by owe wady zostały zaakceptowane jako element konsekwentnie realizowanego stylu, spójnego z tematyką, choć i w tej kategorii odnotowywane są sukcesy. Jeden z największych odniósł *The Guild* (2007-2013) Felicii Day, 70-odcinkowy

laureat wielu nagród Streamy Awards, swego czasu dystrybuowany przez concern Microsoft poprzez konsole Xbox, a tematycznie skoncentrowany na środowisku graczy komputerowych. *The Guild* wydaje się być wyjątkiem, podobnie jak pierwszy uznany serial internetowy *lonelygirl15* (2006-2008), stylizowany na amatorski YouTube'owy vlog prowadzony przez nastolatkę o tytułowym nicku, w rzeczywistości będący wyreżyserowaną próbą zmierzenia się z nowym medium. Wszystko to, co kojarzone z amatorskimi vlogami, Dan Williams zdaje się projektować na wszystkie serie internetowe. Jak zamierzam udowodnić, jest to spora generalizacja.

Choć powyższe technologiczne definicje wydają się mimo wszystko ujmować sedno zjawiska (osadzenie w sieci i wynikające z tego konsekwencje), to – by uniknąć dalszych uogólnień – chciałbym teraz pokazać jego zniuansowanie. Najtańsze, kilkuminutowe realizacje o przyzwoitych jakościach produkcyjnych, dość luźnej strukturze, często odpowiadającej telewizyjnemu schematowi proceduralnemu, realizowane przez nieprofesjonalną ekipę przy budżecie nierzadko bliskim zeru, najszybciej odnaleźć można w serwisie YouTube. Takie realizacje jak *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl* (2011-2013) Issy Rae, *Long Story Short* (2013-2015) Almoga Avidana Antonira czy *7p/10e* (2014) Avitala Asha niewątpliwie mogą uwodzić zaskakującymi rozwiązaniami formalnymi (szybki montaż, struktura gagowa, estetyka popularnych narzędzi komunikacji społecznej) bądź tematyką odważnie zwróconą w stronę mniejszości rasowych, narodowych czy seksualnych, a ograniczony budżet nie razi tu tak bardzo. W wielu przypadkach skrótowość wpisana jest już w ramy gatunku: realizacje trwają kilka minut, nie ma zatem czasu na mnożenie wielopoziomowych intryg czy budowanie szalenie złożonych portretów psychologicznych. Otrzymujemy zatem albo narracyjnie spójną opowieść rozpiętą na niewielką liczbę odcinków, jak w częściowo animowanym, siedmio odcinkowym *Sad Motivator* (2014) Nathana Alana Bunkera, opowiadającym o mężczyźnie pragnącym zemścić się na swojej byłej dziewczynie, albo serię skeczów, w których bohaterowie pozostają tacy sami, choć przeżywają najróżniejsze perypetie, jak w *Sugarboy* (2012-2013) Dana Opsala o siedmiolatku, mającym, po spożyciu zbyt dużej dawki cukru, potrzebę wykrzyknienia niejednej niesamowitej opowieści o niezwykle barwnych postaciach. Do tej grupy należy także jeden z najbardziej złożonych konstrukcyjnie seriali internetowych *H+*. *Digital Series* (2012), wyprodukowany przez Warner Bros., o którym piszę szczegółowo w dalszej części artykułu. Przykłady polskie to chociażby paradokumentalna *Klatka B* (2008-2009) Bartłomieja Szkopa, której głównym trzonem jest postać Baśki i jej obserwacje życia codziennego czy fabularny *Piątek: The Series* (2011-2013) Grzegorza Barańskiego, opowiadający o wyjątkowo sfrustrowanym pracowniku korporacji.

W przypadku najtańszych seriali, spectrum gatunkowe wydaje się najszersze (komedie, obyczajowe, thrillery, horrory, SF, fantastyka itp.), znaleźć w nim można także odpowiedniki realizacji telewizyjnych: programy kulinarne (na przykład: *My Drunk Kitchen* – o tym, jak przygotowywać potrawy, których głównym składnikiem jest alkohol, bądź *The Bear-Naked Chef* – tu w zasadzie jedynym oryginalnym elementem jest muskularny kucharz ubrany wyłącznie w fartuch i skarpety), *talk shows* (na przykład *Sound Advice* [2014-2015] – komedianka Vanessa Bayer odgrywa rolę całkowicie niekompetentnej dziennikarki przeprowadzającej wywiady z – najprawdopodobniej nieświadomymi konwencji – realnymi gwiazdami muzyki) czy nawet *competition show* (jak *Written It Down* [2013-2014], w którym aktorzy muszą zaimprovizować scenę zerwania, używając nieznanego przed nagraniem – zwykle całkowicie absurdałnego – powodu).

Dla niedoświadczonych twórców, dopiero próbujących rozwijać swój talent, tego rodzaju realizacje stanowią idealne rozwiązanie: pozwalają zmierzyć się ze skróconą formą, a przy okazji otrzymać natychmiastową reakcję zwrotną ze strony odbiorców. Rosną zatem nie tylko ich umiejętności w zakresie konstrukcji tekstu audiowizualnego, ale także promocji „produktu” w środowisku sieciowym, komunikacji z widownią przy pomocy mediów społecznościowych itp. Zdarza się także, iż niektóre autorskie projekty na tyle przypadają do gustu władzom stacji telewizyjnych, że ci zatrudniają twórców, prosząc ich o zaadaptowanie oryginalnego pomysłu na realizację telewizyjną: półgodzinną, opartą na historii lub będącą zbiorem gagów, formalnie bardziej dopracowaną. Tu należałoby wymienić takie głośne youtube’owe tytuły jak *Web Therapy* (2008-2013, wersja telewizyjna: Showtime, 2011-2015) Lisy Kudrow czy *Broad City* (2010-2011, wersja telewizyjna: Comedy Central, 2014-) Ilany Glazer i Abby Jacobson.

Ów youtube’owy format zaczął wykształcać się najwcześniej, z czasem przygotowując widzów na dłuższe, bardziej złożone realizacje. Dlatego drugą grupę stanowią te o nieco dłuższym metrażu, liczącym nawet kilkanaście czy kilkadziesiąt minut, stworzone na wysokim poziomie realizacyjnym przy względnie profesjonalnej obsadzie. Struktura takich produkcji jest nieco bardziej zwarta, scenariusze zdają się nie być oparte na improwizacji, a przynajmniej nie w takim stopniu jak w grupie poprzedniej. Dominują komedie obyczajowe. Odnaleźć je można przede wszystkim w serwisie Vimeo: *F to 7th* (stworzony przez Ingrid Jungermann, 2013-2014) opowiadający o życiowych perypetiach dojrzałej, nowojorskiej lesbijki; *The Outs* (stworzony przez Adama Goldmana, 2012-), nakręcony w dość znanej konwencji lekkiego serialu kumpelskiego, tym razem czyniącymi bohaterami dwudziestokilkuletnich, nowojorskich gejów i ich przyjaciół; *High Maintenance* (stworzony przez Bena Sinclaira i Katję Blichfeld, 2012-) – tutaj głównym bohaterem jest diler

marihuany, który w każdym odcinku zaopatruje w towar inną, barwną postać, czy *The Impossibilities* (2015) Anny Kerrigan, traktujący o życiowych perypetiach dwudziestokilkulatków: joginki i magika. Zdarza się tym realizacjom zaskakiwać wysokiej klasy zdjęciami, oryginalną muzyką czy twarzami aktorów rozpoznawalnych z bardziej tradycyjnych rejonów filmów i seriali. Dodać należy, iż twórcy często korzystają z opcji VOD i za dostęp do tytułu wymagają opłaty: *The Outs* oraz *High Maintenance* oferują obejrzenie pierwszego sezonu za darmo, w przypadku drugiego życzą sobie od kilku do kilkunastu złotych za odcinek o długości 12-30 minut. *High Maintenance* wydaje się w tej grupie szczególnie: reprezentował na tyle wysoki poziom, że doczekał się kupna i – w niezmienionej formie – dystrybucji przez stację HBO. Pośród tych realizacji, częściej niż w grupie poprzedniej, zdarza się przemyślana struktura całości: ograniczona liczba sezonów realizowana jest w rocznych odstępach czasowych, na każdy z nich przypada niewielka liczba odcinków, zwykle około sześciu-ośmiu, czasem zdarzają się nawet – w celu utrzymania zainteresowania tytułem – odcinki specjalne (jak 45-minutowy *The Outs Chanuka Special* między pierwszym a drugim sezonem). Tutaj spektrum korzystania z narzędzi Web 2.0 jest bardziej ograniczone niż w przypadku serwisu YouTube, chyba że wykorzystane zostaną oba serwisy dystrybucyjne, co zdarza się od czasu do czasu, choć z reguły twórcy decydują się na jeden z nich. Tego rodzaju realizacje wydają się najsilniej podważać kategorię „amatorskości”: „znaczną część dyskusji dotyczącej produkcji internetowego wideo oparta jest na wątpliwych czy słabych definicjach «amatorskiego» i «profesjonalnego». Ta dychotomia amatorskie/profesjonalne zdaje się opierać na nieszczęsnych założeniach, iż treść produkowana z myślą o sieci jest z natury «amatorska», ponieważ treść «profesjonalna» powstaje pod odbiorniki telewizyjne i kina” (Majek, 2012, s. 2). Pokrewieństwo formalne między realizacjami internetowymi a telewizyjnymi sprawia, że te pierwsze mają szansę odnaleźć się w niezmienionej formie w bardziej tradycyjnym medium. Niestety, w zasadzie brak tu polskich przykładów.

Kolejna grupa to tak zwane *branded series* – seriale stanowiące „odnogi” wysoko skomercjalizowanych opowieści transmedialnych o globalnej skali dystrybucji, na przykład powiązane z transopowieścią *The Walking Dead* (serial AMC, 2010-): *Torn Apart* (2011), *Cold Storage* (2012) i *The Oath* (2013) bądź z *Heroes* (serial NBC, 2006-2010): *Going Postal* (2008), *Destiny* (2008), *The Recruit* (2008), *Hard Knox* (2008), *Nowhere Man* (2009), *Slow Burn* (2009) (oraz dwoma innymi zrealizowanymi w ramach minicyklu *Heroes: Reborn*). W kontekście Polski warto wspomnieć o *Bożence* (2012) jako internetowej kontynuacji *Julii* (2011-2012) czy *Lekarzach po godzinach* (2013) rozwijających wątki z *Lekarzy* (2012-2014): obie realizacje zostały stworzone przez TVN, a rozpowszechniane były za pomocą serwisu Player.pl. Ciekawym przykładem jest youtube’owy serial *Dragon*

*Age: Redemption* (2011) Felicii Day, powiązany produkcyjnie i fabularnie z serią gier komputerowych/konsolowych *Dragon Age* (BioWare, 2009-): osadzony w uniwersum i rozwijający jedną z postaci, bohaterkę dodatku do drugiej części gry. Wymienione seriale z jednej strony stanowią zamknięte całości, funkcjonujące niejako niezależnie od pozostałych składowych transopowieści, a jednocześnie pozostają z jej uniwersum głęboko powiązane: rozwijają wątki, rozbudowują świat przedstawiony, wprowadzają perspektywy innych postaci. Przy tym *branded series* służą za narzędzia promocyjne danych marek, dlatego należy je zestawiać z innymi serialami działającymi na podobnych prawach: *Margot vs. Lily* (Nike, 2016), *Summer with Cimorelli* (Subway, 2014-), *Films of City Frames* (Armani, 2014-2015) czy *Do Not Disturb* (Mariott [Moxy Hotel], 2015) – a to tylko kilka przykładów spośród wielu. Z tej drogi skorzystały też koncerty Toshiba oraz Intel, przygotowując trzy seriale wykorzystujące strategię *social storytelling* [społecznościowe konstruowanie historii]: thriller *Inside* (2011), obyczajowy SF *The Beauty Inside* (2012) oraz komedię SF *The Power Inside* (2013). Zwłaszcza w pierwszym przypadku istotne było osobiste zaangażowanie użytkowników sieci, którzy przy pomocy mediów społecznościowych starali się wpłynąć na bieg zdarzeń – pomóc uwolnić się głównej bohaterce z celi, a dzięki formie serialu możliwe było uwzględnienie ich aktywności w rozwoju akcji. W dwóch pozostałych przypadkach rola odbiorców ograniczona była do udostępnienia nagrań twarzy, wkomponowanych następnie w gotowy materiał wideo.

Choć wymieniłem wyłącznie produkcje fabularne, to seriale dokumentalne zdarzają się również często: objaśniający sekrety produkcyjne *Our Food. Your Questions* (2014) produkowany przez McDonald's, *Capturing the Networked Society* (2014) stworzony przez firmę Ericsson i opisujący zachowania użytkowników marki czy w zabawny sposób zacierający granicę między fikcją a dokumentem wspomniany już *Sound Advice* (2014-2015), częściowo realizowany przy wsparciu firmy Hyundai. Produkcje te, poza nielicznymi wyjątkami, odnaleźć można na oficjalnych stronach internetowych promujących wymienione korporacje, niekiedy w serwisie YouTube. Zwykle liczba odcinków jest niewielka, poniżej 10, co wynika z pragmatycznego podejścia firm do *branded series* jako kolejnego typu kampanii promocyjnej. Potwierdzają to badania rynkowe: największą liczbą wyświetleń, nawet kilkanaście milionów odtworzeń, cieszą się piloty, potem licznik dramatycznie spada (zob. Rogue, 2016). Kluczem może być wrażenie komercyjnego wyrachowania, jakim nierzadko odznaczają się inne korporacyjne kampanie reklamowe.

Wreszcie na koniec należałoby wspomnieć o jednych z najgłośniejszych przykładów seriali ostatnich lat, o których napomknąłem na początku tekstu: produkcjach

Netflixa, Amazona, Hulu etc. Można je uznać za seriale internetowe: sieć www jest podstawowym kanałem dystrybucyjnym, a odcinki umieszczane są na serwerach jednego dnia, zachęcając widzów do praktyki *binge-watching*. Producenci pomijają YouTube czy Vimeo i tworzą własne serwisy VOD, zatrudniają uznanych twórców (showrunnerów, reżyserów, scenarzystów, operatorów, montażyстів), obsadzają gwiazdy filmowe, inwestują sumy liczące nawet dziesiątki milionów dolarów za sezon, wspierają się olbrzymimi kampaniami promocyjnymi, niedostępnymi pozostałym realizatorom seriali internetowych. Seriale te strukturalnie przypominają propozycje stacji kablowych premium, z 10-12 odcinkami na sezon, wieńczonymi cliffhangerami i układającymi się w narracyjnie spójne, wielogodzinne opowieści. Choć interakcja z widzami na poziomie interfejsu została tu bardzo ograniczona (niemożliwe jest choćby umieszczanie komentarzy pod filmem), to realizacje z tej grupy wzbudzają na tyle silne emocje wśród fanów na całym świecie, że ci chętnie wymieniają się refleksjami na samodzielnie tworzonych forach. Z uwagi na skalę realizacji, a zatem chęć dostarczenia jak najbardziej atrakcyjnego (komercyjnie) produktu, interesujący wydaje się także sposób badania recepcji ze strony publiczności: takie aktywności podejmowane przez widzów jak włączanie pauzy (istotny jest moment jej rozpoczęcia i czas trwania), przewijanie czy ewentualne zaniechanie dalszego oglądania poddawane są przez producentów szczegółowym analizom, a wnioski wpływają na kształt kolejnych realizacji. Wydaje się to sytuacją bez precedensu – nawet specjalne pokazy próbne dla ograniczonej publiczności organizowane przez stacje telewizyjne nie były w stanie dostarczyć tego rodzaju szczegółowych informacji na temat praktyk odbiorczych. Na marginesie należałoby tu wymienić także polski przykład: krajową wersję *Web Therapy* (2015), realizowaną przez koncern TVN i dystrybuowaną wyłącznie za pośrednictwem własnego serwisu Player.pl, jednak w odróżnieniu od wspomnianych już *Lekarzy po godzinach* będący samodzielnym tworem, niepowiązany z żadnym tytułem telewizyjnym.

Ostatnią część artykułu chciałbym poświęcić bliższemu przyjrzeniu się jednemu z najciekawszych seriali internetowych: *H+*. *Digital Series* (2012-2013). Wyprodukowany przez oddział Warner Home Video – Warner Premiere serial science fiction firmowany był nazwiskiem Bryana Singera jako producenta, dysponował budżetem bliskim dwóm milionom dolarów, a realizowany był w 54 różnych lokacjach podczas 29 dni zdjęciowych. Całość zamknęła się w łącznym czasie 255 minut ekranowych podzielonym na 48 fragmentów o długości od czterech do siedmiu minut. Kolejne odcinki umieszczane były po dwa w odstępach tygodniowych w serwisie YouTube od sierpnia 2012 do stycznia 2013 i funkcjonowały w wersji „czystej” oraz „z adnotacjami”, czyli linkami do innych powiązanych tematycznie fragmentów serialu. Sukcesywnie dodawano kolejne materiały: filmy reklamowe należące do świata przedstawionego, powiązane



z fabułą fotografie i grafiki, materiały z planu, zapisy sond ulicznych, interaktywny *timeline*, a nawet kilkugodzinny czat twórców z fanami przeprowadzony na Google Hangouts czy przewodnik po tworzeniu serialu internetowego. Kiedy scenarzyści serialu, John Cabrera i Cosimo De Tommaso, zaczęli pracę w 2006 roku, nie mogli przewidzieć, że opisywana przez nich historia bardzo zbliży się, przynajmniej technologicznie, do rzeczywistości (Carrie, 2013). W kreslonej przez nich transhumanistycznej wizji świata większość ludzi na ziemi „wzbogacona” jest o software i hardware sprzężony z układem nerwowym. Obraz zbierany przez oczy oraz interfejs tytułowej aplikacji *H+* stanowią jedno, a nawigacja odbywa się przy pomocy gestów wykonywanych w zasięgu wzroku (dodać należy, iż premiera serialu ubiegła zaledwie o kilka miesięcy upublicznienie wczesnych wersji Google Glass). Oparta na nanotechnologii „rzeczywistość rozszerzona” (*augmented reality*) dostępna była pod każdą szerokością geograficzną i stanowiła kluczowy element rzeczywistości serialu.

W odcinku pilotażowym miało miejsce zarówno objaśnienie idei transhumanizmu, użytych technologii, kształtu świata przedstawionego, jak i pierwsze kluczowe zdarzenie: śmierć niemal całej populacji na ziemi. Pierwszy odcinek rozgrywał się w San Francisco i zawierał podpis „5 minut przed tym zanim to się stało”, drugi również w San Francisco – „15 sekund po tym, jak to się stało”, ale wraz z kolejnymi fragmentami zmiany zarówno miejsca (USA, Finlandia, Włochy, Indie, Irlandia, Chile, Kongo, Kanada, Turcja, Wielka Brytania, Niemcy), jak i czasu akcji („siedem lat przed”, „pięć miesięcy przed”, „dwa lata po”, „pięć lat przed”, „rok po”...) zdarzały się coraz częściej, tworząc nielinearną, achronologiczną opowieść. Widz pragnący ustalić, co się zdarzyło, mógł podążać za zdarzeniami ujawnianymi w kolejnych odcinkach, ale w zasadzie już po kilku tygodniach mógł tworzyć własne playlisty, układane samodzielnie lub wyznaczone miejscami akcji, bohaterami, wątkami czy chronologią zdarzeń. Otrzymywał mozaikę, z której mógł formować własną wersję zdarzeń. Wersje odcinków „z adnotacjami” miały mu pomóc w rekonstrukcji zależności przyczynowo-skutkowych. Co więcej – niektóre linie dialogowe, przygotowane na przykład w języku fińskim, świadomie nie były tłumaczone przez realizatorów na angielski; wiedzieli oni, że widzowie znający ten język szybko umieszczą odpowiednią wersję w komentarzach pod filmem. Po obejrzeniu wszystkich fragmentów wraz z dodatkami widz mógł cieszyć się satysfakcją z dobrze wykonanej pracy: całość łączyła się logicznie, bohaterowie rozwijali na przestrzeni czasu, a wątki doczekiwały zamknięcia.

Choć pojawiły się sugestie ewentualnej kontynuacji w sezonie drugim, pomysł niestety nie doszedł do skutku. Prawdopodobnie było to związane z roz-

wiązaniem w 2012 roku oddziału Warner Premiere; być może futurystyczna tematyka straciła na oryginalności niedługo po premierze, ewentualnie wytwórnia postanowiła zrezygnować z dalszych eksperymentów ze środowiskiem nowomediálním i powrócić do bardziej tradycyjnych form – zwłaszcza, iż liczba 150 000 subskrybentów konta serialu mogła wydawać się nie dość liczna. Choć ów niezwykle interesujący i bezprecedensowy eksperyment został przerwany niedługo po rozpoczęciu pierwszego etapu (z jakimi jeszcze elementami nowych mediów można byłoby eksperymentować w sezonie drugim?), warto przyjrzeć się mu od strony fenomenu kulturowego.

Najważniejsze sygnalizowane już cechy seryjnych produkcji internetowych, jak ulokowanie w systemie konwergencji, interaktywność, partycypacyjność, nielinearność, przybrały w tym serialu odpowiedni kształt. O konwergencji w kontekście seriali internetowych pisze chociażby Stacy Taylor, twierdząc, iż jest to prawdziwy „Dziki Zachód”: „zarówno nowicjusz, jak i weteran mogą stworzyć swoje własne programy bez zgody czy aprobaty tradycyjnych sieci i studiów mediów elektronicznych, którzy historycznie służyli za strażników [*gatekeepers*]” (Taylor, 2015). O ile wiele najtańszych youtube’owych seriali realizowana jest przez osoby niedoświadczone w produkcji filmowej, szukające odbiorców poprzez kanał przez długi czas kojarzony z produkcjami amatorskimi, o tyle propozycja Warner Premiere ustawia wektor w przeciwną stronę. Oto część olbrzymiego konglomeratu kieruje wzrok w stronę YouTube’a i rzeszy anonimowych odbiorców głodnych nowych, interesujących treści, a następnie oferuje im „produkt” idealnie się w takim środowisku odnajdujący: krótki w formie, dynamiczny, odnoszący się do popularnego gatunku filmowego oraz aktualnych trendów (jak nowoczesne narzędzia w rodzaju nanotechnologii, wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości, internetu rzeczy, nowych form mediów społecznościowych oraz związanych z nimi potencjałów i zagrożeń), oparty na nielinearności, otwierający przestrzeń na oddolną aktywność i aktywowanie „inteligencji zbiorowej” (odnajdywanie tropów, wyjaśnianie zawłości fabularnych, tłumaczenie tekstów z obcych języków). *H+* został tak skonstruowany, by oglądany samodzielnie nasywał więcej problemów niż oglądany zbiorowo, by poprzez stawianie wyzwań mógł konkurować z szeregiem innych bodźców (równoczesna aktywność z dala od klawiatury, w telefonie, tablecie, komputerze...), by zachęcał do samodzielnego manipulowania tekstem (na przykład poprzez tworzenie własnej playlisty z 48 fragmentów wideo) i zostawiał czas na komunikację z innymi odbiorcami (poprzez tygodniowe odstępy między publikowaniem następnych odcinków). Równie istotne jest, by *H+* dostępny był natychmiastowo wszędzie tam, gdzie dociera sieć, by aktywował odbiorców poprzez „semantyczne zagęszczenie” (niektóre odcinki, choć trwające kilka minut, wypełnione są istotnymi dla fabuły

elementami i zmuszają widzów do wytężonej uwagi, przewijania i pauzowania, komunikacji z innymi) przy jednoczesnym nagromadzeniu elips czasowych, przestrzennych, logicznych (zachęcających do „wypełniania pustych miejsc” i ustalania faktów), by podważał zarówno popularne filmowe schematy narracyjne jako hipertekst – opowieść bez właściwego początku i końca – kwestionując dotychczasowe struktury filmowe. Serial przeformułowuje bowiem podział na sceny, sekwencje i akty, budując opowieść z kilkudziesięciu modułów do układania w dowolnej kolejności, jak też serialowe schematy narracyjne (maksymalnie skracając długość odcinka, minimalizując rolę cliffhangerów, faworyzując entropię nad redundancją – równocześnie zwiększając liczbę bohaterów, lokalizacji oraz wątków). Z tych wszystkich powodów można uznać *H+*. *Digital Series* za najbardziej dojrzały i świadomy możliwości wykorzystanego medium przykład serialu internetowego. Czas pokaże, czy serial internetowy jako zjawisko ewoluować będzie w taką stronę, czy zbliży się kształtem do wspomnianego na początku odpowiednika *Gry o tron* oglądanej w przeglądarce.

W ramach podsumowania chciałbym zebrać zalety i wady opisywanych przeze mnie realizacji. Co przemawia na korzyść seriali internetowych? Pośród licznych zalet należy wymienić:

1. Większą autonomię twórczą niż w przypadku realizacji studyjnych; wiąże się to z prawem do większego eksperymentowania z tekstem na poziomie struktury, formy czy tematyki. Jak zauważa Stayci Taylor, programy rozrywkowe nie muszą być już dzielone na „30- czy 60-minutowe raty” (Taylor, 2015): o ile na długość i formę odcinka serialu telewizyjnego mają wpływ przyzwyczajenia odbiorcze widzów, wypracowany przez lata kształt ramówki, określający liczbę i długość bloków reklamowych, a zatem skalę przychodów, ewentualne przerwy na reklamy w trakcie emisji odcinka wymuszające obecność „małych cliffhangerów” tuż przed przerwą etc., o tyle seriele internetowe wolne są od tych ograniczeń. Dzięki temu oferują zupełnie nową przestrzeń do ćwiczenia warsztatu przez nieoświadczonych twórców;
2. Różnorodne formy silniejszego angażowania odbiorców, na przykład poprzez komentarze, chaty, linki do innych miejsc w serialu czy materiałów dodatkowych, sprzężenie z mediami społecznościowymi, eliptyczność tekstu zmuszająca do bardziej wytężonej uwagi; aktywowanie „inteligencji zbiorowej” (Pierre Levy) oraz „wspólnot wiedzy” (Henry Jenkins) zachęcające do wykształcania się nowych grup fanowskich (zob. Kuhn, 2014);

3. Możliwości szybkiego doskonalenia formy serialu poprzez sprzężenie zwrotne na linii odbiorcy–producenti oraz bezzwłocznego odpowiadania na potrzeby widzów;
4. Natychmiastową globalną dystrybucję, najczęściej ignorującą ograniczenia geograficzne (od tej zasady oczywiście istnieje szereg wyjątków, o czym wiedzą liczni użytkownicy sieci, w tym chociażby Netflix) oraz czasowe (nie trzeba czekać, aż krajowa stacja telewizyjna zakupi prawa do emisji (zob. Klein, 2014);
5. Nowe możliwości rozbudowywania opowieści transmedialnych.

Trudno wskazać na jednoznaczne wady tego rodzaju formy ekspresji twórczej. Z pewnością problemem jest monetyzacja zysków. O ile działalność twórców realizujących *branded series* finansowana jest przez korporacje, a część realizatorów po przejściu bezpłatnego okresu „budowania publiczności” udostępnia kolejne sezony odpłatnie w ramach platform VOD, o tyle wszyscy pozostali stoją przed dużym wyzwaniem. Większość, przyglądając się przypadkom Ilany Glazer i Abby Jacobson czy Bena Sinclaira i Katji Blichfeld, prawdopodobnie czeka na moment, w którym ich talent zostanie zauważony przez władarzy stacji, oferujących twórcom wpływy z realizacji i/lub dystrybucji telewizyjnej. Niewątpliwą wadą, jak przy wielu innych realizacjach niezależnych, są także problemy z kosztami realizacyjnymi oraz pozyskaniem grantów sponsorskich na dość „tajemniczą” formę serialu internetowego.

Sądzę, że popularność tego rodzaju realizacji może wynikać z kilku czynników, przede wszystkim z faktu, iż internet stał się podstawowym środowiskiem medialnym znacznej części współczesnych widzów, zdecydowanie wzrosła także rola i znaczenie seriali pośród współczesnych realizacji, zwłaszcza internetowa droga kontaktu z nimi. Tytuły przeznaczone bezpośrednio do odbioru sieciowego, pomijające medium telewizyjne, wydają się skracać drogę między widzem a serialem. Nie tylko o łatwiejszą dostępność tu chodzi, ważne jest także adaptowanie się do oczekiwań percepcyjnych współczesnego widza: dziełom krótszym, dynamiczniejszym, bardziej przykuwającym uwagę pod względem formalnym i tematycznym łatwiej jest konkurować o uwagę odbiorców z szeregiem innych bodźców płynących zarówno z ekranu monitora laptopa, jak i urządzeń mobilnych. Co więcej, narastający od połowy lat dziewięćdziesiątych wzrost zainteresowania tą formą wyrazu nieprzypadkowo zbiegł się w czasie w ostatniej dekadzie z kryzysem ekonomicznym: zmuszeni do oszczędności użytkownicy mediów w pierwszym odruchu rezygnowali z telewizji kablowej, przerzucając część swej uwagi w stronę treści rozpowszechnianych w sieci, drogą mniej lub

bardziej legalną. Twórcy seriali internetowych zaczęli proponować takim widzom szersze spektrum interesujących propozycji programowych niż stacje telewizyjne (zresztą, o czym pisałem wcześniej, realizatorzy treści dystrybuowanych w sieci z powodzeniem tworzą własne odpowiedniki programów telewizyjnych) (por. Zara, 2015). Wzrost produkcji seriali internetowych w każdej z czterech przywołanych kategorii każe patrzeć optymistycznie na rozwój tego rodzaju formy wyrazu definiowanej drogą dystrybucji i rozpowszechniania. Być może internetowe seriale nowego typu przeddefiniują zasady panujące w ich środowisku i zainspirują kolejne pokolenia do własnej twórczości?

## Bibliografia

- Carrie, S. (2013). *Interview with the writer/creator of Warner Brothers' H+: The Digital Series*. <https://tangledwebwewatch.wordpress.com/2013/04/11/interview-with-the-writercreator-s-of-warner-brothers-h-the-digital-series/> (dostęp: 03.01.2019).
- Klein, T. (2014). *Web Series – Between Commercial and Non-Profit Seriality*, [w:] M. Hartwig, E. Keitel, G. Süß (red.). *Media Economies Perspectives on American Cultural Practices*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Kuhn, M. (2014). *Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration: On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet*, [w:] J. Alber, P. K. Hansen (red.). *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Jenkins, H. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, London: NYU Press.
- Majek, D. (2012). *Webtelevision, Webseries and Webcasting. Case studies in the Organization and Distribution of Television-style Content Produced Online*. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:552122/FULLTEXT02> (dostęp: 3.01.2019).
- Rogue, C. (2016). *Study: Do Branded Web Series Actually Work?* <https://contently.com/strategist/2016/02/23/study-branded-web-series/> (dostęp: 3.01.2019).
- Taylor, S. (2015). "It's the Wild West out there": *Can Web Series Destabilise Traditional Notions of Script Development?*. <http://aspera.org.au/research/annual-conference-refereed-proceedings-2015/its-the-wild-west-out-there-can-web-series-destabilise-traditional-notions-of-script-development/> (dostęp: 3.10.2019).
- Williams, D. (2012). *Web TV Series: How to Make and Market Them*. Harpenden: Oldcastle Books.
- Zara, C. (2015). *Cable Ratings Crisis: 2014 Viewership Tumbles, Business Model Riskier as TV Habits Shift, Top Analyst Says*. <http://www.ibtimes.com/cable-ratings-crisis-2014-viewership-tumbles-business-model-riskier-tv-habits-shift-1842410> (dostęp: 3.01.2019).

## Web Series – Notes on the Phenomenon

The article takes a closer look at web series which not only are distributed exclusively via world wide web (usually YouTube and Vimeo) but for which the hypertextuality, modularity or transmediality stand for their essential qualities. I have divided web series into three categories: 1) very cheap, short series and series of a few episodes amateurish in form ; 2) semi-professional series of a longer length, sometimes genre-oriented; 3) professional “extensions” (spin-off’s) of traditional TV series, 4) branded series considered to represent narrative commercials of minor and major brands.

The author analyses the form and content of the above regarding both fictional and documentary works; elaborates on one of the most complex examples (“H+. The Digital Series” by Warner Bros.) and finishes with opportunities and disadvantages of such a film form.

**Słowa kluczowe:** serial internetowy, YouTube, Vimeo

**Keywords:** web series, YouTube, Vimeo

# Magdalena Kamińska

Instytut Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## „Pozdrawiam Fanki i Sułtanki”. Internetowe praktyki polskiego fandomu serialu *Wspaniałe stulecie*

Kostiumowy turecki serial *Wspaniałe stulecie* (2011-2014, reż. Yağmur Taylan i Durul Taylan), prezentowany premierowo w paśmie dziennym (o godzinie 15:50) na kanale TVP1 od 6 października 2014 do 12 kwietnia 2016 roku, stał się w Polsce przebojem, jakiego nie było od dawna, budząc skojarzenia z o 30 lat wcześniejszym, późnopeerelowskim fenomenem *Niewolnicy Isaury*<sup>1</sup>. Przypomnijmy, że serial ten, powstały w Brazylii w 1975 roku, był adaptacją klasycznej abolicjonistycznej powieści Bernardo Guimarãesa (*A Escrava Isaura*)<sup>2</sup>. W Polsce owa innowacyjna podówczas produkcja – zarówno ze względu na kraj pochodzenia oraz prezentowane realia, jak i nieznaną u nas wtedy format telenoweli – wyemitowana została na przełomie 1984 i 1985 roku w skróconej wersji eksportowej (15 godzinnych odcinków) i szybko stała się obiektem krytyki publicystów, ale też masowego uwielbienia widzów. Niezapomniana *Isaura* nadal pozostaje najpopularniejszym programem w historii polskiej telewizji – oglądalność odcinka

<sup>1</sup> Z komentarzy na forach (we wszystkich podanych przykładach zachowano pisownię oryginalną): *-SzEm*: „[P]rzychyłam się do opinii, iż to turecka *Niewolnica Isaura*” (<http://rebelya.pl/forum/watek/77712/>), *-mania*: „[T]akie głupoty jak w *Niewolnicy Isaurze* kiedyś” (<http://www.telemagazyn.pl/artykuly/wspaniale-stulecie-hurrem-chce-zabic-dziecko-nazenin-i-sultana-47047.html>), *-jarjarb*: „Jakie «stulecie», taka Isaura i Leoncio! ;)”, (<http://wyborcza.pl/duzyformat/1,149483,19279545,wspaniale-stulecie-szal-na-turecki-serial.html> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>2</sup> Notabene pierwszym z wielu. W 2004 powstał jego remake, również wyreżyserowany przez Herval Rossana (Araújo, 2012, s. 122-123).

w trakcie premierowej emisji wynosiła średnio 81% (Wajda, 2014). Telewizja Polska, zachęcona jej sukcesem, zakupiła kolejne serie produkcji brazylijskiej – *W rytmie disco* (1978-1979, emisja polska 1987-1988) i *W kamiennym kręgu* (1981, emisja polska 1988-1989), zapoczątkowując w ten sposób długotrwały import tak zwanych potocznie „brazylian”, a w rzeczywistości telenowel latynoskich, których popularność przetrwała przełom ustrojowy. Takie tytuły jak *Esmeralda* (1997), *Zbuntowany anioł* (1998-1999), *Maria z przedmieścia* (1995-1996) czy *Serce Clarity* (1996-1997) wywołują do dziś nostalgiczną łezkę w oku widzów pamiętających lata dziewięćdziesiąte<sup>3</sup>.

Skojarzenia *Niewolnicy Isaury* ze *Wspaniałym stuleciem*<sup>4</sup> wynikać mogą nie tylko z melodramatycznej fabuły obu seriali, kostiumowego charakteru, popularności czy zaszerwowania ich polskim widzom w skróconych wersjach eksportowych znacznie różniących się od tekstu wyjściowego. Przede wszystkim obydwie produkcje pochodziły z krajów stosunkowo mało znanych i uważanych za peryferyjne. W związku z tym ich akcja toczyła się w egzotycznych dla krajowej publiczności realiach, a mimo to – lub może właśnie dlatego – odniosły nieoczekiwany sukces na całym świecie<sup>5</sup>. *Ws* obejrzało dotychczas ponad 200 mln widzów w 54 krajach. W Polsce jego najchętniej oglądany odcinek wyemitowany 9 listopada 2015 roku obejrzało 2,61 mln widzów, a średnia oglądalność serialu przekraczała 2 mln (Kurdupski, 2015). Dla porównania w przypadku sztandarowej produkcji współczesnego serialu jakościowego – kultowej *Gry o tron* (Zob. Wheatley, 2015, s. 61) (z którą *Ws* również budzi pewne skojarzenia, o czym opowiem w dalszej części tekstu) – ostatni odcinek szóstego sezonu (ocenionego jako bardzo dobry) zgromadził w Polsce tylko 110 tysięcy widzów. Gdy zaś zsumować światową oglądalność szóstego sezonu *Gry o tron* ze wszystkich platform, jego łączna światowa widownia wyniosła zaledwie 23,30 mln widzów, przy czym należy podkreślić, że znacząco wyższa niż w telewizji była jego oglądalność w internecie, w tym także w sieciach P2P (w ciągu 24 godzin od premiery szósty

<sup>3</sup> Tak widzowie wspominają *Esmeraldę*: *-binkusi*: „Świetny był jeden z nielicznych który mnie bardzo wciągnął jeśli chodzi o te wszystkie telenowelasy”; *-gemka7*: „Rewelacyjny serial, chyba trochę niedoceniany. Telenowela, na którą się czekało. Pewnie, że się ciągnęła w nieskonczoność, ale dialogi były wspaniałe. Moja ulubiona „perelka”: już nie pamiętam kto to był [...] przyszedł do Juany (która akurat wtedy nie mówiła) i szukał Esmeraldy (wtedy ślepej), ale nie było jej w domu. Powiedział wtedy coś takiego: Powiedz Esmeraldzie jak wroci, żeby do mnie zajrzała!); *-ginger88*: „U mnie w domu był to trzeci w historii serial przy którym przed telewizorem zasiadała cała rodzina :) pierwszym była *Niewolnica Isaura*, potem *Dynastia*... no i trzecim i jak do tej pory ostatnim *Esmeralda* :)” (<http://www.filmweb.pl/serial/Esmeralda-1997-103909/discussion/super+film,1406262> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>4</sup> W dalszej części tekstu na oznaczenie tego serialu będę posługiwać się skrótem *Ws*.

<sup>5</sup> Dopiero po sukcesie *Ws* światowa opinia publiczna przyjęła do wiadomości fakt, że Turcja jest po USA największym światowym eksporterem seriali (Kaplan, 2016; *Turkey World's Second Highest TV Series Exporter After US*, 2014).



sezon został ściągnięty 1,5 miliona razy) (ps/mk, 2016). Jeśli chodzi o polską oglądalność tureckiej produkcji, badań internetowego odbioru serialu dotychczas nie przeprowadzono, co prawdopodobnie znacznie zaniża szacowaną liczbę jego widzów. Na facebookowych grupach, blogach i forach fanowskich można bowiem obserwować ogromne zainteresowanie tym właśnie kanałem odbioru. Polscy fani, określający się niekiedy wdzięcznym mianem „Stuleciaków”, chętnie uzupełniają w ten sposób przeoczone odcinki, zapoznają się z tymi, których nie wyświetlono jeszcze w telewizji, a także z dłuższą, oryginalną wersją serialu – choćby po to, aby śledzić rozwiązanie wątków „uciętych” na potrzeby mocno skróconej wersji eksportowej<sup>6</sup>. W ten sposób zaczynają brać aktywny udział w internetowych praktykach fanowskich, w tym również w działalności sceny fansubowej (opartej na tłumaczeniu przez fanów napisów w obcym języku). Do tego tematu powrócę w dalszej części tekstu.

Ponieważ inauguracji serialu nie towarzyszyły praktycznie żadne działania promocyjne, widzowie nie od razu zwrócili na niego uwagę, lecz z każdym kolejnym odcinkiem oglądalność rosła (mk, 2015). Kiedy stało się już jasne, że produkcja będzie przebojem (Kruszewska, 2014), jeszcze w trakcie wyświetlania pierwszego sezonu rozpoczęto emisję powtórek, co pozwoliło spóźnionym widzom na uzupełnienie obrazu całości fabuły. Na fali sukcesu, bezpośrednio po zakończeniu emisji (od 13 do 22 kwietnia 2016), TVP1 wyemitowała ośmioodcinkowy serial dokumentalny *Wspaniałe stulecie: Tajemniczy świat – making-of* urozmaicony licznymi anegdotami, wypowiedziami twórców i zabawnymi zakulisowymi nagraniami. Zaś już 25 kwietnia 2016 rozpoczęła emisję *spin-offu* i sequela zarazem, na potrzeby którego wykorzystano ponownie scenografię i kostiumy stworzone podczas realizacji *Ws*<sup>7</sup>. *Wspaniałe stulecie: Sultanka Kösem* opowiada o perypetiach jednej z następczyń *Hürrem* (główniej bohaterki *Ws*) – tytułowej Kösem, władczyni jeszcze gorzej zapamiętanej przez Turków, której losy były nawet bardziej dramatyczne.

Warto zauważyć, że TVP początkowo planowała wakacyjną przerwę w emisji *Kösem* (zamiast premierowych odcinków proponując kolejne powtórki *Ws*), zmieniła jednak zdanie bez podania przyczyny – serial nieoczekiwanie powrócił na antenę 16 czerwca 2016, choć ze zmienioną godziną nadawania (18:35) (*Wspaniałe*

<sup>6</sup> Na przykład: *-ankaa43*: „Myślę że wiele osób to zainteresuje. Gdzie można oglądać serial online z napisami bądź z lektorem? Sama oglądam od niedawna w TVP a chciałabym oglądać pierwsze odcinki”, *-Emilek7*: „[M]am pytanie czy są to odcinki takie jak na TVP1 ponieważ chodzi mi o obejrzenie serialu nie obcinanego /skracanego/ przez nasz wspaniały monopol telewizyjny? Proszę o odpowiedź” (<http://www.filmweb.pl/serial/Wspania%C5%82e+stulecie-2011-645872/discussion/Gdzie+ogl%C4%85da%C4%87,2566840> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>7</sup> Stało się to zresztą podstawą zabaw fanów na fanpage'ach („zgadnij, która sultanka nosiła tę sukienkę/diadem/ kolczyki we wcześniejszym serialu?”).

stulecie: *Sultanka Kosem jednak w wakacje! Fani przekonali TVP*, 2016). Co ciekawe, fakt ten powszechnie interpretowano w kategoriach politycznych. Otóż 8 stycznia 2016, w konsekwencji wygranych przez Prawo i Sprawiedliwość wyborów parlamentarnych, prezesem zarządu Telewizji Polskiej SA został z nadania partii Jacek Kurski, który przemodelował funkcjonowanie TVP na tyle radykalnie, że zaczęła ona gwałtownie tracić widzów (proces ten w największym stopniu dotknął *Wiadomości*) (Kurdupski, 2016). Jedynym wyjątkiem okazały się tureckie serialowe przeboje. Zgodnie z krążącymi w internecie plotkami godziny emisji *Sultanki Kösem* przesunięto w taki sposób, aby główny program newsowy TVP rozpoczął się niezwłocznie po zakończeniu serialu<sup>8</sup>. Sequel został jednak oceniony przez fanów jako mniej interesujący. Losy bohaterki śledziło zaledwie 1,25 mln widzów, czyli o 1,05 mln mniej niż *Wś*, a oglądalność spadła szczególnie po 4 maja 2016, kiedy to serial przestał być emitowany o godzinie 15:50 (fb, 2016).

Podobnie jak w przypadku *Isaury*, po gigantycznym sukcesie *Wś* do Polski szybko sprowadzone zostały kolejne tureckie seriale – dopiero czas pokaże, czy na dłuższą metę powtórzą popularność kultowych „brazylian”. Są to między innymi *Tysiąc i jedna noc*, *Rozdarte serca*, *Sezon na miłość*, *Kontrakt na miłość*, *Tylko z tobą*, kostiumowe *Imperium miłości* czy współczesny, chwalony za progresywnizm obyczajowy *Grzech Fatmagül* (Szumer, 2016). Należą one do różnych gatunków, aczkolwiek przeważa w nich komponent melodramatyczny: wątek romansowy jest głównym albo jednym z ważniejszych elementów fabuły, a w narracji dominuje perspektywa bohaterki kobiecych. Z tego powodu u wielu polskich widzów „tureckie seriale” – podobnie jak wcześniej „seriale brazylijskie” – będą seksistowskie (jak również rasistowskie, o czym szerzej w dalszej części tekstu) resentymenty<sup>9</sup>, jednoznacznie kojarząc się z „kobiecością” utożsamianą z sentymentalizmem, na-

<sup>8</sup> Na forach zaroilo się wówczas od zgrzybliwych komentarzy na ten temat: „Nawet stulecie najwspanialsze z najwspanialszych nie pomoże na takiego gniota jakim jest tvp od 1 stycznia 2016. I choćby przyszło 1000 atletów i każdy zjadłby 100 kotletów i Kurski nie wiem jak się wyteżał to nic nie pomoże bo to takie dno dna i tysiąc metrów mułu”, „Nawet *Game of Thrones* i wskrzeszenie Ryska z klanu by im nie pomogło”, „Niech Kurski założy sobie na łeb jakiś abażur i udaje Sulejmana. To dopiero zwiększy oglądalność” (*TVP1 przesuwa emisję kontynuacji „Wspaniałego stulecia” - Flesz filmowy*, 2016).

<sup>9</sup> -*Kubuś Wirus*: „Jeżeli jakiś facet ogląda ten film to jest to głab kabuściany, bałwan z czerwoną marchewką między nogami, beznadziejny przypadek zdebilenia, bezguścia. Każdy typ poniżej 75 lat gapiący się w ten gniot jest tępawym błaznem nadzastugującym na miano wieszaka od jakichkolwiek koleson, czy wyswiechtanych portek. A jeżeli swoim babom nad ktorymi Bóg powierzył mu piecze, pod własnym dachem pozwala oglądać te porno obyczajowo-kulturowo-mentalne to jest frajerem, bo naprawde więcej będzie miał z nich pożytku gdy sprzeda, swoja żonę, matkę i córki oblesnym rodzimym alfonsom, czy też napalonym, nadzianym szejkom - żadan różnica. To wstyd dla nas wszystkich, że godzimy się by coś takiego w Polsce mogło ukazać się wogóle, a to, że oglądają to dzieci wczesnym popołudniem, świadczy o całkowitym sparszywieniu płci samczej w tym naszym nieszczęśliwym kraju” (<http://rebelya.pl/post/9134/moda-na-imperium-osmanskie-o-fenomenie-wspaniaie> [dostęp: 31.07.2016]).

iwnością i kiczem<sup>10</sup>. Antyfani drwią w internecie z *Ws*, formułując te same dobrze znane zarzuty, jakie ongiś wysuwano wobec *Niewolnicy Isaury*, a także innych „kobięcych” tekstów telewizyjnych, szczególnie telenowel oraz oper mydlanych (Sikorska, 2018, s. 154-161, 163, 201-228). Celnie streszcza je wypowiedź użytkownika kryjącego się pod pseudonimem *-aldona*: „To jest serial dla imbecyli i gospodyń domowych” (Film.onet.pl). Internauta *-Korgan* zaś dodaje: „Szmira dla debili. Tak jak *Klan*, *M jak miłość* i inne podobne” (Film.onet.pl).

Oprócz określonej płci i kwalifikacji intelektualnych fanom *Ws* przypisywany jest też konkretny (zaawansowany) wiek i (niski) status społeczny. Na humorystycznym agregacie Kwejk pojawiło się zdjęcie aktora Halita Ergenç’a uwodzicielsko zadumanego i ucharakteryzowanego na głównego bohatera serialu z podpisem „Twoja babcia/ nie może mi się oprzeć”, a także mem głoszący zuchwale: „*Wspaniałe stulecie?! To taka Gra o tron dla ubogich*”. Zaś portal Wykop.pl, w nawiązaniu do rodzimego „etosu stulejarza”, żartował z serialu „*Wspaniałe stuleje*” i jego głównego bohatera – „Stulejmana *Wspaniałego*”, paradoksalnie raportując równocześnie, iż całe rodziny użytkowników zostały „zarażone” *Ws* – podczas rodzinnych spotkań rozmawiają głównie na jego temat i podporządkowują swój rozkład dnia jego miejscu w ramówce<sup>11</sup>. Warto przy tym zauważyć, że w miarę emisji kolejnych odcinków turecki hit najwyraźniej uwiódł także wielu swoich wrogów. Początkowe szyderstwo z wielbicieli zaczęło stopniowo – ku zaskoczeniu samych wykopowiczów – ewoluować w fanizm, a przynajmniej „wizostwo”, czego dowodzi następująca wypowiedź ewidentnie zdumionego użytkownika *-extralion*: „Ja pierdole, wszedłem w ten tag, żeby poczytać bekę, ew. wkurwienie na ten zjebany serial, a znalazłem tu jego fanów xDDD” (Wykop.pl). Wykopowicz *-NieznanyAleAmbitny* zaś najwyraźniej etap zdziwienia własnym zachowaniem ma już za sobą: „Tez pacze przy obiedzie. Najpierw żona oglądała <<misiu super serial, pacz!>> No i wciąгло...” (Wykop.pl).

Główny wątek inkryminowanej produkcji wyznacza długoletni, skomplikowany i burzliwy miłosny związek dwojga głównych bohaterów, będących skąd-

<sup>10</sup> *-filmoznawca*: „Pod każdym względem bardzo zły film. Dno kompletne, straszliwy kicz, szkoda czasu na jego oglądanie”; *-Ernest*: „Denne gnioły zapychające czas antenowy” (<http://film.wp.pl/idGallery,15768,idPhoto,417435,title,Wspaniale-stulecie-fenomen-w-polskiej-telewizji-ktory-podbil-serca-widzow,galeria.html?tid=117606> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>11</sup> *-Kicker-007*: „U was w domu też ktoś ogląda ten serial przypominający mode na sukces?? Chodzi mi o *Wspaniałe stulecie*. Bo u mnie prawie wszystkie kobitki w rodzinie to oglądają zaczynając od mamuski kończąc na babci ;D”; *-xda\_*: „Porównanie do mody na sukces jest trochę nieadekwatne bo to jednak serial historyczny albo pseudohistoryczny. No i ogólna jakoś jest lepsza xD Nie pytaj skąd o tym wiem”, *-krolikbartek*: „Mamuska sobie w necie już zaczęła oglądać, mówi że wszystkie koleżanki z pracy też oglądają;d”, *-gangsteris*: „Jak moja mamele ogląda Stulejmana to możesz do niej mówić a i tak nic nie usłyszysz, wciągnął ją totalnie” (<http://www.wykop.pl/wpis/11452588/u-was-w-domu-tez-ktos-oglada-ten-serial-przypomina/> [dostęp: 25.01.2019]).

nąd autentycznymi postaciami historycznymi. Chodzi tu o wybitnego osmańskiego sułtana Sulejmana (1494-1566), nazywanego na Zachodzie Wspaniałym, zaś w Turcji Prawodawcą (Kanuni), i jego najpierw niewolnicę, następnie nałożnicę, a w końcu ślubną małżonkę Hürrem (prawdopodobnie prawosławną Rusinkę urodzoną – i za tą hipotezą podążyli scenarzyści serialu – około roku 1505 jako poddana króla polskiego, porwaną w młodym wieku podczas napadu tatarskiego i dostarczoną do sułtańskiego haremu<sup>12</sup>). W swoim fabularnym rdzeniu jest to zatem klasyczna opowieść o Kopciuszku w orientalnym wariacie „od niewolnicy do sułtanki”. Poza głównym wątkiem romansowym serial prezentuje skomplikowane intrygi polityczno-rodzinne, siłą rzeczy szczególnie rozbudowane w systemie poligamicznym. Ich źródłem jest przede wszystkim niezliczona ilość konkurencyjnych sułtanek – siostr, nałożnic, matek i córek władcy<sup>13</sup>, a ich obecność na dworze dostarcza scenarzystom wielu możliwości wprowadzania fabularnych komplikacji. Merytokratyczny system władzy panujący w państwie osmańskim stanowi kolejny pretekst do wprowadzania licznych drugo- i trzecio-planetowych postaci, głównie poprzez sprowadzanie do stolicy prowincjonalnych bejów i paszów, a także napełnianie haremu dziesiątkami służących, eunuchów i nałożnic, których chciwość, zazdrość i ambicja popychają do spisków i mordów. W ten sposób fakty historyczne zostają wykorzystane do ekstremalnego rozbudowania struktur przedstawionej w serialu rodziny, a tym samym uwiarygodniają najbardziej nawet nieprawdopodobne intrygi; z takich strategii wielokrotnie żartowano w kontekście osadzonych w innych realiach zachodnich sag. Poziom absurdu osiągany przez te ostatnie stał się wręcz legendarny za sprawą *Dynastii* i *Mody na sukces* (co popularny demotywator podsumowuje następująco: „Hej, jestem Ridź/ Syn, ojciec i brat mojej matki”), scenarzyści są bowiem zmuszeni do wykonywania iście karkołomnych „skoków przez rekina”, chcąc wymusić odpowiednią ilość rodzinnych komplikacji warunkujących rozwój akcji w *open-ended series* o charakterze sagi rodzinnej.

Poligamiczność rodzinnych relacji jest głównym wątkiem fabularnym, a twórcy jedynie napomykają lub w ogóle ignorują inne – poza haremowymi – zajęcia skądinąd niezwykle aktywnego sułtana, co zresztą w kraju rodzimym oraz innych państwach muzułmańskich było głównym zarzutem; z krytyką pospieszył nawet ówczesny premier, a obecny prezydent Turcji, Recep Tayyip Erdoğan (Carney, 2014, s. 2). *W* na pierwszy rzut oka może się zatem wydawać klasyczną operą

<sup>12</sup> Na Zachodzie zarówno w czasach współczesnych, jak i przez wiele wieków później określano ją najczęściej wyrażającym jej przypuszczalne pochodzenie przydomkiem Roxolana (Roxolana, Roxelana; łac. Rusinka).

<sup>13</sup> *-Faworytka Bajazydka Gosia* ;-): „Ile jeszcze siostr wymyślą twórcy serialu?” (<http://www.telemagazyn.pl/artykuly/wspaniale-stulecie-hurrem-chce-zabic-dziecko-nazenin-i-sultana-47047.html> [dostęp: 25.01.2019]).

mydlałą o charakterze rodzinnej sagi, po której można się spodziewać narracyjnej struktury otwartej. Produkcje tego rodzaju w Polsce potocznie nazywane są „tasiemcami” i równie chętnie oglądane, co otwarcie deprecjonowane. Traktuje się je wciąż jako *guilty pleasure*<sup>14</sup>, w związku z czym ukrywana się sympatię do nich – w ciągu ostatnich trzech dekad fandomy „tasiemców” najczęściej nie wypowiadały się publicznie. Sytuację tę zmieniło dopiero umasowienie internetu<sup>15</sup>.

Trzeba jednak zwrócić uwagę, że w odróżnieniu od klasycznych „tasiemców” turecki przebój jest tekstem zamkniętym i to w sposób wyjątkowo mocny skuteczny – los ukazanych w nim postaci historycznych jest z góry przesądzony. Widz jest w stanie w każdej chwili poznać punkt docelowy fabuły, o ile zresztą nie znał go już przed emisją, ponieważ postać Roksolany-*Hürrem* – domniemanej Polki, która „zrobiła zawrotną karierę za granicą” – jest w rodzimym piśmiennictwie popularnohistorycznym popularna (Zob. Węglowski, 2018). Scenarzyści serialu nie wprowadzili doń zbyt wielu odstępstw od znanych faktów, co sprawia, że przynajmniej niektórzy widzowie mogą uznać *Ws* nieomal za serial *non-fiction*<sup>16</sup>. Trudno zatem o spoilery, jak w przypadku czysto fabularnej opowieści. Wydaje się nawet, że mamy tutaj do czynienia z tendencją przeciwną. Fani *Ws* już w trakcie emisji z zacięciem zgłębiali w internecie „prawdziwą historię *Hürrem*” i poszukiwali informacji pozwalających oddzielać fikcję od fantazji. Na forach, blogach i fanpage’ach poświęconych serialowi zbudowana została w ten sposób Jenkinsowska wspólnota wiedzy, niekiedy nawet wykraczająca poza jej granice, ponieważ fanowskie spekulacje odwołują się nie tylko do samego tekstu czy działań producenckich, ale również do historycznego kontekstu produkcji, angażując nawet poważne prace naukowe. Wiedza ta była doraźnie wykorzystywana do antycypacji wydarzeń w serialu (na przykład pozwalała oczekiwać choroby i śmierci *Hürrem* czy zabójstw Ibrahima i Mustafy), ale wielu widzów deklaruje, że zapoznanie się z nią wzbudzało w nich szersze i trwalsze zainteresowanie tekstami popular-

<sup>14</sup> -*gfadsfsg*: „Wszystkie te brazylijskie, wenezuelskie a także amerykańskie a nawet te polskie telenowełe i opery mydlane, te seriale komediowe są głupie”, -*Chrupek*: „Ale odkrycie” ([http://f.kafeteria.pl/temat/f1/seriale-sa-glupie-p\\_4907622](http://f.kafeteria.pl/temat/f1/seriale-sa-glupie-p_4907622) [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>15</sup> Zob. na przykład wątek autobiograficzny opisujący pierwsze zetknięcie się fanów z formatem telenoweli: Telenowełe.forum.pl (<http://www.telenowełe.fora.pl/forum-telenowel,1/moja-przygodaz-telenowelami,18269.html> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>16</sup> Warto zwrócić uwagę na liczący sobie aż 20 stron wątek na forum Filmwebu zatytułowany *Prawda a fikcja w serialu Wspaniałe stulecie* (-*filmona8!*: „Zakładam temat, w którym spróbujemy wyłapać elementy prawdziwej fikcji w serialu *Wspaniałe stulecie*. Proponuję abym na początku wspólnej analizie (jakto mówią w jedności siła) poddać: postaci, wydarzenia, sytuacje i prawa:) Zapraszam do dyskusji, mile widziane źródła historyczne :)”) (<http://www.filmweb.pl/serial/Wspania%C5%82e+stulecie-2011-645872/discussion/Prawda+a+fikcja+w+serialu+Wspania%C5%82e+stulecie,2606576?page=3> [dostęp: 25.01.2019]).

nohistorycznymi<sup>17</sup>. *Ws* jest zatem pozbawione konstytutywnej cechy serialu transzowego: widz nie oczekuje w napięciu na niewiadome węzłowe zwroty akcji w kolejnym sezonie, lecz przygotowuje się na ich pojawienie, by rozkoszować się nimi w spokoju ducha. Warto zaznaczyć, że kiedy serial pojawił się na polskich ekranach, na rodzimym rynku było dostępnych niewiele popularnych książek na temat dziejów dynastii osmańskiej i zaledwie kilka ogólnodostępnych w sieci artykułów, z których powszechnie korzystali fani, wymieniając się zawartymi w nich faktami. Obecnie takich publikacji pojawia się coraz więcej – dodatkowo są one przez fanów cyfryzowane i upowszechniane w internecie. W efekcie rosnącej popularności serialu i zwiększonego zapotrzebowania na dostęp do źródeł, zasób wiedzy użytkowników, którzy zapragnęliby zgłębić tę tematykę, znacznie się powiększył.

Jak wspominałam, zarówno *Ws*, jak i inne seriale o melodramatyczno-rodzinnej fabule są potocznie uważane za adresowane do gospodyń domowych w średnim i starszym wieku, które – wydawać by się mogło – pozostają odporne na uroki, czy też są po prostu niezdolne do podejmowania współczesnych praktyk fanowskich. Jednak przynajmniej część polskiej publiczności *Ws* opanowała je bardzo szybko i w zaskakującym stopniu, czego jednym z przykładów może być właśnie zbudowanie przez nią sieciowej wspólnoty wiedzy o czasach Sulejmana Wspaniałego. Fakt ten może szczególnie zaskakiwać, gdyż dotyczy praktyk charakterystycznych dla przestrzeni internetu, takich jak tworzenie fanfikcji, czy wspomniany *fansubbing*, podczas gdy od stereotypowej wielbicielki kostiumowego serialu o miłości oczekuje się raczej cyfrowego wykluczenia, podobnie jak wspomnianego już braku wyrobionego gustu.

<sup>17</sup> *-Hania*: „Nareszcie coś innego. Nigdy nie lubiłam historii, a jednak, jak ktoś wcześniej napisał zaczęłam czytać jak było naprawdę i co w tym czasie działo się u nas, jaki król panował czy braliśmy udział w wojnach które prowadziło państwo osmańskie. Fajne i oby tak dalej”, *-yyyyyyyyyyyyyy*: „Taki film wzbudza zainteresowanie historią, tylko trzeba umieć wyłowić fikcję od prawdy, wspaniały film, który działo więcej, niż podręczniki sucho przedstawiające fakty, poszukajcie powiązań z naszą polską sytuacją z tego okresu, a zobaczycie, jakie to wszystko ciekawe” (<http://film.wp.pl/idGalle-ry,15768,idPhoto,417435,title,Wspaniale-stulecie-fenomen-w-polskiej-telewizji-ktory-podbil-serca-widzow,galeria.html?ticaid=116b77> [dostęp: 25.01.2019]), *-Gulsonowa*: „Polecam wywiady i filmy z planu, gdzie jest mowa o tym, czym się inspirowano i są to pozostałości w dokumentacji, listy, zasłyszane opowieści, które są traktowane z przymrużeniem oka, jakieś mniej czy bardziej poważne wydarzenia, a reszta to serial. Widziałam cały serial, czytałam książkę i po prostu oba tytuły są o tych samych wydarzeniach, ale zupełnie inaczej [...]. Co nie znaczy, że nie warto przeczytać, by mieć większe rozeznanie o temacie przewodnim :)”. *-kolorowa*: „Może byłby ktoś w stanie polecić inną [książkę], dotyczącą faktów z serialu? Byłabym wdzięczna :)”, *-kamil78*: „Robert Mantran, *Życie codzienne. Tom 6. Stambuł w czasach Sulejmana Wspaniałego* Łątka Jerzy, *Sulejman II Wspaniały: Zdobywca - władca - reformator* Shaw Stanford J., *Historia Imperium Osmańskiego i Republiki Tureckiej. Tom 1. 1280-1808* Metin Kunt, Christine Woodhead, *Sulejman Wspaniały i jego czasy. Imperium osmańskie we wczesnej epoce nowożytnej*” (<http://www.filmweb.pl/serial/Wspania%C5%82e+stulecie-2011-645872/discussion/na+podstawie+ksi%C4%85%C5%BCki,2521173> [dostęp: 25.01.2019]).

Formalnie rzecz biorąc, inkryminowany serial istotnie jest dość nierówny. Rzucają się w oczy szczególnie niedopracowane sceny plenerowe, zwłaszcza batalistyczne. Nie ma ich jednak wiele, co notabene polscy fani uważają za zaletę odróżniającą *Ws* od widowiskowych, lecz zdefabularyzowanych tekstów zachodnich<sup>18</sup>. Tureccy producenci, nie posiadając żadnego doświadczenia w tworzeniu takich scen – co podkreślili w materiale *making-of Tajemniczy świat* – musieli zatrudnić w tym celu zagranicznych, w tym także polskich, specjalistów. Mimo to zamieniane tła i cyfrowo powielani statyści w dynamicznych ujęciach wypadają bardzo sztucznie, a wykorzystanie dronów nie poprawia sytuacji. Jednak serial nadrabia te braki z nawiązką za sprawą efektownej scenografii (zdecydowana większość scen ma charakter studyjny), wystawnymi kostiumami, przykuwającą uwagę muzyką, umiejętnym przeplataniem wątków dramatycznych i komediowych (tragiczna postać paszy *Ibrahima Pargalı* biadającego w licznych monologach wewnętrznych nad swym wewnętrznym rozdarciem<sup>19</sup>, skontrastowana z farsowymi sylwetkami chciwych i łakomych dworskich eunuchów – *Güla Aği* i *Sümbüla Aği*), egzotycznymi detalami wizualnymi i obyczajowymi, wreszcie sprawnym, choć utrzymanym w obcej zachodniemu odbiorcy konwencji aktorstwem<sup>20</sup> i stylem prowadzenia narracji (zaskakująco dużo czasu ekranowego poświęcono na zaprezentowanie snów, wizji i przemysłów bohaterów, a także... recytację poezji).

Wreszcie, co bodaj najciekawsze, *Ws* posiada tę samą fabularną cechę co wspomniany już i traktowany jako progresywny serial *Gra o tron*. Wyróżnia się mianowicie bezpardonowym uśmiercaniem bohaterów stanowiącym zaprzeczenie motywowanego komercyjnie zapętlenia *open-ended series*. W serialu *Ws* na oczach widza w brutalny sposób giną wszyscy pierwszoplanowi bohaterowie, w tym protagonistka, której długotrwała choroba i śmierć (poprzedzona zresztą zmianą aktorki) nie kończą jednak serialu. W jego finale władzę przejmuje jedynie ocalały z rodzinnej rzezi Selim – przedstawiony jako najmniej uzdolniony

<sup>18</sup> -Rafał Drewnowski: „Uważam że to jest lepsze niż wszystko made in Hollywood bo «uczyciel prawdziwej historii» a nie ciągle efekty specjalne” (<http://naekranie.pl/aktualnosci/wspaniale-stulecie-wysokagoladalnosc-serialu-tvp1-842459>); „[W]idać, że w tworzenie tego dzieła zainwestowano dużo mądrze wydanych środków. W przeciwieństwie do kina zachodniego, nie poszły one na efekty specjalne. Wracz przeciwnie, w *Wspaniałym stuleciu* jest ich jak na lekarstwo. Nie ma tu efektownych bitew, wybuchów czy innych „bajerów” [...]. Dzięki [...] intrygom i dość skomplikowanej fabule, twórcom serialu udało się stworzyć „produkt”, który przyciąga uwagę widza. W kinie zachodnim rzadko spotykamy tego typu standardy. Może właśnie dlatego warto obejrzeć *Wspaniałe stulecie*”, 28.09.2015 (<http://worldcenteredr.altervista.org/wordpress/?p=265>) [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>19</sup> „Ja, Ibrahim, obcy w każdej stronie, świata wygnany z raju przez proroka każdej z religii, udęczony w swoim własnym piekle, zgnębiony przez własne sny” (<https://www.facebook.com/Wspania%C5%82e-stulecie-cytaty-1689144387993766/>) [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>20</sup> -ATun: „[T]u grają aktorzy, a nie jacyś ludzie z łapanki po supermarkecie...” (<http://forum.wirtualnemedi.pl/tvp1-pokaze-turecki-serial-wspaniale-stulecie-t81030.html>) [dostęp: 25.01.2019]).

i najbardziej antypatyczny z synów Sulejmana – wspierany przez swą równie niesympatyczną żonę Nurbanu. Tym samym zło zostaje sowiec nagrodzone, a widzowie zostają bez pocieszenia, z perspektywą nadciągającego upadku imperium.

Co więcej, w *Ws* nie ma jednoznacznie pozytywnych postaci. Niektóre wzbudzają w widzu sympatię, lecz zawsze jedynie chwilową. Wszystkie w toku akcji popełniają jakieś złe uczynki, za które zostają w sposób nieunikniony – i zgodnie z muzułmańską koncepcją przeznaczenia, często zresztą wspomnianą na ekranie – ukarane. Jak zaś wskazują najnowsze badania, w przypadku seriali dramatycznych to właśnie awersja, nie zaś sympatia widzów w stosunku do bohaterów najbardziej podnosi oglądalność (Nagler, 2016). Hipotezę tę potwierdzałyby wypowiedzi fanów *Ws* dobrze streszczające stwierdzenie cytowanego już wykopowicza występującego pod pseudonimem *-NieznanyAleAmbitny*: „Lubie ten serial bo tam nie ma żadnego pozytywnego bohatera. Każdy ma coś pod paznokciami...” (Wykop.pl).

Na przykład postać Sulejmana radykalnie ewoluuje na oczach widza od sympatycznego, zrównoważonego, skromnego (choć stanowczego) młodego władcy, który przejmuje władzę nad imperium w pierwszym odcinku serialu, aż do schorowanego, zdziwaczałego i pogrążonego w depresji starego tyrana, paranoika i mordercy umierającego pod koniec serialu. Jak wspomniałam, w miarę oglądania kolejnych odcinków widza uderza kompletny brak bohaterów pozytywnych (zdarzają się wśród nich sympatyczni lub zabawni, lecz z czasem przestają się takimi jawić; na przykład pozornie pocieszny i lojalny eunuch *Sümbül okazuje się* chciwy, dwulicowy i zdolny do zabójstwa), a także duża rotacja postaci drugoplanowych (na przykład istotną dla intrygi bohaterką przez pewien czas była ochmistrzyni Nigar; kiedy jednak widz zdążył się do niej przywiązać, wdała się w zakazany romans i zginęła samobójczą śmiercią). Prawdliwość ta ma niekiedy związek z przemontowywaniem wersji eksportowej – właśnie tym spowodowane było między innymi nagłe zniknięcie z ekranu Izabelli Fortuny czy Gülşah. Fani poszukiwali w internecie informacji na temat ich dalszych losów i nie tylko szybko dowiedzieli się, że w oryginalnej tureckiej wersji obie zostały zabite, ale również mogli przekonać się o tym na własne oczy.

Warto również podkreślić, że w serialu pojawia się imponująca liczba zarówno męskich, jak i damskich *eye-candies*. Kamera z prawdziwą lubością studiuje piękne twarze w oprawie przepysznych strojów i biżuterii; zresztą jedynie twarze, bo ciała aktorów – poza oszczędnie prezentowanymi dekoltami – właściwie nie widać. Jest to kolejna egzotyczna cecha produkcji traktowana przez polskich fanów jako zaleta. Chwalą ją za zupełny brak rutynowego dla telewizji jakościowej wabienia widza na-



gością i erotyką<sup>21</sup>, które, jak się wydaje, w dobie darmowej w internecie pornografii całkowicie straciło już sens. Jest to zabieg odbierany jako nietypowy – tym bardziej, że zauważalny jest wpływ kostiumowych seriali jakościowych, a scenarzyści otwarcie przyznają się (na przykład w *making-of*) do inspiracji *Rzymem* (2005-2007), *Dynastią Tudorów* (2007-2010) i *Rodziną Borgiów* (2011-2013). Strategia ta – widz zachodnich seriali kostiumowych może oceniać ją jako pruderyjną – nie oznacza jednak, że turecka produkcja jest pozbawiona erotyki; wręcz przeciwnie. Jest ona wyrażana nader obficie, tyle że egzotycznym, wysublimowanym i patetycznym językiem orientalnej poezji, robiącym ogromne wrażenie na przyzwyczajonych raczej do okazywania uczuć czynami polskich odbiorcach, o czym świadczy fakt, że fani chętnie wymieniają się tego typu cytatami<sup>22</sup>, a nawet inspirują się nimi w prywatnej korespondencji miłosnej, utożsamiając się przy tym z bohaterami serialu<sup>23</sup>.

Z uwagi na wykorzystanie wzorców zachodnich, omówiony powyżej historyczny wymiar fabuły i powiązaną z nim egzotykę detali narracja *Wś* – pozostając dla zachodniego widza w pełni zrozumiała – wywiera równocześnie wrażenie niezwykle odkrywczej i tym samym zachęca do opisanego wyżej poszukiwania ukrytych znaczeń kryjących się za kulisami spektaklu. W ten sposób ten pozornie płytki melodramat realizuje się dość nieoczekiwanie w praktykach odbiorczych jako Mittellovski *drillable text* (Mittell, b.d.w.), a pragnienie „dowiedzenia się więcej” determinuje działania jego internetowego fandomu. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że egzotyka *Wś* może być odbierana przez polskiego widza jako względnie „oswojona”, ponieważ historia Polski bezpośrednio splatała się z osmańską. Jednym z pierwszych skojarzeń wizualnych rodzimej publiczności może być na przykład uderzające podobieństwo strojów – szczególnie męskich – do odzieży pojawiającej się w polskich produkcjach osadzo-

<sup>21</sup> Jak pisze internetowa recenzentka: „Podobnie jak w *Grze o Tron* trudno wskazać na to, kto jest tu czarnym, a kto białym charakterem, przy czym, w przeciwieństwie do wszystkich produkcji HBO nie ma tu bardzo irytującego «szczucia cycem» i hektolitrow krwi. Chociaż mamy wiele par, wiele sypialni, wiele romansów, a o seksie nie tylko w celach prokreacyjnych mówi się dość często to nie musimy oglądać postaci w negliżu, a twórcy oszczędzili nam scen w stylu HBOwego soft pornu, który osobiście bardzo mnie drażni i wykorzystywany jest bardzo często jako wabik na bardziej przyszczatą widownię. Niby HBO zależy na maksymalnym realizmie, jednak dla mnie to raczej chęć zarobku za wszelką cenę. A jak fabuła nie jest wystarczająco zajmująca, to trzeba czymś widza przyciągnąć przed ekran. Szczęśliwie we *Wspaniałym stuleciu* szczucia cycem nie ma. W ogóle. Fabuła zaś broni się sama” (Poli Loli, 2015).

<sup>22</sup> Na przykład fanpage *Wspaniałe stulecie – cytaty* („Hej miłości, zgadzam się żebyś przysłała, każdego dnia zabij mnie na swej piersi a potem obudź pocałunkiem. Nie szczedź mi łask i szczęścia, pal mnie słońcem, ukryj w świetle księżycu...”) (<https://www.facebook.com/Wspania%C5%82e-stulecie-cytaty-1689144387993766/> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>23</sup> *-Mustafa Kocham Cię – kamila*: „Kocham Cię jak poranna rosa kocha kwiaty, kocham Cię jak ptaki kochają słońce, kocham jak fale kochają podmuch wiatru, kocham Cię jak matka kocha swoje dziecko, kocham jak pamięć kocha twarz, kocham Cię jak stęskniony przyływ kocha pełnię księżycu, jak aniołowie kochają ludzi czystego serca...” ([http://www.serducho.pl/kocham\\_cie/mustafa-kochamcie-kamila.html](http://www.serducho.pl/kocham_cie/mustafa-kochamcie-kamila.html) [dostęp: 31.07.2016]).

nych w realiach od renesansu do XVIII wieku. Co więcej, w *Wś* pojawiają się nawet dosłowne akcenty polskie, takie jak wprowadzenie postaci Anny Jagiellonki rzekomo odwiedzającej dwór sułtański, Hieronima Łaskiego jako posła Rzeczypospolitej czy Jana Zygmunta Zapolyi, syna Izabeli Jagiellonki i wnuka Zygmunta Starego. Warto przy tym pamiętać, że przed trzydziestoma laty w Polsce popularny był rodzimy, nadal dobrze pamiętany i regularnie powtarzany serial opowiadający o tym samym okresie historycznym, a co więcej, oparty o identyczny koncept fabularny. W bardzo podobny sposób przedstawiał on dzieje wzlotów i upadków ambitnej żeńskiej postaci historycznej, którą los skazał na egzystencję w niełatwych warunkach patriarchy, kiedy damska aktywność polityczna była źle widziana, a wszelkie wpływy kobiety zależały jedynie od jej związków z wpływowymi mężczyznami. Mam tu oczywiście na myśli dwunastoodcinkowy serial *Królowa Bona* (1980-1981, reż. Janusz Majewski) przedstawiający historię włoskiej księżniczki Bony Sforzy, podobnie jak *Hürrem*, przybywającej do obcej sobie kulturowo Polski i poślubiającej jej władcę, choć z pewnością nie będącej Kopciuszkiem. Można zatem zaryzykować hipotezę, że polscy widzowie być może polubili w *Wś* „tę piosenkę, którą już słyszeli”<sup>24</sup>.

Analizując temat obcości i swojskości *Wś* na polskim gruncie, warto zwrócić uwagę, że równoległe do niego (od 9 listopada 2015) wyświetlano w TVP2 inny egzotyczny serial oparty o ten sam schemat fabularny – koreańską dramę *Cesarzowa Ki* (2013-2014), która jednak nie powtórzyła sukcesu tureckiego hitu<sup>25</sup>. Wypowiedzi widzów sugerują, że stało się tak właśnie z powodu nadmiaru egzotyki, radykalnie obcego stylu narracji i braku punktu zaczepienia dla nieznanego tamtego kontekstu kulturowego polskiego widza<sup>26</sup>. Warto przy okazji wspomnieć, że współczesne

<sup>24</sup> -xp: „[B]rawo Turcy - bardzo ciekawy, historyczny serial zrobiony z rozmachem i splendorem [...] przy tym z wątkami dziejowymi i osobowymi z naszego kraju Polski - teraz prosba aby nasza telewizja powtórzyła serial *Królowa Bona* bo to są mniej więcej ten same okresy dziejowe w historii” (<http://film.onet.pl/wiadomosci/wspaniale-stulecie-tajemniczy-swiat-kulisy-chorobysulejmana/4g4qqs>); -stako.pl: „Serial *Królowa Bona* był całkiem niezły, ale [...] sagi rodu mostowiaków czy lubiczków zupełnie przyćmiły złoty wiek renesansu [...]. [N]asz Złoty Wiek i tureckie Wspaniałe Stulecie działały się przecież równoległe co daje jakąś większą sympatię do tureckiego serialu” (<http://www.filmweb.pl/serial/Wspania%C5%82e+stulecie-2011-645872/discussion/Pytanie+do+ogl%C4%85daj%C4%85cych+w+oryginale,2522372> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>25</sup> -Ruby in Gold: „[D]laczego chłam z Turcji się przyjmuje a z Korei nie [...]? Moim zdaniem to tylko kwestia odpowiedniej reklamy i PR danego kręgu kulturowego. Być może autorzy ramówki typ osobiscie [nie – przyp. aut.] lubia serialów koreańskich [...]” (<http://www.filmweb.pl/serial/Cesarzowa+Ki-2013-678038/discussion/To+ju%C5%BC+jest+koniec...,2769228> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>26</sup> -Klaudia 2251: „[P]ierwszy raz oglądałam dramę historyczną i napewno obejrze kolejne. Podobała mi się...na początku nawet bardzo:) Niestety potem do głosu doszła koreańska logika i serial został ostro spartaczony [...]. [P]o prawie roku oglądania dram non-stop zauważyłam, że w Korei występuje inny rodzaj logiki...zupelnie inny od naszego:) [...] jest to na tyle inna kultura, wychowanie i trdycje aby coś co u nich jest normalne u nas było niewytłumaczalne. I na odwrót” (<http://www.filmweb.pl/serial/Cesarzowa+Ki-2013-678038/discussion/7+10...wi%C4%99cej+nietety+da%C4%87+niesmog%C4%99+ chocia%C5%BCbym+chcia%C5%82a,2699920> [dostęp: 25.01.2019]).

tureckie seriale, na przykład wspomniany wcześniej *Grzech Fatmagül*, również cieszą się znacznie mniejszym powodzeniem, co może mieć związek z faktem, że – w odróżnieniu od produkcji kostiumowych – wywołują w polskich widzach ewidentny szok kulturowy. Te same elementy obcej obyczajowości, takie jak na przykład skrajnie restrykcyjna wobec kobiet i permissywna wobec mężczyzn etyka seksualna, w przypadku *WŚ* usprawiedliwiana przez widzów stwierdzeniem „to były inne czasy”<sup>27</sup>, zaprezentowane w kontekście współczesnym wzbudzają ich protest<sup>28</sup>.

Niewątpliwie na zainteresowanie serialem – podobnie jak ongiś w przypadku *Niewolnicy Isaury* – ma wpływ efekt nowości. Kinematografia turecka przed *WŚ* stanowiła w Polsce niszę zagospodarowywaną właściwie wyłącznie za sprawą nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmów artystycznych. Kontakt z turecką kulturą popularną Polacy natomiast generalnie nie mieli<sup>29</sup>, aczkolwiek Turcja – jako jedna z ulubionych polskich destynacji wakacyjnych (geograficznie względnie bliska, niedroga, częściowo zeuropeizowana, co przejawia się na przykład obowiązywaniem ułatwiającego komunikację alfabetu łańciskiego, posiadająca wreszcie dobrze rozwiniętą infrastrukturę turystyczną<sup>30</sup>) – wydaje się mocno zakorzeniona w świadomości Polaków, choć różnica religijna musi być traktowana (zwłaszcza w obecnej sytuacji politycznej) jako bariera trudna do przekroczenia. Mimo to fenomen *WŚ* generuje takie fanowskie deklaracje, jak ta złożona przez internautkę podpisaną jako *-buba*: „Nie oglądam zadnego serialu A ten OGLADAM z zainteresowaniem .W turcji byłam ale chyba pojade jeszcze raz !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!” (Film.wp.pl). Zaznaczyć przy tym trzeba, że infiltracja obu kultur była od wieków wzajemna, co sprawiło, że Turcja – kraj zaliczany do stereotypowego „Orientu” – jest postrzegana na Zachodzie jako stosunkowo zdeegzotyzowana (zob. na przykład Goffmann, 2012; Akarlı, 2006; Aksan, Goffmann, 2007).

<sup>27</sup> *-aga160233*: „Wtedy były inne czasy. Teraz to my możemy oceniać źle Hurrem, ale wtedy ona nie miała wyjścia. W końcu zakochała się w Sulejmanie, więc musiała go zatrzymać przy sobie i zapewnić dobre życie dziecku” (<http://www.filmweb.pl/serial/Wspania%C5%82e+stulecie-2011-645872/discussion/G%C3%BClnihal+Hatun+i+Sulejman,2532248> [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>28</sup> *-gość*: „Wogole co to za środowisko, dziewczynę zgwałcili a teraz wszyscy ich wytykają za to palcami. Facet ja rzucił bo wstyd, ja pierdole i takie rzeczy w 21 wieku. Ciemnogród większy niż w PL” ([http://f.kafeteria.pl/temat/f23/grzech-fatmagul-p\\_6513387](http://f.kafeteria.pl/temat/f23/grzech-fatmagul-p_6513387) [dostęp: 25.01.2019]).

<sup>29</sup> „Nie przypominam sobie, abym kiedykolwiek wcześniej oglądała jakiś film lub serial produkcji tureckiej. Zaczęło się od *Wspaniałego stulecia*, które najpierw oglądałam fragmentami i to od przypadku do przypadku. Dopiero po pewnym czasie, gdy zorientowałam się, że to jest serial, zaczęłam oglądać regularnie” (Turcy i siatkarze dezorganizują mi dzień, 2015).

<sup>30</sup> Mimo politycznych zawirowań w tym regionie Turcja w 2015 roku pozostała wiceliderem popularności wśród polskich destynacji wakacyjnych (ponad 16% turystów), stając się najważniejszym alternatywnym kierunkiem dla turystów, którzy zrezygnowali w tym czasie z Tunezji i Egiptu (Kałucki, 2016).

Mówiąc o „tureckości” *Wś*, należy zwrócić uwagę, że serial ten funkcjonował oryginalnie jako część tureckiej polityki historycznej, generując dość kontrowersyjne zjawisko „ottomanalgi”, szeroko dyskutowane również poza granicami państwa (Carney, 2014). W krajach arabskich i Indonezji serial bywał oskarżany zarówno o orientalizm, jak i szerzenie tureckiego imperializmu, natomiast polscy odbiorcy zarzucali mu „islamistyczną propagandę” (zob. Widhiyoga<sup>2015</sup>). Już w 2012 roku Turcy wyprodukowali na fali „ottomanalgi” najdroższy film w historii swojej kinematografii – eposowy, pełnometrażowy *Fetih 1453* (reż. Faruk Aksoy) opowiadający o zdobyciu chrześcijańskiego Konstantynopola przez muzułmanów i, podobnie jak *Wś*, mieszający wątki historyczne z fikcyjnymi. Powstało także wiele programów telewizyjnych o podobnej tematyce – nie zdobyły one jednak większego powodzenia, a *Wś* pozostaje pod względem oglądalności niedoścignione. Josh Carney sugeruje, że stało się tak wskutek specyficznej postawy scenarzystów serialu starających się maksymalnie wyeksponować ludzkie (co bynajmniej nie znaczy „pozytywne”) cechy historycznych postaci, w czym pomagały wspomniane wyżej długie sekwencje introspekcyjne wykorzystywane w funkcji wyjaśnienia historycznego. Podobne zabiegi generują zaangażowanie widza, podczas gdy serial historyczny, którego bohaterowie są wystylizowani na postaci pomnikowe, nie jest w stanie go wywołać (Carney, 2014, s. 2). Nie oznacza to wcale, że zawarte w produkcji przesłanie gloryfikujące osmański imperializm stało się nieczytelne dla widza, w tym również polskiego. O prawdziwości obu tych twierdzeń może świadczyć następująca wymiana zdań:

- Doktor: „Te tureckie seriale, to podprogowe propagowanie islamu w naszej polsce ludowej”

- bolo22: „Sultanka hurrem była polką kmiecie!!!” (*TVPI przesuwa emisję kontynuacji Wspaniałego stulecia*, 2016)

Na internetową aktywność „Stuleciaków” niewątpliwie wpływ ma fakt, że producenci – oprócz zrealizowania materiałów zakulisowych – zadbali o odpowiednią ilość materiałów promocyjnych, które fani mogą kolekcjonować, dzielić się nimi na fanpage’ach, blogach i serwisach Q&A oraz wykonywać na ich bazie różnorodne kolaże (szczególnie tak zwane dedyki, czyli zdjęcia z dedykacjami dla użytkowników; wykonują je zwyczajowo administratorki fanpage’y jako nagrody w konkursach lub w ramach przeprosin za opuszczanie się w obowiązkach<sup>31</sup>). Zdjęcia te, statycznie skomponowane, eksponują przede wszystkim cechy, którymi serial oczarował światową widownię, czyli dekoracyjną scenografię, przebo-

<sup>31</sup> Na przykład na fanpage’u *Hurrem najwspanialszą sultanką*.

gate kostiumy i urodę aktorów. Z sukcesu *W* korzysta również niezliczona ilość drobnych biznesmenów oferujący fanom – przede wszystkim w sklepach internetowych – produkowane samodzielnie kubki, poduszki, koszulki i płócienne torby ozdobione fotosami<sup>32</sup>. Tagiem „Wspaniałe stulecie” oznaczane są również przepisy oraz aukcje kulinarne z tureckimi – lub pseudotureckimi – specjałami<sup>33</sup>, zaś prawdziwym przebojem stały się repliki biżuterii prezentowanej w serialu, reklamowane wyżej wspomnianymi zdjęciami promocyjnymi i kadrami z *W*:

SREBRNY PIERŚCIEŃ HIREM (HURREM) SZMARAGD, CYRKONIE. RĘKODZIEŁO PROSTO ZE STAMBUŁU PAŁACU TOPKAPI. Pierścień ten był symbolem wielkiej miłości Sułtana Sulejmana do małżonki Sułtanki Hirem. Identyczny model został użyty do charakteryzacji Sułtanki Hirem w serialu „WSPANIAŁE STULECIE”. W stylu ottomańskim. SREBRO ocechowane, nabita próba 925, lekko pozłacany (ale nie złotem), stylizowany na stary. Będziesz wyglądała w nich zachwycająco pięknie! (Ottomania.pl).

Juz za kilka dni wszyscy fani serialu *Wspaniałe Stulecie* będą mogli oglądać jego kontynuację- 25 kwietnia na anteny TVP wchodzi serial *Wspaniałe Stulecie -Kosem*. Oprócz Orientalnych komnat Sarayu , przepięknych strojów oraz ottomańskiej biżuterii będziemy mogli zobaczyć również oryginalne akcesoria użytku codziennego . Nie jeden serialowy fan chciałby włożyć na swój palec pierścień jakie nosiły prawdziwe Sułtanki , albo tak jak Sułtanka Kosem napić się tureckiej kawy z filiżanki z tamtego okresu. Nasz turecki sklep może spełnić te marzenia :) Propozycja na dziś sa zestawy do kawy po turecku i tygielki do kawy jakie Widzieliście lub za kilka dni Zobaczycie Państwo w Serialu *Wspaniałe Stulecie Kosem* (*Wspaniałe Stulecie Kosem – Sklep internetowy*).

Rozkwit i konsumpcyjne apetyty fanowskiej wspólnoty wiedzy odnotowały również biura podróży:

Schyłek Osmańskiego Imperium, odmalowany w rewelacyjnym, tureckim serialu *Wspaniałe Stulecie*, zachęca do odwiedzenia magicznego Stambułu. Nie ma co zwlekać - stać Cię na tygodniową wycieczkę, podczas której zobaczysz miejsca, widziane na ekranie! (GooDealla.pl).

<sup>32</sup> „Po cichu liczyłam na koszulkę do spania z Bali Beyem”; „Jest poszewka na której można przytulic się do Bali Beja”; „Bo kto by chciał poszewkę z Rustemem :p?”; „A byście się zdziwiły, ile jest chętnych. A ja pierwsza” (*Wspaniałe Stulecie - sklep internetowy*).

<sup>33</sup> „Lokum różane tureckie z serialu *Wspaniałe Stulecie*. Poczuj się jak w orienicie! Lokum było znane już na dworze sułtana Sulejmana, przekonaj się sam czym zajadała się serialowa Hürrem [...] Wyprodukowane w Belgii” (Allegro.pl).

Śladami Hurrem i Sulejmana! 4-dniowa wycieczka po magicznym Stambule. Zobacz go oczami bohaterów Wspaniałego Stulecia. Odwiedź ich pałace i parki [...]. Odkryjemy dla Państwa tajniki islamu zasiadając na miękkich dywanach Błękitnego Meczetu, prezentacja modlitwy muzułmańskiej, różańca i najważniejszych części meczetu. Niewątpliwie największe bogactwo kryje w sobie tutejszy skarbiec, wypełniony osmańskimi klejnotami w tym wykonywanymi przez samego Sulejmana [...]. Zwiedzimy również kuchnie, gdzie przygotowywano posiłki dla podwładnych sułtana a także pomieszczenia Haremu, do którego jako 15-letnia dziewczyna dostała się Hurem. Spacer po sułtańskim Parku Gulhane, który tak często ukazywany jest w filmie, altana Sulejmana Wspaniałego, panoramiczny widok na cieśninę Bosfor (Mastertour.eu; Metintour.pl).

Zostały one również włączone w nurt *edutainment*, dyskretnie maskujący ukłony w stronę fanów popularnego wschodniego serialu za pomocą odniesień do tradycji zachodnich klasyków sztuki:

Dürer, Memling, Tycjan, Tintoretto, Veronese. Dzieła tych wspaniałych i cieszących się popularnością wśród publiczności artystów będzie można oglądać w Krakowie od 26 czerwca do 27 września 2015 r. za sprawą niezwyklej wystawy *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu* [...]. Przygotowywana wystawa ma na celu pokazanie zróżnicowanego wizerunku Turcji osmańskiej i Turków w sztuce Włoch, Niemiec, Niderlandów, Polski i Węgier [...]. Obok malarstwa i grafiki zaprezentowane zostanie także rzemiosło artystyczne, w tym kilka unikatowych obiektów, np. królewska zbroja Stefana Batorego ze zbiorów cesarskich w Ambras czy podarunki dyplomatyczne Sulejmana Wspaniałego dla króla Hiszpanii cesarza rzymskiego Karola V (*Ottomania.mnk.pl*).

Wśród polskich stron internetowych mekką ogromnego fandomu *Ws jest Facebook*. W połowie 2016 roku na tym największym portalu społecznościowym funkcjonowało przeszło 250 stron mających w nazwie zwrot „Wspaniałe Stulecie” (w tym jeden o nazwie *Wspaniałe stulecie kręci mnie bardziej niż żelki*), choć na niektórych z nich wszelka aktywność ustała wraz z zakończeniem emisji (na przykład na fanpage’u *Wspaniałe stulecie – Nasze Stuleciaki* ostatni wpis pochodzi z marca 2016 roku). Fani aktywni są również na Instagramie (50 kont z *Ws* w nazwie i przeszło 9 000 hashtagów wykorzystujących polski tytuł serialu; dla porównania angielskiego tytułu użyto przeszło 56 000 razy), Ask.fm (18) i blogach (16), nie licząc innych, których autorzy poświęcali serialowi

notki (zwłaszcza na blogach podróżniczych i dotyczących życia w Turcji<sup>34</sup>). Jednak to Facebook oferuje fanom najwięcej możliwości kreatywnego działania. Umożliwia wklejanie linków do filmów, załączanie skanów książek, a także uprawianie – na czacie lub na tablicy – różnego rodzaju zabaw w stylu RPG. W roku 2016 do najpopularniejszych należały: „Klasa” („Zad.1. Napisz kto gra Hurrem, bajazyda, sulejmana, selima i nurbanu w serialu”), „Do jakiego sklepu pójdzie Mihrimah?”, „Kto z bohaterów dostanie więcej lajków?”, a także – nieco zaskakująca – „Zabawa w harem”:

- *adminka*: Siemka robię HAREM na czacie ;)

Potrzebuję:

Sułtana Sulejmana (Zajęte)

Księcia Selima (Zajęte)

Księcia Bajazyda

Sułtanki Hurrem (Zajęte)

Sułtanki Nurbanu (Zajęte)

Sułtanki Mihrimah (Zajęte) (...)

sług (3)

- *Daria Jarosz*: a moge byc nałożnicą?

- *adminka*: Nie potrzebuje nałożnicy. Może chcesz zostać Bajazydem?

- *Daria Jarosz*: Ok.

- *adminka*: Iza Winiarska Przybywasz do haremu. Uczysz się języka i tradycji. Wszyscy mogą na tobie polegać. Jedna z nałożnic chce się dostać do alkowy księcia ale nie z miłości tylko dla władzy. Co jej radzisz?

- *Iza Winiarska*: Radze jej zeby tego nie robila bo poniesie tego konsekwencje i nie udzwignie tego ciezaru. Wladze maja tylko osoby spelnione i szczesliwe. Bo bez milosci nie ma wladzy. Podaje jej przyklad. Ze nawet jak zdobędzie wladze bedzie chciala czegos wiecej.... milosci wtedy wda sie w romans a pozniej wyjdzie to na jaw i uznaja to za zdrade i ja zabija. Wiec czy wladza jest cenniejsza niz zycie ? (*Najwspanialsza sułtanki Hurrem*)

<sup>34</sup> Na przykład *Rodzynki Sułtańskie* poświęciły Ws kilka wpisów, a także reklamowały koszulki z serialowymi motywami (Rodzynkisultanskie.blog.pl, 2015).

Wielbiciele serialu tworzą również fanfikcje (w serwisie Wattpad znajduje się obecnie 24 200 opowieści otagowanych w ten sposób<sup>35</sup>) i tworzą fanarty; próbują także zabaw w stylu *cosplay*<sup>36</sup>. Godna odnotowania jest wreszcie duża aktywność na wspomnianym już polu fansubbingu, wymagająca nie tylko wiedzy technicznej przekraczającej umiejętność przeciętnego użytkownika, ale także odpowiednich kwalifikacji lingwistycznych. W 2016 i 2017 roku najbardziej aktywna na tym polu była facebookowa zamknięta grupa *Kosem Wspaniałe Stulecie Polska*, licząca niemal 20 000 członków i zawierająca polskie przekłady nie tylko kolejnych odcinków tytułowego serialu, ale również innych produkcji tureckich. Na przykład 30 lipca 2016 administratorzy rozpoczęły YouTube'ową „emisję” polskiej wersji miniserialu z 2012 roku *Esir Sultan* („Sultan niewolnik” – tłum. aut.), opowiadającego o losach osiemnastowiecznego władcy *Abdülhamida I*. Pierwszy odcinek osiągnął w ciągu doby niemal 4 000 odsłon. W ten sposób fani *Ws* zdołali stworzyć nieformalny kanał telewizyjny, dostarczający wielbicielom kostiumowej „tureczyny”, których apetyt najwyraźniej wzrósł w miarę konsumpcji pożądanych przez nich treści w tempie, z jakim żadna instytucjonalna telewizja nie jest w stanie konkurować. Oto dowodzący prawdziwości tego stwierdzenia własny opis aktywności grupy:

Nasza grupa powstała pod koniec 2015 roku kiedy rozpoczynała się emisja *Kosem* w tureckiej telewizji [...]. Wszystkie odcinki zostały przetłumaczone przez nas w kilka dni po premierze i wstawione na grupę. W kwietniu 2016 roku TVP zdecydowała zakupić serial i wyemitować go polskim fanom [...]. Niestety odcinki wykupione przez TVP to skrócona wersja serialu w której brakuje wielu istotnych scen ale które możecie zobaczyć w naszych odcinkach tłumaczonych z oryginału [...]. Ze względu na kosmiczną ilość członków i Waszą kosmiczną aktywność opcja dodawania postów przez członków grupy została wyłączona [...]. Odcinki z tłumaczeniem zwykle udostępniamy 2-3 dni po premierze w Turcji. Czas tłumaczenia zależy od długości odcinka, ilości dialogów i oczywiście od naszego wolnego czasu. Po drodze mogą zdarzyć się problemy podczas scalania

<sup>35</sup> Na przykład: „Nadia to nastolatka, która od dziecka siedzi na wózku inwalidzkim. Nigdy nie miała dobrych kontaktów ze starszą siostrą, Nikolą. Gimnazjalistka przy każdej kłótni wypomina jej błąd, który popełniła zostawiając ją na ulicy. Życie dziewczyny zmienia się wraz z poznaniem Tomka, licealisty z tej samej szkoły. Nie było jej dane długo nacieszyć się miłością - spada ze schodów i... Cofa się do czasów panowania Suleymana Wielkiego” (*Inna historia – „Wspaniałe stulecie”*).

<sup>36</sup> „Ponad rok temu w mojej głowie zrodził się pomysł stworzenia projektu na wzór *Wspaniałego stulecia* [...]. Moje marzenie - wcielić się w rolę jednej z sułtanek i móc zagrać w tureckiej produkcji. Aktualnie uczę się tureckiego [...]. Znalazłam profesjonalne osoby, które zajmą się uszyciem całego stroju, stworzą koronę i biżuterię. Odkładam sumiennie pieniądze na ten cel, ale potrzebuję wsparcia - osmańskie piękno trochę kosztuje [...]. W planach mamy nakręcić kilka scen z monologami, charakterystycznych dla *Ws*. Do tego promocyjna sesja zdjęciowa” (Zrzutka.pl).



napisów bądź wgrywania na serwer, więc nie jesteśmy w stanie dokładnie określić godziny i dnia udostępnienia. Dlatego też prosimy o cierpliwość i wyrozumiałość. Co czwartek (gdy są odcinki w tureckiej telewizji) spotykamy się na LIVE około godz. 20.00. W poście, który wstawiamy zwykle około południa podajemy linki, gdzie można oglądać odcinek na żywo (oczywiście w języku tureckim) (*Kosem Wspaniałe Stulecie Polska*).

Nieprzebrane (niczym zasoby biżuterii sułtanki *Hürrem*) bogactwo śladów fanowskich praktyk w internecie świadczy o tym, że to właśnie tureckie *Wspaniałe stulecie* nie zaś zachodnie seriale jakościowe odpowiadają za umasowienie ich w Polsce. Co więcej, to właśnie fenomen tego serialu nauczył wiele osób nieznanymi wcześniej sposobów korzystania z Sieci<sup>37</sup>. Skala tej odbiorczej aktywności pozwala przypuszczać, że obraz orientalnego haremu trwale zakorzenił się wyobraźni Polaków i po kolejnych trzydziestu latach będzie wspomniany jako duchologiczny symbol lat -nastych XXI wieku, podobnie jak brazylijska plantacja z *Niewolnicy Isaury* stała się emblematyczna dla lat osiemdziesiątych wieku XX. Obecnie porwana sukcesem tureckiego przeboju Telewizja Polska planuje produkcję rodzimej telenoweli historyczno-kostiumowej pod roboczym, a nieprzypadkowym, tytułem *Złoty wiek*, ewidentnie wzorowanej na *Ws (Polska odpowiedź na „Wspaniałe stulecie”? TVP szykuje trzy nowe seriale, 2016)*<sup>38</sup>. Niezależnie jednak od tego, co wyniknie z tych planów, setki tysięcy Polaków jeszcze długo podpisywać się będą pod wyzwaniem internautki *-Lifestyle And Beauty*: „Mi ciągle śni się że jestem... w haremie sułtana Sulejmana” (Króliczek-doswiadczałny.pl, 2015).

## Bibliografia

Akarli, E. D. (2006). *The Tangled End of an Empire: Ottoman Encounters with the West and Problems of Westernization – an Overview*. „Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East”, no. 26: 3.

Allegro.pl. <http://allegro.pl/lokum-rozane-z-serialu-wspaniale-stulecie-i6326134476.html> (dostęp: 31.07.2016).

Araújo, A.L. (2012). *Public Memory of Slavery in Brazil*, [w:] D. Hamilton, K. Hodgson, J. Quirk (red.), *Memory and Identity: National Representations and Global Legacies*. London: Pickering & Chatto.

Carney J. (2014). *Re-creating History and Recreating Publics: The Success and Failure of Recent Ottoman Costume Dramas in Turkish Media*. „European Journal of Turkish Studies”, nr 19, Part I – „Heritage Production in Turkey. Actors, Issues, and Scales”. Film. onet.pl. *-aldona*. [http://film.onet.pl/forum/wspaniale-stulecie-ktora-postacia-z-serialu-je-](http://film.onet.pl/forum/wspaniale-stulecie-ktora-postacia-z-serialu-je)

<sup>37</sup> *-Babcia Pauliny*: „Nie mam polskich napisów proszę o pomoc”; *-Danuta Diana Ochmann*: „Sa no co Wy dziewczyny. Prawy róg prostokąt klik pojawi się pod czerwoną kreską oznacza że tłumaczenie włączone” (<https://www.facebook.com/groups/429120607290323/?fref=ts> [dostęp: 31.07.2016]).

<sup>38</sup> Ostatecznie planowana produkcja pojawiła się na ekranach w 2018 roku jako *Korona Królów*.

stes,1758692,8,czytaj-popularne.html (dostęp: 25.01.2019). ~*Korgan*. <http://film.onet.pl/forum/wspaniale-stulecie-sultanka-ksem-z-duzo-nizsza-ogl,0,2789515,217045427,czytaj.html> (dostęp: 25.01.2019).

Film.wp.pl. <http://film.wp.pl/idGallery,15768,idPhoto,417435,title,Wspaniale-stulecie-fenomen-w-polskiej-telewizji-ktory-podbil-serca-widzow,galeria.html?ticaid=11775f> (dostęp: 25.01.2019).

Goodealla.pl. <https://www.goodealla.pl/promocja/online/856396/skarby-turcji-7-dnio-wa-wycieczka-do-stambulu-sladami-serialu-wspaniale-stulecie-w-cenie-przejazd-w-2-strony-noclegi-i-wyzywienie-w-hotelach-oraz-opieka-licencjonowanego-pilota> (dostęp: 31.07.2016).

Goffman, D. (2012). *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

*Hurrem najwspanialszą sultanką*. <https://www.facebook.com/Hurrem-najwspanialsza-su%C4%85-su%C5%82tank%C4%85-1640840986149950/?fref=ts> (dostęp: 31.07.2016).

*Inna historia – „Wspaniałe stulecie”*. <https://www.wattpad.com/story/78531117-inna-historia-wspania%C5%82e-stulecie> (dostęp: 31.07.2016).

Kaplan, M. (2016). *From Telenovelas to Turkish Dramas: Why Turkey's Turkey's Soap Operas Are Captivating Latin America*. <http://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> (dostęp: 25.01.2019).

Kałucki, J. (2016). *Raport Podróżnika 2016*. <http://www.travelplanet.pl/blog/raport-podroznika/> (dostęp: 31.07.2016).

*Kosem Wspaniałe Stulecie Polska*. <https://www.facebook.com/groups/429120607290323/?fref=ts> (dostęp: 31.07.2016).

Króliczekpoświadczalny.pl. <http://www.kroliczekdoswiadczalny.pl/2015/07/powtarzajace-sie-sny-kiedy-znowu-sni.html> (dostęp: 25.01.2019).

Kruszewska, K. (2014). *Świetna oglądalność serialu „Wspaniałe stulecie”*. <http://www.telemagazyn.pl/artykuly/swietna-ogladalnosc-serialu-wspaniale-stulecie-34972.html> (dostęp: 25.01.2019).

Kurdupski, M. (2015). *Wspaniałe stulecie najchętniej oglądanym serialem zagranicznym w Polsce*. <http://www.wirtualnedia.pl/artykul/wspaniale-stulecie-najchetniej-ogladanym-serialem-zagranicznym-w-polsce> (dostęp: 31.07.2016).

Kurdupski, M. (2016). *„Wiadomości” straciły 750 tys. widzów, a „Fakty” zyskały 120 tys. Dziennik TVN nowym liderem*. <http://www.wirtualnedia.pl/artykul/wiadomosci-stracily-750-tys-widzow-a-fakty-zyskaly-120-tys-dziennik-tvn-nowym-liderem> (dostęp: 25.01.2019).

Łb (2016). *TVP1 ratuje „Wiadomości”: zamienia miejscami „Wspaniałe stulecie” i „Świat się kręci”*. <http://www.wirtualnedia.pl/artykul/tvp1-ratuje-wiadomosci-zamienia-miejscami-wspaniale-stulecie-i-swiat-sie-kręci> (dostęp: 25.01.2019).

Mastertur.eu. <http://www.mastertur.eu/istambul-sladami-filmu-wspaniale-stulecie> (dostęp: 31.07.2016).

Metintour.pl. <http://metintour.pl/product/stambul-na-weekend/> (dostęp: 31.07.2016).

mk (2015). *„Wspaniałe stulecie” hitem TVP1. Turecki serial ogląda coraz więcej widzów*. <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/wspaniale-stulecie-hitem-tvp1-turecki-serial-o>

glada-coraz-wiecej-widzow (dostęp: 25.01.2019).Mittell, J. (b.d.w.). *Forensic Fandom and the Drillable Text*. <http://spreadablemedia.org/essays/mittell/#V5u8SRio4Y0> (dostęp: 31.07.2016).

Nagler, A. (2016). *I Hate, Therefore I Watch – Using Emotions To Predict The Next Episode's Viewership*. <http://tvrev.com/hate-therefore-watch-using-emotions-predict-next-episodes-viewership/#V59JFBIo4Y0> (dostęp: 1.08.2016).

*Najwspanialsza sułtanka Hurrem*. [https://www.facebook.com/1415183998790920/photos/a.1415186498790670.1073741827.1415183998790920/1507509532891699/?type=3&comment\\_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D](https://www.facebook.com/1415183998790920/photos/a.1415186498790670.1073741827.1415183998790920/1507509532891699/?type=3&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D) (dostęp: 31.07.2016).

Ottomania.mnk.pl. <http://www.ottomania.mnk.pl/wystawa.html> (dostęp: 25.01.2019).

Ottomania.pl. <http://www.ottomania.pl/sklep/bizuteria/pierscien-hurrem-2/> (dostęp: 25.01.2019).

Poli Loli (2015). <http://poli-loli.blogspot.com/2015/02/wspaniae-stulecie.html> (dostęp: 25.01.2019).

*Polska odpowiedź na Wspaniałe stulecie? TVP szykuje trzy nowe seriale* (2016). [http://film.wp.pl/id,157391,title,Polska-odpowiedz-na-Wspaniale-stulecie-TVP-szykuje-trzy-nowe-seriale,wiadomosc.html?icaid=117761&\\_tictsn=3](http://film.wp.pl/id,157391,title,Polska-odpowiedz-na-Wspaniale-stulecie-TVP-szykuje-trzy-nowe-seriale,wiadomosc.html?icaid=117761&_tictsn=3) (dostęp: 25.01.2019).

ps/mk (2016). *Ponad 23 mln widzów w USA i 110 tys. w Polsce szóstego sezonu „Gry o tron”*. *Przychylnie recenzje*. <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/ponad-23-mln-widzow-w-usa-i-110-tys-w-polsce-szostego-sezonu-gry-o-tron-przychylnie-recenzje> (dostęp: 25.01.2019).

Rodzynkisultanskie.blog.pl (2015). <http://rodzynkisultanskie.blog.pl/2015/03/wspaniale-stulecie/> (dostęp: 31.07.2016).

*Turcy i siatkarze dezorganizują mi dzień* (2015). „Samo życie Anny”, 19 września. <http://samo-zycie-anny.blog.onet.pl/2015/09/19/turcy-i-siatkarze-dezorganizuja-mi-dzien/> (dostęp: 31.07.2016).

Sikorska, K. (2018). *„Kobiece” gatunki telewizyjne. Geneza i kulturowe przeobrażenia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika.

Szumer, M. (2016). Grzech Fatmagul. *Serial, który zmienił kobiety nie tylko w Turcji*. <http://wyborcza.pl/1,90535,20022567,grzech-fatmagul-serial-ktory-zmienil-kobiety-nie-tylko-w-turcji.html> (dostęp: 31.07.2016).

Telenowele.forum.pl. <http://www.telenowele.fora.pl/forum-telenowel,1/moja-przygoda-z-telenowelami,18269.html> (dostęp: 25.01.2019).

*Turkey World's Second Highest TV Series Exporter After US* (2014). <http://www.hurriyet-dailynews.com/turkey-worlds-second-highest-tv-series-exporter-after-us.aspx?pageID=238&nID=73478&NewsCatID=345> (dostęp: 25.01.2019).

*The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire*. (2007). Aksan V., D. Goffman (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

*TVPI przesuwa emisję kontynuacji „Wspaniałego stulecia” - Flesz filmowy* (2016). <http://film.onet.pl/tvp1-przesuwa-emisje-kontynuacji-wspanialego-stulecia-flesz-filmowy/nfszzw> (dostęp: 25.01.2019).

Wajda, K. (2014). *„Niewolnica Isaura” podbiła serca Polaków z PRL-u*. <http://historia-focus.pl/swiat/niewolnica-isaura-podbiła-serca-polakow-z-prl-u-1541> (dostęp: 31.07.2016).

Węglowski, A. (2012). *Sultanka Roksolana: najpotężniejsza kobieta imperium osmańskiego*. <http://historia.focus.pl/swiat/sultanka-roksolana-najpoteczniejsza-kobieta-imperium-osmanskiego-1120> (dostęp: 25.01.2019).

Wheatley, H. (2015). *Game of Thrones*, [w:] G. Creeber (red.), *The Television Genre Book. 3rd Edition*. London: Palgrave-Macmillan.

Widhiyoga, G. (2015). *The Quest for Islamic Leadership: Indonesian Muslims' Reaction to Magnificent Century*, "Oxford Islamic Studies Online", za: [http://www.oxfordislamic-studies.com/Public/focus/essay1009\\_quest\\_for\\_islamic\\_leadership\\_in\\_indonesia.html](http://www.oxfordislamic-studies.com/Public/focus/essay1009_quest_for_islamic_leadership_in_indonesia.html) (dostęp: 29.01.2019).

Wspaniałe Stulecie Kosem – Sklep internetowy. [https://www.facebook.com/Wspaniale-Stulecie-Kosem-Sklep-internetowy-1585291841795634/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/Wspaniale-Stulecie-Kosem-Sklep-internetowy-1585291841795634/?ref=br_rs) (dostęp: 31.07.2016).

Wspaniałe Stulecie - sklep internetowy, [https://m.facebook.com/comment/replies/?ctoken=410374372490891\\_411623382365990&cp=-3&count=10&pc=1&pgdir=2&ft\\_ent\\_identifier=410374372490891&gfid=AQBtoYhC6\\_LQy—t](https://m.facebook.com/comment/replies/?ctoken=410374372490891_411623382365990&cp=-3&count=10&pc=1&pgdir=2&ft_ent_identifier=410374372490891&gfid=AQBtoYhC6_LQy—t) (dostęp: 31.07.2016).

*Wspaniałe stulecie: Sultanka Kosem jednak w wakacje! Fani przekonali TVP* (2016). [http://www.eska.pl/cinema/news/36471/wspaniale\\_stulecie\\_sultanka\\_kosem\\_jednak\\_w\\_wakacje\\_fani\\_przekonali\\_tvp](http://www.eska.pl/cinema/news/36471/wspaniale_stulecie_sultanka_kosem_jednak_w_wakacje_fani_przekonali_tvp) (dostęp: 25.01.2019).

Wykop.pl. *-extralion*. <http://www.wykop.pl/tag/wspanialestulecie/> (dostęp: 25.01.2019). *-NieznanyAleAmbitny* [1]. <http://www.wykop.pl/wpis/11452588/u-was-w-domu-tez-ktos-oglada-ten-serial-przypomina/> (dostęp: 25.01.2019). *-NieznanyAleAmbitny* [2]. <http://www.wykop.pl/tag/wspanialestulecie/archiwum/2015-04/> (dostęp: 25.01.2019).

Zrzutka.pl. <https://zrzutka.pl/j7rg45> (dostęp: 25.01.2019).

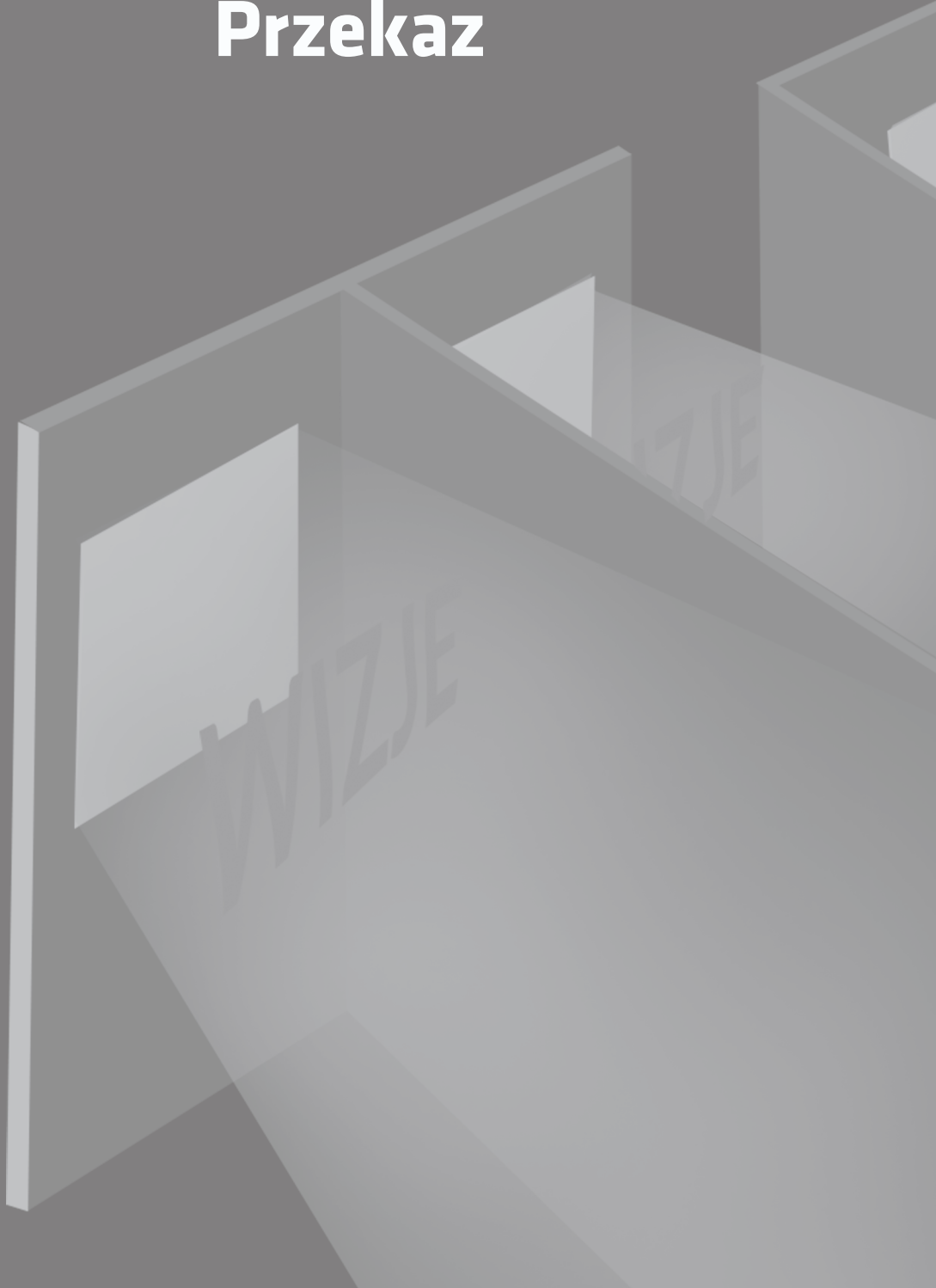
### “I greet Fans and Sultanas”. Internet practices of the Polish fandom of the television series *Magnificent Century*

The article discusses fan practices of Polish viewers of the Turkish TV series *Magnificent Century* (Muhteşem Yüzyıl, *Wspaniałe stulecie*). Using this example, the author analyzes the issue of cultural incorporation, recontextualization and reinterpretation of foreign narrative conventions. The article also describes how people digitally excluded join the fandom and get ‘infected’ by the need for ‘drilling’ down into their favorite text. As a result, they acquire new technological skills and build online knowledge communities described by Henry Jenkins.

**Słowa kluczowe:** *Wspaniałe stulecie, Muhteşem Yüzyıl, Magnificent Century*, badania odbioru, praktyki fanowskie, fan studies

**Keywords:** *Magnificent Century, Muhteşem Yüzyıl*, reception studies, fan practices, fan studies

# Przekaz



# Pola Sobaś-Mikołajczyk

Uniwersytet SWPS

## Rozkrajanie amerykańskiego snu skalpelem *Mitu Syzyfa*. Egzystencjalizm i diagnoza amerykańskiego kryzysu w serialu *Fargo*

*Wystatem jednego chłopaka do komory gazowej w Huntsville. Jednego jedyne-  
go. Sam go aresztowałem i świadczyłem w sądzie. [...] Powiedział, że gdyby go  
wypuścili, znów by to zrobił. I wie, że pójdzie do piekła. [...] Zaświtato mi wtedy,  
że nigdy nie widziałem takiego człowieka, i zacząłem się zastanawiać, czy to aby  
nie jakiś nowy wychów. Patrzyłem, jak przypinają go do krzesła i zamykają drzwi.  
Był może trochę niespokojny, ale nic więcej. Widzi mi się, że naprawdę wiedział,  
że za kwadrans będzie w piekle. [...] A jednak ten chłopak to nic w porównaniu  
z tym, co czekało za horyzontem.*

Tymi słowami zaczyna się powieść *To nie jest kraj dla starych ludzi* Cormaca McCarthy'ego, na motywach której powstał w 2007 roku film Ethana i Joela Coena pod tym samym tytułem i pierwszy sezon serialu *Fargo* (2014). Film zresztą również rozpoczyna się od dość wiernej parafrazy tych przemyśleń powieściowego szeryfa Eda Toma Bella, ucieleśniającego etos amerykańskiej prowincji – przekonanej, że zło jest produktem nowoczesności wytwarzanej w centrum i infekującej peryferia. Temu przekonaniu szeryf daje wyraz wielokrotnie, lecz najdobitniej, gdy wtóruje swojemu alter ego utyskującemu na młodzież farbującą włosy na zielono, że „przestają mówić «Pan», a potem już leci”.

Szkopuł w tym, że w widzianym okiem szeryfa państwie amerykańskim rzeczywiście źle się dzieje – pogranicze pustoszą wojny gangów, którym niejaki Anton Chigurh (Javier Bardem) nadaje zupełnie nową jakość. Anton uosabia bo-

wiem zło w stanie czystym, zupełnie wyzwolone z okowów moralności. Z takim złem nie można pertraktować, bo niczego się nie obawia i niczego też nie pragnie poza sobą samym. Urasta więc do formy niemożliwego do zatrzymania żywiołu, eliminującego swoje ofiary fizycznie lub popychającego je w stronę deprawacji (co choćby stało się udziałem chłopców, którzy w jednej z ostatnich scen bezinteresownie udzielili pomocy pokiereszowanej ofierze wypadku, by minutę później rzucić się sobie do gardeł dla studolarowego banknotu).

Wobec takiego zła poszukujący sensu narrator, szeryf Ed Tom Bell, staje się podwójnie bezradny, bo przyszło mu walczyć nie tylko z przerstającym jego siły zadaniem, ale także z własnymi wątpliwościami płynącymi z jałowych pytań o jego źródła i znaczenie. Właśnie to daremnie powtarzane przez szeryfa Eda Toma Bella „Unde malum?”, któremu mógł przeciwstawić jedynie własne uprzedzenia wobec tzw. rednecków spowodowało jego stopniową rejteradę w świat rojeń o dawnych dobrych czasach, przesłaniającą mu własną indolencję (będącej zresztą jedną z pośrednich przyczyn śmierci głównego bohatera Mossa i jego żony).

Twórcy filmu nie stawiają kropki nad „i” – ani nie potwierdzają, ani nie obalają rozumowania narratora, choć zdarza się im subtelnie je podważać, wskazując na podobieństwo pomiędzy poczynaniami pochodzącego z prowincji Mossa i Antona. Dla przykładu, ten pierwszy drogo opłacił pomoc, jakiej udzielili mu mieszkańcy niewielkiego przygranicznego miasteczka, przez co także przyczynił się do deprawacji tej społeczności. Wprawdzie po jego odejściu nikt nikomu nie rzucił się do gardła, lecz rozmiary uczynionej przez niego szkody pozostało zagadką. Z drugiej strony wciąż było nią również pochodzenie Antona.

Choć, jak pisze Błażej Hrapkiewicz „Joel i Ethan Coenowie lubią zbijać dziennikarzy z tropu”, wmawiając im, że za ponurymi kadrami ich filmów nie kryje się żadna głębsza filozofia, czemu „krytycy bardzo często dawali wiarę” (Hrapkiewicz, 2011), po *To nie jest kraj dla starych ludzi* układającym się w gęsto przetykany nawiązaniem do filozofii egzystencjalistów esej o naturze zła i istocie wyboru tragicznego, dalsza maskarada przestała być możliwa. Dowodzi tego nie tylko podana przez Hrapkiewicza imponująca lista tropicieli filozoficznych wątków wplecionych w kino twórców *Bracie, gdzie jesteś*, ale także wnioski Dominiki Kulińskiej, która w interesującej pracy licencjackiej *Egzystencjalne kino braci Coen* przeanalizowała filozoficzne zaplecze filmów *Śmiertelnie proste*, *Fargo* i *To nie jest kraj dla starych ludzi* (Kulińska, 2011).

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na zaczerpnięte z tych filmów egzystencjalne wątki wyzyskane w serialu *Fargo*. W pierwszym sezonie służyły one głównie postmodernistycznej grze literackiej, za to w drugim z ich

pomocą twórcy cyklu dokonali dekonstrukcji najnowszej amerykańskiej historii i mitu amerykańskiej prowincji. Zachęta do takiej interpretacji znajduje się zresztą już w drugiej sekwencji pierwszego odcinka tej serii, będącej montażem pierwszych jego scen z archiwalnymi zdjęciami z lat siedemdziesiątych oraz słynnym przemówieniem, w którym Ronald Reagan podkreślił, że „Amerykanie zadają sobie dziś pytania o swoją egzystencję”.

### **Zarzuca się Syzyfowi przede wszystkim, że traktował bogów z niejaką lekkością<sup>1</sup>**

Po sześciu latach od premiery filmu z Bellem, scenarzysta serialu *Fargo* Noah Hawley nie miał dla pocziwego szeryfa litości. Z jego dylematów i komicznie przerysowanej indolencji ulepił konwencjonalnego półgłówka mimowolnie sabotującego śledztwo właśnie przez pragnienie ucieczki w świat iluzji o sielskiej mieścinie, do której zło może dotrzeć wyłącznie z zewnątrz, i żalącego się podwładnej: „Nie mam do tego zdrowia. Do noszenia odznaki, patrzenia, do czego są zdolni ludzie. To nieludzkie. Gdzie witanie sąsiada? Odśnieżanie mu chodnika i witanie mu dzieci?”.

Udzielający się widzom filmu epistemologiczny niepokój filmowego Eda zapewnił grającemu jego antagonistę Bardemowi Oscara, Złoty Glob i Nagrodę Bafta, a kreowanej przez niego postaci czterdzieste czwarte miejsce w panteonie rankingu stu największych postaci kina według magazynu „*Empire*” (*The 100 Greatest Movie Characters*, 2016), ale też... bezkarność. Miłośnicy twórczości Coenów wiedzą jednak, że amerykańska prowincja w ich ujęciu ma wiele oblicz. Aby więc w swoim serialu antagoniście z czterdziestego czwartego miejsca rankingu „*Empire*” dobrać godnego przeciwnika, Hawkey sięgnął po inne uosobienie kultury peryferii – bohaterkę z lokaty sześćdziesiątej dziewiętej (i trzydziestej trzeciej pozycji w zestawieniu Amerykańskiego Instytutu Filmowego), czyli Marge Gunderson z filmowej wersji *Fargo*. Naturalnie obie te postaci poddano liftingowi. Tym razem Anton przyjechał na mroczną i mroźną prowincję pod nazwiskiem Lorne’a Malvo, nie miał już kamiennego oblicza Bardema i mało twarzowej fryzury na pazia, lecz facjatę Billy’ego Boba Thorntona, na której malował się złośliwy grymas podkreślony jeszcze gorzej dobranym uczesaniem z nieświeżą grzywką.

W miejscu Marge Solverson, kreowanej przez Frances McDormand, pojawiła się natomiast Molly Solverson (Allison Tolman), której okrągła figura w pierwszych scenach serialu jeszcze nie zapowiadała ciąży. Z zestawienia wielu zabaw-

<sup>1</sup> Wszystkie śródtytuły pochodzą z *Mitu Syzyfa* (Camus, 1991, s. 107-110). Stamtąd też zaczerpnięto pozostałe cytaty z tego dzieła.



nych różnic pomiędzy tymi postaciami z pewnością mogłoby powstać fascynujące studium porównawcze, lecz dla celów tego tekstu znacznie istotniejsze jest to, co te bohaterki łączy i sprawia, że obie – w przeciwieństwie do szeryfa Eda Toma Bella – prowadzą egzystencję nastawioną na akcję, a nie kontemplację.

Te cechy to skrupulatność, cierpliwość w obliczu ograniczającej jej aktywność indolencji szefa i małomówność wyrażająca się także w braku skłonności do filozoficznych dociekań, która jednak wynika ze świadomej decyzji, a nie wrodzonej dyspozycji, o czym widz może się przekonać, gdy obie bohaterki w chwili kryzysu pozwalają sobie na etyczne rozważania złożone z serii retorycznych pytań. Gdy Marge domagała się od przestępcy odpowiedzi „po co to wszystko” niemal tymi samymi słowami, jakie wyrzuciła z siebie Molly podczas odwiedzin w szpitalu, obie rozwiały wątpliwości, jakoby nie były dręczone przez absurd ich egzystencji.

Tym sposobem pierwsza seria *Fargo*, składająca się z odcinków o tytułach nawiązujących do logicznych paradoksów i nierozwiązywalnych zagadek, pozostawia widza z dwoma filozoficznymi dylematami właśnie „z tego samego asortymentu”. Pierwszym z nich jest oczywiście pytanie, skąd pochodzi zło symbolizowane przez Antona/Lorne’a. Drugim – co skłoniło Marge/Molly do odmowy wnikania w tragizm swojej kondycji. Odpowiedzi na oba pytania udziela drugi sezon, przy okazji rozprawiając się z mitologią dawnych dobrych czasów kultywowaną przez Eda Toma Bella, ale także z mitami wpisanymi w poświęcony mu film. Filozoficzną rozprawkę serwowaną przez drugi sezon *Fargo*, w który Coenowie włączyli się jako producenci wykonawczy, można więc porównać do ekshumacji i powtórnej sekcji amerykańskiego snu dokonanej rękoma tych samych koronerów o wisielczym poczuciu humoru, którzy przeprowadzili ją sześć lat wcześniej. Tyle że tym razem udało im się dostrzec rasę denata, jego płeć i prawdziwą przyczynę zgonu. Po rewizji protokołu oględzin korekcie nie uległ więc tylko jeden punkt. Delikwent w dalszym ciągu nie żyje, a do zestawu prosektoryjnych narzędzi z obszaru egzystencjalnej filozofii najwyraźniej przybyły też wiertła i skalpele pożyczone z laboratorium teorii postkolonialnych i feministycznej krytyki kultury.

**Szyfy był najmądrzejszym i najbardziej przezornym ze śmiertelnych. Wedle innej tradycji jednak miał skłonności zbójckie. Nie widzę w tym sprzeczności**

Na przekór serialowym konwencjom, druga seria *Fargo* jest prequelem luźno związanym z fabułą pierwszego cyklu. Fabuła toczy się w 1979 roku, gdy wielkimi krokami zbliża się era reagonomiki, która zmiecie z powierzchni ziemi miriady amerykańskich rodzinnych firemek, uważanych za sól ziemi przedreagonowskiego kapitalizmu, i ustanowi panującą do dzisiaj korpokrację.

Coenowie i Hawley nie byliby sobą, gdyby tych przemian nie ujęli w formie gangsterskiej makabreski. Dlatego rodzinnym biznesem wpadającym w tryby umacniającego się systemu monopoli jest niewielki przestępczy syndykat założony przez niemieckiego emigranta Otta Gerharda. O tym niekonwencjonalnym przedsiębiorstwie Wojciech Orliński pisze, że:

zaczął działać w czasach prohibicji, potem przestawił się na haracze i narkotyki. Niewielki biznes, ale dawał utrzymanie rodzinie i kilkunastu wynajętym cynglom. Na rodzinny biznes Gerhardtów chrapkę ma syndykat zbrodni z Kansas City, odległego o dzień jazdy samochodem. Kansas City to już jest metropolia pełną gębą i tamtejsza mafia działa w sposób profesjonalny, jak porządnie zarządzana korporacja. [...] Widzimy nawet prezentację ze slajdami (takimi prawdziwymi – czasy PowerPointa dopiero nadejdą), która dotyczy konieczności przejęcia interesu rodziny Gerhardtów. Na jej podstawie syndykat z Kansas City podejmuje decyzję: przejmujemy! (Orliński, 2016).

Coenowie i Hawley nie byliby też sobą, gdyby tej dykteryjki z życia drobnej przestępczości (czy też: przedsiębiorczości) nie podlali solidną dawką egzystencjalizmu. Odwołania do filozofii Sartre'a i dramaturgii absurdu pojawiają się więc nie tylko w tytułach odcinków przywołujących tak znaczące dzieła jak *Bojaźń i drżenie*, *Nosorożec* czy *Mit Syzyfa*, ale przede wszystkim w dialogach postaci, uwięzionych w camusowskiej pułapce i konfrontowanych z tragiczmem własnej kondycji w dysputach na temat domorosłych interpretacji wyimków z *Mitu Syzyfa*, podtykanych przez sprzedawczynię w sklepie mięsnym.

Oczywiście w zbiorze coenowskich Syzyfów nie brakuje postaci, z jakimi reżyserzy zdążyli już swoich widzów oswoić. Należy do nich choćby rzeźnik Ed, mający przypadkową ofiarę w przemysłowej maszynie do mięsa znacznie sprawniej niż rzeźmieszek z filmu *Fargo* rozdrabniał kolegę w niewielkim tartaku. Z typowym dla Coenów poczuciem humoru rzeźnik ten ucieka w krwawy pracoholizm przed świadomością iluzoryczności własnego małżeństwa oraz... nieuchronności śmierci, choć poczucie tej ostatniej wzbudza w nim wspomniana wielbicielka Camusa oraz sielskie malowidło, którego tematem są pasące się krowy. Dodatkowym smaczkiem jest fakt, że odtwórca tej roli, Jesse Plemons, dowiedział się od reżysera, że jego bohater „jest jak krowa” (Fernandez, 2015), o czym zresztą łatwo się przekonać, gdy umiera w chłodni (sic), tragicznie świadomy absurdu własnego losu, wypieranego niemal przez całe życie.

W równie zawile serpentyny splatają się też życiowe tory i przemyślenia pozostałych Syzyfów: najmłodszego i niepełnosprawnego intelektualnie członka

dynastii Gerhardów Charliego, policjanta Lou, stopniowo godzącego się z autoidentyfikacją ze wspomnianym motywem, oraz dwóch dążących do emancypacji przedstawicieli mniejszości etnicznych: elokwentnego Afroamerykanina Mike'a Milligana oraz rdzennego Amerykanina Hanzeego. Obaj mogliby posłużyć jako podręcznikowe przykłady zastosowania strategii mimikry Homiego Bhabhy. Hanzee uciekł jednak z pułapki niedoskonałej imitacji, bo wypowiedział posłuszeństwo kolonizatorowi, zamordował swojego zwierzchnika i wbrew przestrogom Bhabhy osiągnął stan doskonałego kamuflażu, by zająć miejsce pana, w wyniku czego zginął typową śmiercią gangstera. Tej przezorności brak Mike'owi, któremu wierna służba korporacyjnemu molochowi przyniosła jedynie udrekę i powolną agonię w kieracie obdzierającej z podmiotowości korporacyjnej maszyny. Jak pisze Camus: „Bogowie nie bez racji doszli do wniosku, że nie ma straszniejszej kary niż praca bezużyteczna i bez nadziei”.

Jednak szyfrowe brzemie, dźwigane przez mniejszości etniczne nawiedzające coenowskie Bemidji i okolice, wciąż jest lżejsze od skał wtaczanych pod górę przez mieszkające tam kobiety. U nich bowiem na zawód niespełnionym amerykańskim snem nakłada się też rozczarowanie panującą pod koniec lat 70. schyłkową fazą drugiej fali feminizmu i początkową fazą trzeciej. Ich cieniem stał się miraż postfeminizmu, przez który według Agnieszki Graff „[f]eministyczna obietnica równościowego świata, w którym kobieta może «mieć wszystko» (*have it all*), została w kolejnych dekadach przekształcona w obowiązek, by we wszystkich sferach życia odnieść indywidualny sukces” (Graff, 2014, s. 57-58).

Choć postaci zdają sobie sprawę z iluzoryczności tej ideologii, ich status „podporządkowanych innych” w ujęciu Gayatri Spivak uniemożliwia im stworzenie języka, którym mogłyby obnażyć postfeministyczny fałsz, bo – jak tłumaczy Ewa Majewska – wewnątrz dominującej narracji obcość podporządkowanego innego jest tak ekstremalna, że jego skargi pozostają niesłyszalne (Majewska, 2012, s. 337). Ten mechanizm trafnie opisano w jednym z ostatnich dialogów Lou z Peggy, podczas którego policjant z dumą zidentyfikował się z silnie przez niego spatriarchalizowaną wersją mitu Syzyfa: „Pchamy ten głaz. Mężczyźni. Mówimy, że to ciężar, ale to przywilej”, nie może jednak ani zrozumieć, ani nawet usłyszeć skarg Peggy usiłującej mu uświadomić, że w jej przypadku uczestnictwo w amerykańskim śnie polega na reprodukcji niespełnionych postfeministycznych obietnic: „Pragnęłam być kimś. [...] Chciałam wybierać. Być sobą. Nie spełniać cudzych oczekiwań. [...] Też jestem ofiarą [...] Nie rozumiesz, jesteś mężczyzną. To kłamstwo, że dasz radę. Będziesz żoną i matką, zrobisz karierę, jakby doba miała trzydzieści sześć godzin. Kiedy nie potrafisz, mówią, że to twoja wina. Jesteś gorsza...”.

Dorota Masłowska zawyrokowała, że „gdy [Rye] próbuje uciekać z nożem do steków w plecach, wpada pod samochód niejakiej Peggy Blomquist. Krew z jego ust cieknie wprost na jej ukochane kobiece magazyny, których stosami zaściera rzeczywistość, jakby chciała ją przed sobą zasłonić. Tak, Peggy ma skłonność do unikania faktów” (Masłowska, 2016). Ponieważ według Angeli McRobbie, właśnie te czasopisma odegrały olbrzymią rolę w formułowaniu postfeministycznego fantazmatu (*Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, 2014, s. 509), konstatacja Wojciecha Orlińskiego, że Peggy „[w]plątała się w tę aferę z powodu własnej głupoty. I brnie coraz głębiej, bo próbuje zacierać za sobą ślady. Pomaga jej w tym beznadziejnie w niej zakochany, safandułowaty mąż Ed, który nie widzi, że jego żona potrzebuje pomocy psychiatry, a nie kogoś, kto umie pozbyć się zwłok” (Orliński, 2016) wydaje mi się nazbyt uproszczona. To, co Masłowska nazywa „unikaniem faktów” bądź „zaścianianiem sobie rzeczywistości”, jest strategią przyjętą przez wszystkie największe heroiny tego serialu. O tragizmie ich losu nie tyle decyduje konieczność wtaczania głazu na szczyt, lecz dodatkowy wysiłek, jaki wkładają w reprodukcję kłamstwa o celowości swojej syzyfowej pracy, ponieważ jej absurd pozostaje niewypowiadalny.

### Tragedia zaczyna się, kiedy Edyp wie

Najsilniej w iluzję emancypacji w ramach kapitalizmu wikła się Floyd, tym usilniej wmawiająca bliskim i wrogom, że jest w stanie pokierować erodującym rodzinnym przedsiębiorstwem, ponieważ „nie ma już zajęć męskich i kobiecych”, im wyraźniej widać, że głąz syndykatu Gerhardów, który pragnęłaby wpełznąć na dawne koleiny umiarkowanego ekonomicznego sukcesu, już od dawna toczy się w przepaść. Dlatego jego najbardziej sugestywną i dosłowną ilustracją stała się scena negocjacji pomiędzy Floyd a reprezentującym kansaskiego molocha Joe Bullo (Brad Garrett). Poprzedziła ją sekwencja mozolnego i majestatycznego schodzenia do malarsko zakomponowanych podziemi hotelu, zespolona z ujęciem Otta unieruchomionego i upokorzonego swoją chorobą, wykonującego pieśń Hioba z drugiego motetu Johanna Brahmsa.

Szerokie ujęcie wnętrza piwnicy, w której odbywały się negocjacje, nie mogły być bardziej jednoznaczne – obrus spływający z negocjacyjnego stołu układa się w kulisty kształt nader wyraziście ewokujący ów gigantyczny głąz, po który Floyd zeszła aż na samo dno Pearl's Hotel, gdzie zatrzymali się wysłannicy kansaskiego syndykatu. Z dialogu wynikało, że to Floyd zaaranżowała cały ten zapożyczony z *Ojca chrzestnego* teatr – to ona zaprosiła mediatora i do dla niej zaplanowano scenografię, której dominantą była utrzymana w kafkowskich kadrach ascetyczna biel przypominającego ołtarz stołu. Nawet gdyby układ przy tym stole nie

był ściśle hierarchiczny (zasiedli przy nim tylko Floyd, Joe i mediator, za Floyd siedzieli jej synowie, a pozostali członkowie syndykatu stali dookoła), nigdy nie mogłoby przy nim dojść do żadnej włoskiej uczy, bo – choć w drugim planie majaczył ekspres do kawy – bieli obrusa nie zakłóca nawet najdrobniejsza skaza, jaką mogłaby się stać choćby drobna filiżanka.

Pamela Grace, zwracając uwagę na symbolikę posiłków w filmie *Fargo*, podkreśla kontrast pomiędzy rytualnymi biesiadami Marge i jej męża Norma a sceną, podczas której protagonistka spotyka się z nierównoważonym psychicznie kolegą ze szkoły i „nie spożywa przy nim ani jednej kalorii” (Grace, 2004, 48), więc trudno się oprzeć wrażeniu, że i w tej scenie ogołocony stół ma głębokie symboliczne znaczenie, bo podkreśla bezradność świeżo upieczonej matki chrzestnej zwykle filmowanej bądź przy stole kuchennym, bądź w chwilach, gdy – karmiąc swoich synów lub męża – przejmuje nad nimi władzę.

Marge, w rozmowie z Joe, nie zyskała kontroli ani składając mu ofertę podziału terytorium, tym samym błagając go językiem korporacyjno-biznesowej nowomowy o pozostawienie jej dzieci i męża przy życiu za cenę utraty resztek godności, ani intonując swoją własną „skargę Hioba”, w której znów położyła akcent na pragnieniu zachowania synów przy życiu:

Patrzy pan na starą kobietę. Mam sześćdziesiąt jeden lat. Urodziłam sześcioro dzieci. Trzykrotnie poroniłam. Dwóch moich synów tu jest. Dwóch urodziło się martwych. [...] Chociaż jestem stara, nie zakładajcie, że jestem słaba i miękka.

Choć scena ta znajduje się w czwartym odcinku zatytułowanym *Bojaźń i drzenie*, jest bezpośrednią kontynuacją rozmowy, którą Floyd i Joe przeprowadzili w odcinku drugim pod tytułem *Przed drzwiami prawa*, nawiązującym do szkafkowego opowiadania wplecionego w strukturę *Procesu* Kafki. Zgodnie z logiką tego opowiadania, postaci Joego odpowiada kafkowski Odźwierny, a Floyda – człowiek tkwiący przed drzwiami prawa, który „zużywa wszystko, nawet najcenniejsze przedmioty, na przekupienie odźwiernego” oraz „[z]apomina o innych odźwiernych i ten pierwszy wydaje mu się jedyną przeszkodą przy wejściu do prawa” (Kafka, 1991, s. 172-173). Joe gładko wszedł w rolę odźwiernego, który „wprawdzie wszystko przyjmuje, ale mówi przy tym: – Biorę to tylko dlatego, byś nie sądził, żeś czego zaniedbał” (Kafka, 1991, s. 172-173) i „urządza z nim nieraz małe przesłuchania” (Kafka, 1991, s. 172-173), w które wplata na pozór niewinną uwagę: „jest Pani dobrą kobietą [...] Gdyby to ode mnie zależało, zgodziłbym się” i pytanie: „jeżeli podzielimy teren i wkroczymy, zagwarantuje pani, że chłopcy się dostosują?”, na które Floyd odpowiada: „synowie słuchają matki”.

Jednak ostatnie sylaby kwestii Floyd rozbrzmiewają w kontrapunkcie do kadru, w którym mieści się popiersie Joe i uchwycone w amerykańskim planie sylwetki jego ochroniarzy dzień wcześniej napadniętych przez starszego z synów Floyd, Dodda. W chwili, gdy Joe uświadomił jej własną bezsilność wobec nie-subordynacji pierworodnego, umieścił ją na powrót w planie eseju Camusa, tym razem przypisując jej rolę Edypa, który stopniowo pojmuje tragizm swojego losu, lecz nie ustaje w dążeniu do samowiedzy i brnie w jej nieodwracalność. Rozmówca Floyd podjął jej grę i, aby udowodnić swojej przeciwniczce rozmiar jej słabości, postawił ją przed dylematem Abrahama: „to zawsze problem z rodzinną firmą. Jeśli jeden z moich ludzi narazi zawartą umowę, utnę mu rękę. Gdy pyskuje, odetnę mu język. Ale to pani dzieci i wnuki. Jak pokaże pani wasze oddanie?”. Zanim jednak zdąży doprowadzić tę grę na granicę perwersji, Dodd wypowiedział matce posłuszeństwo i został wyprowadzony przez młodszego z synów. Floyd pochyliła się wówczas nad stołem i rozłożyła nad nim ramiona, jakby pochylając się nad głazem, który znów stoczył się na samo dno przepaści. Przez te kilkanaście sekund, gdy twarz Jean Smart tężała w grymasie wyrażającym słynne zdanie Camusa: „[t]warz, która cierpi tak blisko kamieni, sama jest już kamieniem”, trwa jej „czas świadomości Syzyfa”. Gdy Floyd odezwał się ponownie, przeprosiła za swojego syna i znów zapewniła, że będzie jej posłuszny. Była już jednak świadoma, że wypowiada słowa pozbawione treści, a jednak – jak Edyp z cytowanego przez Camusa dramatu Sofoklesa – brnęła w afirmację swojego tragicznego losu.

Pustkę wypowiedzianych przez kobietę słów podkreśliła późniejsza scena z tego samego odcinka, w której Ed dowiedział się od pracodawcy, że za sklep identyfikowany przez niego ze spełnieniem amerykańskiego snu zapłacił czekiem bez pokrycia. Przez to krótki komentarz Joego: „nie sądzę”, poprzedzający złożenie Floyd zaporowej oferty równoważnej z wypowiedzeniem wojny gangów zamykające scenę negocjacji, jest już właściwie zbędny. Od tamtej chwili Floyd zdawała już sobie sprawę, że los jej rodziny i jej własny są przesądzone, co podkreśliła płynąca w tle pieśń Mahlera *Pożegnanie*. Wiedziała też, że jej władza nad klanem była iluzoryczna, a mimo to właśnie cytowanymi na początku tego podrozdziału słowami usiłowała wtłoczyć swojej wnuczce do głowy postfeministyczny miraż, który na jej oczach rozwił się, zanim jeszcze zabrzmiały pierwsze akordy pieśni Mahlera. Nic dziwnego, że gdy tylko je wypowiedziała, w wyniku napadu mafii z Kansas dom Gerdhardów zatrzęsł się w posadach niczym domek z kart tuż przed rozsypaniem, a jego szyby pękały z brzękiem.

## Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym

Spośród głównych bohaterów serialu *Fargo* jednoznacznej identyfikacji z mitem Syzyfa unika jedynie umierająca na raka Betsy: nie można wyrokować, czy jej ucieczka przed świadomością absurdu własnego losu nie jest autentyczna. Tylko ta postać zdaje się skutecznie opierać filozoficznym zapałom ściskającej w dłoniach *Mit Syzyfa* Noreen, brnąc przy tym w prostą epifanię pogardzaną przez egzystencjalistów, lecz hołubioną przez amerykańską prowincję.

NOREEN: Camus mówi, że śmierć czyni życie absurdalnym.

BETSY: Na pewno nie ma sześciolatniej córki.

NOREEN: To Francuz.

BETSY: Może być i z Marsa. Rozsądny człowiek nie mówi takich bzdur. Na ziemi mamy zadanie do wykonania i dostajemy na to czas. Życie się kończy i stajemy przed Bogiem. Powiedz mu, że to był żart Francuza.

Ponieważ nic poza tą wypowiedzią nie świadczy o rzekomej religijności Betsy, a przywołanie w dialogu jej córki wskazuje na to, że to właśnie jej Betsy stara się przede wszystkim oszczędzić świadomości absurdu losu matki, kwestia autentyczności powyższych wynurzeń pozostaje otwarta. Z drugiej strony kobieta jest uosobieniem cnót prowincjuszki przypisywanych mieszkankom Minnesoty skandynawskiego pochodzenia, których odbiciem staną się cechy Marge, uwytłoczone przez Grace – to specyficzna mieszanka determinacji, małomówności i przede wszystkim cierpliwości okazywanej indolentnym współpracownikiem<sup>2</sup>. To dzięki tym cechom Betsy dyskretnie i subtelnie rozplątywała dostrzeżone zawilości, podczas gdy oficjalnie prowadzący śledztwo jej mąż przesiadywał na miejscu zbrodni pogrążony w czynności zgoła odwrotnej, czyli splątywaniu węzłów i prowadzeniu bezproduktywnych egzystencjalnych rozważań, a echem tej relacji w pierwszym sezonie stało się mozolne dążenie Molly do ukarania winnych serii morderstw Lorne'a i Nygaarda utrudniane jej przez niekompetencję zwierzchnika i własnego męża.

Jednak wgląd w proces kształtowania się postaw przyszłej komisarz Solverson, która w drugim sezonie pojawiła się jako rezolutna sześciolatka wtulona w wycieńczone chorobą ciało matki, nie jest jedynym spoiwem obu serii. Uważni widzowie dostrzegą, że jedyne pozostałe przy życiu członki klanu Gerhardtów, Charliego, i Antona Chigurha łączy coś więcej niż upodobanie do niekonwencjonalnych fryzur. Wiele analogii związanych z tymi postaciami skłania do

<sup>2</sup> Warto zwrócić uwagę choćby na analizowaną przez Grace scenę, w której Marge, prowadząc śledztwo, dba też o samopoczucie ośmieszającego się przy niej podwładnego (Grace, 2004, s. 41).

postawienia teorii, że Charlie Gerhardt i Lorne Marno to jedna i ta sama postać. Najbardziej sugestywną z nich jest fakt, że Anton po raz ostatni pojawił się na ekranie, kuśtykając i przyciskając do torsu zawieszoną na prowizorycznym temblaku złamaną dłoń, a Charlie – z racji porażenia mózgowego – poruszał się w ten sposób przez cały serial. I chociaż na niekorzyść tej teorii działa fakt, że całkowite wyjście lub skuteczne zamaskowanie niepełnosprawności tej postaci nie wydaje się prawdopodobne, całkowita transformacja rdzennego Amerykanina Hanzeego w Mosesa Tripoli rasy kaukaskiej pozwala przypuszczać, że także w kwestii cudownego uleczenia Charliego scenarzysta może puścić wodze fantazji.

Perypetie Charliego prowadzące od chłopięcego buntu do samotnego oczekiwania na wyrok za próbę morderstwa układają się w dość prawdopodobną przedakcję *To nie jest kraj dla starych ludzi*, w której mieści się odpowiedź na pytanie o formację Antona, przez co druga seria *Fargo* nabiera kształtu opowieści o młodzieńczych czynach zarówno bestii, jak i kobiety, której w przyszłości przyjdzie tę bestię wytropić, a przy tym daje jednoznaczną odpowiedź na pytania dręczące Eda Toma Bella. Widmo zła krążące po Ameryce nie przyszło z zewnątrz, lecz jest immanentnie wpisane w jej istotę, której konstytutywnym elementem jest wyzysk mniejszości, koncentracja kapitału i blokada awansu społecznego.

Jak wspomniałam we wstępie do tego artykułu, Coenowie nie po raz pierwszy diagnozują swoją kulturę przy użyciu instrumentarium z obszaru egzystencjalnej filozofii. Nie jest też dla nich novum wpisywanie tej diagnozy w formę postmodernistycznej gangsterskiej humoreski – doskonałym przykładem takiego melanzu gatunków był już choćby *Burton Flink, Bracie, gdzie jesteś?* czy *Trzeba zabić starszą panią*. Jednak w żadnej z tych produkcji nie znalazły się wnioski tak radykalne – przypomnijmy, że wedle najświeższych ustaleń krzywo uśmiechniętych koronerów grzebiących w obumarłych tkankach amerykańskiego snu, pacjent zmarł na skutek galopującego reaganizmu, najdotkliwiej krzywdzącego te same mniejszości, którym amerykański mit sprzedano jako drogę do emancypacji. Co gorsza, finał serialu rozwiewa nadzieje na jego przepracowanie i zbudowanie wspólnoty, która odpowiadałaby nostalgicznym fantazjom, jakie Ed Tom Bell projektował na „dawne dobre czasy”, a Betsy – na nieosiągalną dla niej przyszłość.

Symbolem dalszego wikłania się w coraz bardziej spotworniałe warianty amerykańskiego losu jest znów zaczerpnięta z filozofii egzystencjalnej, na pozór wykonywalna, decyzja Peggy o wyborze więzienia: „Odsiadywałabym wyrok w Kalifornii. Widziałam reportaż o więzieniu na północ od San Francisco.



Z widokiem na zatokę. Przyjemnie. Zobaczyłabym pelikana”. Nadzieje Peggy znów jednak są próżne, a jej wybór znów okazuje się iluzoryczny – przywoływane przez nią Alcatraz przestało funkcjonować już w 1963 roku.

## Bibliografia

- Camus, A. (1991). *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze. Warszawa: Wydawnictwo Krag.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. (2014). Red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokolowska, A. Mrozik, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Fernandez, M.E. (2015). „*Fargo’s Jesse Plemons on His Minnesota Accent, Gaining Weight, and Killing People (and Hiding the Bodies) on TV*”, „Vulture”. <http://www.vulture.com/2015/10/fargo-jesse-plemons-on-killing-people-on-tv.html> [dostęp: 14.06.2016].
- Grace, P. (2004). *Motherhood, Homicide, and Swedish Meatballs. The Quiet Triumph of the Maternal in Fargo* [w:] *The Coen Brothers Fargo*, red. W. Luhr. Cambridge: Cambridge Press.
- Graff, A. (2014). *Dziewczyny na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. Backlash, postfeminizm czy post-postfeminizm?* [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszczyńska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska. Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Hrapkiewicz, B. (2011). *Bracia Coen: wąpiący relatywiści*. „Dwutygodnik” nr 49, 2/2011, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1824-bracia-coen-watpiacy-relatywisci.html>.
- Kafka, F. (1991). *Proces*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Jota”.
- Kulińska, D. (2011). *Egzystencjalne kino braci Coen*. Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Praca licencjacka opublikowana pod adresem: <http://kino-braci-coen.eprace.edu.pl> [dostęp: 14.06.16].
- Majewska, E. (2012). *Postkolonializm w Polsce – propozycja feministyczna*. „Przegląd kulturoznawczy”, nr 4 (14)/2012.
- Masłowska, D. (2016). *Glupota: Adidas for mafia*. „Dwutygodnik” nr 184, 04/2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6510-glupota-adidas-for-mafia.html>.
- Orliński, W. (2016). „*Fargo 2*”, *Mafia z małego miasteczka skutego lodem*. „Gazeta Wyborcza”, 8.01.2016. <http://wyborcza.pl/1,90535,19438739,fargo-2-mafia-z-miasteczka-skutego-lodem.html> [dostęp: 14.06.2016].
- The 100 Greatest Movie Characters*, „Empire”. <http://www.empireonline.com/movies/features/100-greatest-movie-characters/> [dostęp: 14.06.2016].

**Disassembly of American Sleep with a scalpel *Myth Sisyphus*.  
The existentialism and the diagnosis of the American crisis  
in *Fargo* series**

In my paper I focus on presenting the American crisis on the example of the series *Fargo*. The Coen brothers show different heroes in the role of contemporary Sisyphus. Drawing on the philosophy of Sartre and Kierkegaard, they analyze the existential condition of their characters and expose the American dream. They entangle the characters into economic, emotional and living crises in order to expose the illusion of emancipation in capitalism.

**Słowa kluczowe:** Słowa kluczowe: egzystencjalizm, amerykański serial telewizyjny, *Fargo*

**Keywords:** existentialism, American tv series, *Fargo*

# Artur Borowiecki

Uniwersytet Łódzki

## Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach

### 1. Wstęp

Wraz z końcem XX wieku można zaobserwować nowy etap w historii amerykańskiej telewizji, nazywany popularnie „złotym okresem telewizji”. Dzieje się tak za sprawą seriali, które w ostatnich dwóch dekadach przeżywają swój renesans, zawłaszczając przestrzeń zarezerwowaną dotąd dla rozrywki kinowej. Spowodowane jest to zmianą polityki zarówno komercyjnych stacji telewizyjnych, jak i kablowych, które od lat dziewięćdziesiątych część seriali skierowały do wyspecjalizowanych odbiorców, odchodząc od polityki produkowania programów dla szerokiego grona. Efektem tego jest pojawianie się: kontrowersyjnych bohaterów, podejmowanie przez twórców szerokiego spektrum tematów, łamanie obyczajowego tabu. Jak zauważa Zuzanna Lewandowska (2015, s. 44), dynamiczny rozwój przejawia się nie tylko w ujęciu tematycznym, lecz również w zmianie konstrukcji czy wprowadzaniu nowych strategii narracyjnych. W odniesieniu do współczesnych seriali badacze są zgodni, iż mamy do czynienia z nowym paradygmatem opowiadania telewizyjnego<sup>1</sup>, które Jason Mittell (2006) określa terminem złożonej narracyjności (*narrative complexity*)<sup>2</sup>. Choć cezura powyższego paradygmatu jest trudna do odnalezienia to, jak twierdzi Mittell

<sup>1</sup> Temat serialowych struktur narracyjnych w swych pracach podejmują między innymi: Jason Mittell (*Complex TV. The Poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, New York 2015), Kristin Thompson (*Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge 2003), czy Robert Thompson (*Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, The Continuum, New York 1997).

<sup>2</sup> Termin został użyty przez Jasona Mittella w artykule *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, „The Velvet Light Trap”, nr 58, 2006. W wydany w 2015 podręczniku *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling* Mittell wprowadza termin złożonej telewizji (*Complex TV*) używany często wymiennie z terminem złożona narracyjność.

(2006, s. 29-31), jako pierwsze złożone narracyjnie seriale pojawiły się na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Wśród nowatorskich tytułów wymienia zarówno sitcomy: *Kroniki Seinfelda* (1989-1998), *Pohamuj entuzjazm* (2000-2011, wznowiony w 2017), *Bogaci bankruci* (2003-2006, wznowiony w 2013), ale przede wszystkim seriale dramatyczne (*serial drama*): *Miasteczko Twin Peaks* (1990-1991, wznowiony w 2017), *Z Archiwum X* (1993-2002, wznowiony w 2016), *Prezydencki poker* (1999-2006), *Rodzina Soprano* (1999-2007), *Zagubieni* (2004-2010).

W ogólnym ujęciu złożona narracyjność, jak twierdzi Jason Mittell (2006, s. 32), „polega na przedefiniowaniu form epizodycznych pod wpływem narracji seryjnej – niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu, lecz na przeniesieniu środka ciężkości”. Odnosząc się do tej definicji, warto zauważyć, że jako nadrzędną zmianę w serialach złożonych narracyjnie Mittell traktuje inny rodzaj hierarchiczności poszczególnych wątków serialowych. O ile seriale proceduralne (epizodyczne) charakteryzuje dominująca rola wątków zamkniętych (*self-contained*), to współcześnie coraz częściej twórcy korzystają z ciągłości wątków (*continuing*) dotyczących całego sezonu. Oczywiście forma narracji epizodycznej nadal jest wykorzystywana, jednak poszczególne wątki poboczne są ściśle skorelowane z ustawioną w centrum opowieści linią narracyjną zbliżoną schematem do konstrukcji filmów fabularnych (Borowiecki, 2017, s. 212). Wśród innych formalnych wyznaczników złożoności narracyjnej Mittell (2006, s. 32-35) wymienia między innymi: proliferację linii fabularnych wzajemnie na siebie wpływających oraz strategie narracyjne kształtowane między innymi poprzez narracyjne efekty specjalne (*narrative special effect*). Ten termin autor tłumaczy jako nieoczekiwane zwroty akcji czy zaburzenia w chronologii wydarzeń serialowych. Oczywiście wśród czynników będących częścią złożonej narracji Mittell (2006, s. 33-36) wymienia szereg dodatkowych elementów niezwiązanych z kompozycją narracyjną, jak choćby istnienie zjawiska „zbiorowej świadomości” fanów na forach internetowych czy swobodę twórczą scenarzystów. Zostaną one jednak tutaj pominięte, gdyż celem artykułu jest prześledzenie historii amerykańskiego serialu w kontekście rozwoju struktur narracyjnych.

Jak już wspomniano powyżej, złożona narracyjność na poziomie struktury głębszej to nowy styl opowiadania charakteryzowany rozkładem wątku głównego na cały sezon i jego ścisłą korelacją z wątkami pobocznymi. Tematem głównym artykułu jest wskazanie seriali, poprzez które ukształtował się ten rodzaj narracji<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Nasuwającym się pytaniem badawczym jest kwestia poszukiwania elementów złożonej narracyjności przez pryzmat schematów narracyjnych w oderwaniu od szeroko rozumianych czynników kulturowych. Jako punkt odniesienia można przywołać pracę Syda Fielda *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (Nowy Jork, 1979) dotyczącą konstrukcji dzieła filmowego, w której autor zbadał filmową strukturę narracyjną z pominięciem takich zagadnień jak czas powstania dzieła, gatunek czy styl filmowy.

## 2. Opera mydlana

Poszukując korzeni złożonej narracji, należy cofnąć się do lat czterdziestych minionego stulecia, kiedy to w amerykańskich mieszkaniach pojawiły się pierwsze odbiorniki telewizyjne. Oferta programowa nowego medium była skierowana głównie do wykształconej, miejskiej publiczności. Studia telewizyjne, które w większość miały siedziby w Nowym Jorku, w ofercie programowej posiadały ekranizacje klasyków literatury i dramatów sceniczny jak choćby: Henrika Ibsena, Emily Brontë czy Williama Szekspira. Jednak w tego typu utworach nie odnajdziemy schematów narracji serialowej. Jak zauważa Jane Feuer (2007, s. 116) produkcje z tamtego okresu cechowała konwencja teatralna. Większość emitowanych programów była transmitowana na żywo, co dodatkowo zbliżało je do dramatów scenicznych.

Na początku lat pięćdziesiątych, gdy nowe medium stało się ogólnodostępne za sprawą obniżki cen odbiorników, „kultura wysoka” została wyparta przez nowe formaty telewizyjne, które miały za zadanie dostarczyć rozrywki szerokiemu gronu odbiorców. Było to spowodowane polityką stacji telewizyjnych, dla których jedyne źródła finansowania to wpływy od reklamodawców, a te zależne są od rankingów oglądalności danej stacji. Zjawisko schlebiana gustom masowego odbiorcy wiązało się z koniecznością układania ramówek z uwzględnieniem jego preferencji. Biorąc pod uwagę fakt, że gdy nowe medium potrzebuje widowni, zaczyna produkować seriale (Hagedorn, 1995, s. 29), emisje cieszących się popularnością oper mydlanych (*soap opera*) stały się idealnym produktem wpływającym na wysokie rankingi Nielsena<sup>4</sup>.

Pierwszą operą mydlaną emitowaną raz w tygodniu w paśmie wieczornym (*eveningtime*) była *Faraway Hill* (1946, reż. David P. Lewis), natomiast pierwszym serialem emitowanym pięć razy w tygodniu w paśmie „gospodyń domowych”, czyli dziennym (*daytime*) było *These Are My Children* (1949, reż. Norman Felton). To właśnie ten typ rozrywki zagościł na stałe w ramówkach, będąc regularnie emitowanym przez większość amerykańskich stacji telewizyjnych. Pomimo znikomej dramaturgii przyzwyczyły widzów do śledzenia wielowątkowych konstrukcji. Bez względu na czas emisji oraz częstotliwość ich nadawania budowę tasiemców charakteryzowało wiele wątków z wyraźnym brakiem zakończenia poszczególnych odcinków (Feuer, 1984, s. 4). Serializowane linie

<sup>4</sup> Firma Nielsen jest pionierem badań oglądalności telewizji (od 1950 roku). Rankingi oglądalności były przygotowywane na jeden z dwóch sposobów: „Dzienniki widza” (*viewer diaries*), w których docelowi odbiorcy rejestrowali swoje nawyki oglądania danych programów, oraz bardziej zaawansowany system wykorzystujący *Set Meters* – urządzenie rejestrujące podłączone do telewizorów w wybranych domach. (Zob. Jim Ramsburg, *Network Radio Ratings, 1932–1953 – A History of Prime Time Programs Through the Ratings of Nielsen, Crossley and Hooper*, Jefferson 2012).

narracyjne (*serialized narratives*) oper mydlanych były jedynym przypadkiem w amerykańskiej telewizji, gdzie naruszono zasady kompozycji epizodycznej (Levine, Newman, 2012, s. 88-89). Tego typu strategia narracyjna pozostawała również w opozycji do klasycznego kina Hollywood, którego budowa oparta jest na głównej osi narracyjnej i wątku wspomagającym najczęściej melodramatycznym. Wielowątkowość w pewnym sensie było substytutem suspensu przynależnym do kina fabularnego, którego daremnie poszukiwać w operach mydlanych. Te bazywały na wielowątkowych historiach budowanych w oparciu o melodramatyczne relacje między bohaterami.

Śledząc rozwój narracji serialowej, należy uwzględnić różnice programowe w amerykańskiej telewizji ze względu na czas emisji seriali. O ile pasmo dzienne było wypełnione różnego rodzaju operami mydlanymi, o tyle w paśmie największej oglądalności (*prime-time*) emitowano seriale epizodyczne. Ten trend uległ zmianie dopiero w 1964 roku, gdy stacja ABC wyemitowała serial *Peyton Place* (1964-1969). Pomimo oparcia fabuły na powieści Grace Metalious z 1956 roku i reklamowania serialu jako produkcji wpisującej się w nurt antologii dramatów jej struktura narracyjna pozostawała pod wpływem dziennych oper mydlanych (Mittell, 2015, s. 241). Jednak sam fakt zaistnienia w paśmie największej oglądalności wielowątkowej, otwartej struktury fabularnej był zupełnie nowatorskim przedsięwzięciem. Widzowie chcący w pełni zrozumieć perypetie mieszkańców tytułowego *Peyton Place* byli zmuszeni do śledzenia losów bohaterów w kolejności narzuconej przez producentów telewizyjnych. Był to pojedynczy przypadek<sup>5</sup>, a telewizja nadal w paśmie największej oglądalności emitowała serie o konstrukcjach epizodycznych. Przemysł serialowy tego okresu był na tyle sprawny „fabryką” ukierunkowaną na zysk, że producenci nie podejmowali ryzyka związanego z wprowadzaniem zmian w strukturach serialowych.

Przełom nastąpił pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy stacja CBS w 1978 roku wyemitowała w paśmie największej oglądalności operę mydlaną *Dallas* (1978-1991). Widownia została skonfrontowana z nowym elementem narracji – główną osią dramaturgiczną, a raczej jej szczątkową formą. Wcześniej poszczególne wątki w operach mydlanych tworzone jako równoległe historie, czasami krzyżujące się między sobą, lecz nie występowała nadrzędna oś fabularna, „kręgosłup” struktury narracyjnej. W *Dallas* taką funkcję spełniał wątek konfliktu pomiędzy synami potentata naftowego Jocka Ewinga. Pomimo wielu pobocznych linii narracyjnych, właśnie ten wątek był osią konstrukcyjną serialu, na której oparto opowieść o sadze rodziny.

<sup>5</sup> Często jako kolejne przykłady emitowania dramatów dziennych w paśmie *prime-time* wymienia się seriale: *Mary Hartman*, (1976-1977) oraz *Soap* (1977-1981), ale w rzeczywistości były to sitcomy z elementami oper mydlanych.

Innym znaczącym chwytem dramaturgicznym, dzięki któremu *Dallas* zapisał się na kartach historii telewizji, obecnie regularnie wykorzystywanym przez serialowych scenarzystów był *cliffhanger*, czyli zawieszenie dramaturgiczne akcji na końcu odcinka. Narzędzie to wcześniej wykorzystywali twórcy dziennych oper mydlanych, jednak dopiero w serialu *Dallas*, zwierającym nadrzędny wątek kontynuowany, *cliffhanger* doskonale spełnił swoją funkcję, wpływając na zwiększoną oglądalność kolejnych sezonów serii<sup>6</sup>.

Strategię nadrzędnego głównego wątku z powodzeniem zastosowano w kolejnych dużych produkcjach emitowanych w paśmie największej oglądalności, między innymi w serialu *Dynastia* (1981-1993) czy *Knots Landing* (1979-1993). Z czasem coraz więcej twórców telewizyjnych zaczęło korzystać z struktury narracyjnej wprowadzonej w *Dallas*. Oczywiście był to element cechujący seriale zaliczane do grupy *prime-time*. Opery mydlane emitowane w paśmie dziennym nadal charakteryzowała skostniała forma wątków równorzędnych bez głównej osi fabularnej.

### 3. Serial kontynuowany

Konstrukcja otwarta zachowująca ciągłość fabularną poszczególnych wątków pozostawała od samego początku istnienia telewizji domeną oper mydlanych. Równocześnie w telewizji amerykańskiej rozwijał się drugi typ narracji wielowątkowej – o budowie zamkniętej, samowystarczalnej<sup>7</sup>. Wszelkie linie narracyjne były przypisane do danego odcinka i kończyły się wraz z nim. Z tej formy struktury narracyjnej korzystali twórcy seriali epizodycznych i sitcomów. Przedstawiona sytuacja wynikała z kalkulacji ekonomicznych firm producenckich. Znając rankingi oglądalności, czyli potencjalne wpływy od reklamodawców, twórcy nie ponosili ryzyka finansowego. Seriale epizodyczne były stałym i pewnym źródłem zarobku<sup>8</sup>.

Jako pierwszy przypadek przełamania narracji epizodycznej wymienia się serial *Kocham Lucy* (1951-1957) – w trakcie realizacji drugiego sezonu sitcomu

<sup>6</sup> Kończący trzeci sezon cliffhanger znany pod nazwą „Who shot J.R.” był przyczyną zwiększonej oglądalności kolejnego odcinka wyjaśniającego zagadkę zabójstwa J.R. Ewinga. W samych tylko Stanach obejrzało go 76% Amerykanów (53.3 w rankingu Nielsena). Ten rekord został pobity przez finałowy odcinek *M.A.S.H.* w 1983 roku (60.2 w rankingu Nielsena).

<sup>7</sup> Jako jedne z pierwszych powstały *Mary Kay and Johnny* (1947-1950), *The Lone Ranger* (1949-1957).

<sup>8</sup> Seriale epizodyczne podlegają procesowi syndykacji, czyli sprzedaży przez producentów „pakietów serialowych” dla regionalnych stacji. Jest to transakcja o tyle korzystna, że seriale o konstrukcji epizodycznej mogą być kupowane w dowolnych pakietach (niekoniecznie według kolejności ich produkcji).

Lucille Ball, grająca tytułową bohaterkę, była w ciąży<sup>9</sup>. Producenci zdecydowali się wykorzystać ten fakt w fabule serialowej, sukcesywnie rozwijając ów wątek (Kozloff, 1998, s. 93). Tym samym w konstrukcji epizodycznej został przełamany schemat powrotu „do punktu wyjścia opowieści” (Uszyński, 2004, s. 63).

Koncepcję stworzenia ciągłej linii narracyjnej skupionej na rozwoju głównej bohaterki (*charakter arc*) kontynuowali twórcy serialu *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977). Nie potrzebowali, jak w poprzednim przypadku, wydarzenia o charakterze katalizatora (ciąża), by pokazać przemianę głównej postaci – Mary Richards. W toku kolejnych odcinków zmieniały się cechy jej charakteru (Feuer, 1986, s. 112). Bohaterka dojrzewa wraz z „przemianami kulturowymi” Ameryki lat siedemdziesiątych.

Wskazując na zmiany w strukturach seriali epizodycznych, należy wspomnieć o serii *Ścigany* (1963-1967) ukazującej losy doktora Richarda Kimble’a. Bohater zostaje oskarżony o zabójstwo żony, ucieka przed wymiarem sprawiedliwości, poszukując prawdziwego zabójcy. Jednocześnie w każdym odcinku obrazowano epizodyczne wydarzenia z życia Richarda Kimble’a: pomoc napotkanym osobom, podejmowanie prac zarobkowych itd. Seria ma wyraźnie zarysowany początek oraz koniec wyjaśniający sprawę zabójstwa. Wprowadzenie wyraziście nakreślonej ekspozycji (w pierwszym odcinku) stworzyło podwaliny osi konstrukcyjnej. Serię można uznać za archetypiczną – nadrzędna linia narracyjna jest podstawą współczesnych seriali kontynuowanych.

W bardziej wyrazisty sposób zmian w strukturze narracyjnej seriali dokonała niezależna firma produkcyjna MTM Productions. Już we wspomnianym wcześniej sitcomie *The Mary Tyler Moore Show* wyprodukowanym dla stacji NBC zauważalny był zwrot w kierunku seryjności, jednak dwiema kolejnymi produkcjami: policyjnym *Posterunkiem przy Hill Street* (1981-1987) oraz medycznym *St. Elsewhere* (1982-1988) odmienili schemat konstrukcyjny odcinkowych realizacji telewizyjnych. W obydwu poszczególne wątki nie posiadały zamkniętych przebiegów dramaturgicznych, do których przyzwyczaili się widzowie oglądający masowo produkowane seriale epizodyczne. W *Posterunku przy Hill Street* poszczególne linie narracyjne przeplatano ze sobą i rozciągano na dwa, a czasami nawet trzy odcinki<sup>10</sup>. Epizody zatraciły wyraźne granice fabularne. Oznaczało to, że wraz z końcem danego odcinka twórcy nie domykali wszystkich wątków, pozostawiając je otwartymi. Widz, by w pełni zro-

<sup>9</sup> Faktycznie była w ciąży już w pierwszym sezonie, jednak z uwagi na reklamodawców (m.in. przedsiębiorstwo Philip Morris International) nie ujawniono tego faktu.

<sup>10</sup> Dla przykładu w drugim odcinku pierwszego sezonu skorelowano wątki zachowujące ciągłość fabularną: „wizyta prezydenta”, „związek Furillo i Joyce Davenport”, „sprawa gwałcicieli”, „sprawa kradzieży w banku”.



zrozumieć fabułę, musiał śledzić kolejne odcinki. Niepokoiło to właścicieli stacji telewizyjnych uważających, że odbiorcy nie będą chcieli oglądać tak zobowiązujących produkcji (przy czym jedynym punktem odniesienia dla tego typu narracji mógł być emitowany kilka lat wcześniej mini-serial *Pogoda dla bogaczy* [1976]). Kolejnym argumentem przeciwko przełamaniu epizodyczności była panująca w przemyśle telewizyjnym opinia, iż zbyt duża liczba wątków zniechęca widzów do śledzenia fabuły serialowej. Potencjał percepcyjny widzów oceniano na maksymalnie trzy różne historie w danym odcinku (Thompson, 1997, s. 70). Niedomknięte historie z kolejnych odcinków *Posterunku przy Hill Street* kumulowały się, co – jak przewidywali szefowie stacji – mogło zniechęcić widzów. Twórcy programu, Steven Bochco i Michael Kozoll dokonali rewolucyjnej zmiany na tej płaszczyźnie – jak twierdzi Bolesław Racięski (2016, s. 26), w jednym z odcinków „wizowie śledzić muszą aż 17 wątków”.

Niestety obawy decydentów stacji telewizyjnych okazały się słuszne. Choć nowatorskie seriale zyskały pozytywne noty wśród krytyków telewizyjnych, określających je mianem telewizji jakościowej, oraz zdobyły większość nagród Emmy<sup>11</sup>, nie przełożyło się to na sukces komercyjny. Rankingi oglądalności nie były imponujące. *Posterunek przy Hill Street* uplasował się według klasyfikacji Nielsena na 87. miejscu na 96 programów podlegających ocenie (*25 Things You Never...*). Publiczność potrzebowała czasu by zaakceptować nową formę serializacji. Nie umniejsza to jednak zasługom tych programów w ukształtowaniu gatunku nazwanego przez Feuer (1998, s. 147) serialem kontynuowanym (*continuing serials*).

Pomimo niskich wskaźników Nielsena, schemat narracji z wątkami kontynuowanymi był w kolejnych latach z powodzeniem wykorzystywany przez scenarzystów, choćby w *Thirtysomething* (1987-1991) czy *Prawnikach z Miasta Aniołów* (1986-1994). Niektórzy twórcy nie tylko serializowali poszczególne wątki, lecz rozpisywali, jak zauważa Mittell (2006, s. 33-34), linię narracyjną całej serii, jak choćby w *Crime Story* (1986-1988) czy *Wiseguy* (1987-1990). Idee serialu kontynuowanego w mniejszym stopniu przeniesiono również na grunt sitcomów. Wymienić tu można *Zdrówko* (1982-1993), którego poszczególne wątki nie były domykane wraz z końcem odcinka, a kontynuowane w kolejnych (jako motyw przewodni wprowadzono również tak zwany wątek sezonowy w postaci romansu właściciela klubu – Sama Malone’a – z jedną z kelnerek – Diane Chambers).

<sup>11</sup> W pierwszym sezonie emisji (1981 rok) *Posterunek przy Hill Street* otrzymał 21 nominacji do nagrody Emmy i wygrał osiem z nich. Serialowi *St. Elsewhere* przyznano w całym okresie emisji 13 statuetek Emmy.

#### 4. Postmodernizm w serialu

Nowo powstałe hybrydy, łączące elementy narracji seryjnej z epizodyczną, zdobywały coraz większą popularność wśród producentów telewizyjnych. Gdy widzowie zdążyli się już przyzwyczaić do tych formuł narracyjnych, stacja ABC dokonała kolejnej rewolucji, emitując jeden z najoryginalniejszych seriali lat dziewięćdziesiątych – *Miasteczko Twin Peaks*. Zdaniem Kristin Thompson (2003, s. 132) jest to jeden z dwóch seriali<sup>12</sup> przenoszących na mały ekran elementy kina artystycznego. David Lynch „zaszczepił” na gruncie serialowym postmodernizm jako paradygmat narracyjny z charakterystycznymi chwytami udziwniającymi (między innymi „żonglowanie” motywami, nietypowe zwroty akcji, zaburzenie chronologii opowiadania). Kino artystyczne to oczywiście kategoria złożona i nie sposób jednoznacznie określić, które elementy wpływają na artyzm, a które mają jedynie pełnić funkcje rozrywkową. Poszukując punktu odniesienia, warto przywołać spostrzeżenia Davida Bordwella, wyróżniającego między innymi takie cechy kina artystycznego: pretekstowość fabuły, brak klarowności czasu i przestrzeni, wyraźny autorski komentarz. Jeżeli poprzez autorski komentarz rozumie się odejście od stylu zerowego na rzecz twórczej ekspresji autorów, to – jak zauważa Robert Thompson (1997, s. 59) – tego typu działania pojawiały się w amerykańskich serialach już w latach osiemdziesiątych. MTM Productions twórczo wykorzystywało takie elementy znane z kina artystycznego jak choćby filmowanie z ręki, nietypowa kompozycja kadru, wprowadzanie konwencji mockumentu (Thompson, 1997, s. 68-69) rozumianego jako fikcja stylizowana na film dokumentalny. Z kolei zaburzenia linearnej struktury opowiadania, ujmowanej przez Jasona Mittella (2006, s. 34-36) jako dezinformacji wywołanej narracyjnymi efektami specjalnymi, pojawiły się w serialach dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Zakłócenia linearności opowiadania flashbackami czy futurospekcjami obecne były już w serialach lat 50., na przykład w *Nietykalnych* (1959-1963) czy wspomnianym wcześniej *Ściganym*. Jak tłumaczy Mittell (2006, s. 33-37), używanie tego typu chwytów dramatycznych było elementem „narracji wyjaśniającej” – pełniło zatem funkcje użytkowe. Twórcy, używając tych narzędzi dramatycznych, wypełniali luki fabularne, by widz mógł lepiej zrozumieć daną historię. Tymczasem w serialach złożonych narracyjnie pełnią zupełnie inną funkcję – dezorientującą i zaskakującą widza. Przykładem takich rozwiązań w *Miasteczku Twin Peaks* są oniryczne wizje agenta Coopera, w których odwiedza on czerwony pokój. Można je przyporządkować do subiektywizacji mentalnych zastosowanych nie w celu wyjaśnienia fabuły, a przeprowadzenia rodzaju gry z widzem. Co więcej, *Miasteczko Twin Peaks* jest doskonałą ilustracją

<sup>12</sup> Drugi to brytyjski miniserial *Śpiewający detektyw* (1986).

hybrydyzacji gatunkowej łączącej elementy kina kryminalnego, dramatu, horroru, *teen drama* z trybem opowiadania stosowanym w operze mydlanej. Lynch zestawia melodramatyczne relacje mieszkańców tytułowego miasteczka z tajemnicą zabójstwa Laury Palmer. Takie twórcze połączenia są regularnie wykorzystywane przez producentów dzisiejszych dramatów jakościowych.

Pomimo ograniczenia emisji serialu do dwóch sezonów (wyłączając wznowienie w 2017 roku) jego oddziaływanie było o wiele dłuższe. Tak jak kiedyś twórcy *Posterunku przy Hill Street* odważyli się przełamać „epizodyczne tabu”, tak Lynch i Frost wyznaczyli nowy kierunek swoim następcom, pragnącym twórczo eksperymentować ze strukturami narracyjnymi na małym ekranie.

#### 4. Serial obecnie

Twórcy *Miasteczka Twin Peaks*, pomimo nowatorskiego ujęcia, nie przyczynili się do popularności tej formy. Lynch i Frost, szczególnie w drugim sezonie, zastosowali rozwiązania zarówno fabularne, jak i stylistyczne, które były zbyt wymagające dla przeciętnego widza. Niektóre stacje zrezygnowały z emisji godzinnych seriali kontynuowanych jako ryzykownych i potencjalnie nierentownych i. Na szczęście nie trwało to długo – już w 1993 roku powstał serial będący wręcz modelowym przykładem złożoności narracyjnej, a przy tym dużym sukcesem komercyjnym<sup>13</sup> – *Z archiwum X*. Pomysłodawcom udało się połączyć elementy serii epizodycznych z ciągłym rozwojem linii fabularnej nie tylko w ujęciu sezonowym, ale także całego serialu (dziewięć sezonów, nie licząc wznowienia). Sukces wyników oglądalności produkcji wpłynął na inne stacje telewizyjne, które otworzyły swoje ramówki na kolejne złożone narracyjnie seriale: *Oz* (1997-2003), *Bufffy: Postrach wampirów* (1997-2003), *Anioł ciemności* (1999-2004), *Prezydencki poker*. Oprócz zastosowania wątków kontynuowanych (*Prezydencki poker*) struktury narracyjne ulegały kolejnym modyfikacjom. Na przykład w *Bufffy...* linearność opowiadania zaburzały flashbacki (rzeczywistości wprowadzane z pominięciem charakterystycznych zabiegów formalnych) i okazjonalne zmiany perspektywy opowiadania (Mittell 2006, s. 35-37).

Eksperymenty w warstwie temporalnej i rezygnacja z tradycyjnych modeli narracji serialowej powyższych produkcji były jedynie jaskółkami nadchodzących zmian. W 1999 roku *Rodzina Soprano*, wyprodukowana przez HBO, zainicjowała kolejny złoty okres telewizji z serialami złożonymi narracyjnie jako nieodzownymi pozycjami w ramówkach telewizyjnych.

<sup>13</sup> Od pierwszego sezonu oglądalność w Stanach Zjednoczonych utrzymywała się powyżej 10 mln widzów na odcinek (Nielsen ratings for *The X Files*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_X\\_Files#Nielsen\\_ratings](https://en.wikipedia.org/wiki/The_X_Files#Nielsen_ratings), dostęp: 12.01.2018 r.).

Transformacja schematów opowiadania jest nieustanna. Twórcy, chcąc wyróżnić swoje produkcje wśród setek programów telewizyjnych, korzystają z elementów ukonstytuowanych na gruncie kina. Dla przykładu producenci *Zagubionych* pokazali, że alinearność fabuły może być podstawową płaszczyzną gry z widzem oraz stałym elementem strategii narracyjnej, a w *The Affair* (2014-2017) konstrukcję opowiadania oparto na narracji pryzmatycznej. Coraz częściej twórcy telewizyjni korzystają z opowiadania w dwóch płaszczyznach czasowych, przykładem mogą być: *Channel Zero: Candle Cove* (2016), *Syn* (2017) czy *Westworld* (2016), którego linearna struktura jest gwałtownie zaburzana, a twórcy stosują zawile spłoty narracyjne, używając „achronii”<sup>14</sup>, czyli niemożliwej do określenia fabularnej płaszczyzny czasowej. Strategia ta zdaje się być zresztą odzwierciedlona w tytule pierwszego sezonu – *Labirynt*.

Sposoby serialowych opowiadań cały czas ewoluują i wbrew opinii krytyków<sup>15</sup> prawdopodobnie nie przestaną. Stacje kablowe, jak i platformy streamingowe rywalizują o pozycję na rynku mediów telewizyjnych przy pomocy narracyjnie złożonych seriali będących przestrzenią eksperymentów treściowych i formalnych. Jak twierdzi Jason Mittell:

Amerykańska telewizja ostatnich 20 lat zostanie zapamiętana właśnie, jako okres eksperymentów i innowacji narracyjnych, rzucających wyzwanie możliwościom tego medium – podobnie jak Hollywood lat siedemdziesiątych jest obecnie kojarzone raczej z nowatorskimi filmami Altmana, Scorsese i Coppoli niż ze znacznie bardziej powszechnymi (i często bardziej popularnymi) klasycznymi filmami katastroficznymi, romanсами oraz komediami, które wypełniały wtedy repertuary kin (2006, s. 29-30).

Z pewnością nowe typy seriali funkcjonują w masowej popkulturze zbyt krótko, by można było zweryfikować powyższą opinię. Niewątpliwie schemat narracyjny z nadrzędną linią fabularną wspomaganą wątkami pobocznymi i epizodycznymi oraz zapożyczeniami z szeroko pojmowanego kina artystycznego wydaje się obecnie jednym z najbardziej eksploatowanych form opowiadania serialowego.

<sup>14</sup> Określenie „achronia” wprowadziła Mieke Bal w książce *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (s. 99).

<sup>15</sup> Andy Greenwald w wywiadzie dla „Grantland” z 23 listopada 2013 roku stwierdził, że skończył się czas innowacji w serialach, a zaczął etap kopiowania.

## Bibliografia

- Bal, M. (2013). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (przekład zespołowy pod redakcją E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borowiecki, A. (2017). *Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego*. „Kultura i historia”, nr 32.
- Feuer, J. (1984). *Melodrama, Serial Form and Television Today*. „Screen”, vol 25, Issue 1.
- Feuer, J. (1986). *Narrative Form in American Network Television*, [w:] C. MacCabe (red.), *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Feuer, J. (1998). *Badanie gatunków a telewizja*, [w:] R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Zumacher.
- Feuer, J. (2007). *Defining Quality Aesthetics, Form, Content HBO and the Concept*, [w:] J. McCabe, K. Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londyn: I.B. Tauris.
- Hagedorn, R. (1995). *Doubtless to be Continued. A Brief History of Serial Narrative*, [w:] R.C. Allen (red.), *To Be Continued... Soap Operas around the World*. New York: Routledge.
- Kozloff, S. (1998). *Teoria narracji a telewizja*, [w:] R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Zumacher.
- Lewandowska, Z. (2015). *Złożoność współczesnego serialu telewizyjnego na przykładzie Breaking Bad Vince'a Giligana*. „Images”, vol. XVI, nr 25.
- Mittell, J. (2006). *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television”, no. 58.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: University Press.
- Mittell, J. (2011). *Perspective. Scholar Jason Mittell on the Ties Between Daytime and Primetime Serials*, [w:] S. Ford, A. De Kosnik, C. Lee Harrington (red.), *The Survival of Soap Opera. Transformations for a New Media Era*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mittell, J. (2011). *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, (tłum. D. Kuźma), [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Scholar.
- Newman, M. Levine, E. (2012). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. NY: Routledge.
- Nielsen ratings for *The X Files*. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_X-Files#Nielsen\\_ratings](https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings), (dostęp: 12.01.2018).
- Potts K. (2014). *25 Things You Never Knew About 'Hill Street Blues. One of TV's Most Influential Dramas*. <https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/tv-news/25-things-you-never-knew-about-hill-street-blues---one-of-tv-s-most-influential-dramas-234540506.html> (dostęp: 15.10.2018).
- Racieński, B. (2016). *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*. „Zeszyty Prasoznawcze” T. 59, nr 1 (225).
- Syska, R. (2010). *Słownik filmu*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.

Thompson, R. (1997). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: The Continuum.

Uszyński, J. (2004). *Telewizyjny pejzaż genologiczny*. Warszawa: Akademia Telewizyjna.

### **A progression of a complex narration in an American tv series**

Modern television series are a product of quality television and thus significantly differ from the models that have been deeply rooted in serial culture since the very beginning of the media's existence. At that time, the dominating category constituted series with an episodic structure closed within one episode. Nowadays, the dominant format is the narrative continuity

The text aims to show the series in which the creators used innovative solutions as a result of which a new narrative paradigm was formed, described as a „narrative complexity”. The article briefly analyzes various series genres: soap operas, sitcoms and postmodernist series. All the examples cited represent a different types of multi-threaded balance, that affects the evolution of narrative patterns.

**Słowa kluczowe:** współczesny serial, narracyjna złożoność, dramat jakościowy, narracja ciągła

**Keywords:** modern drama series, narrative complexity, quality drama, continuing series

# Magdalena Bałaga

Uniwersytet Śląski

## ***Mr. Robot* czyli powrót paranoi**

Erik Davis, zastanawiając się nad aktualnością jednej z powieści Williama Gibsona, stwierdza, że zarówno Hollywood, jak i najnowsza historia sprawiły, iż „antyutopijna wizja bezwzględnych informatycznych przekrętów, zbójceckich korporacji i wszędobylskich nazw firmowych stała się taką samą kliszą jak trencze i *femmes fatales* z czarnych kryminałów, na których wzorował się autor” (Davis, 2002, s. 244). Istotnie, od 1984 roku, w którym wydano *Neuromancer* (bo o tej powieści mowa), motywy te – coraz intensywniej eksploatowane – stały się elementami przewidywalnymi. Co więcej, ich przedostanie się do szerszego obiegu sprawiło, że wydają się zjawiskiem o coraz mniejszym potencjale rewolucyjnym. Dlatego też każda produkcja, która poruszałaby w jakikolwiek sposób problematykę przestrzeni wirtualnej i wzrastającego znaczenia technologii w życiu człowieka, skazana jest na recykling idei i rozpoznań. Konstatacja Davisa nie jest oczywiście odkrywczą ani odosobnioną, lecz przypomina o dwóch istotnych kwestiach. Po pierwsze o tym, że pewne toposy tkwią mocno w świadomości przeciętnego odbiorcy kultury. Po drugie, że te literackie/filmowe wizje późnokapitalistycznego społeczeństwa postindustrialnego często wykorzystują elementy charakterystyczne dla historii detektywistycznych i szpiegowskich melodramatów.

Świadomość tego rodzaju ograniczeń jest obecnie czymś oczywistym. Nieobca jest również twórcom serialu *Mr. Robot* (2015-), którzy eksploatują te doskonale znane konwencje w ekstremalny sposób. Odniesienia do znanych tekstów kultury zostały natychmiast rozpoznane przez odbiorców, dla których ów sposób realizowania tematu stał się w takim samym stopniu wadą, jak i zaletą produkcji

(wystarczy zajrzeć na dowolne forum traktujące o serialu). Dość wspomnieć, że to właśnie posługiwanie się znanymi schematami i kliszami sprawiło, że produkcja spotkała się z nieco ambiwalentnym przyjęciem. Część komentujących pisała nawet o „popkulturowym oszustwie” (Fisz, 2016).

Oczywiście tak radykalna teza, jakoby ta widowiskowa i świadoma intertekstualność jednocześnie osłabiała diagnostyczne aspiracje obecne w produkcji, wydaje się anachroniczna; zwłaszcza, gdy przypomnimy, że twórcy nawiązują do kanonu kultury popularnej. Dodać również należy, że liczba tych odniesień zdaje się przekraczać możliwości percepcyjne pojedynczej osoby: w zasadzie każdy z wątków nawiązuje w jakiś sposób do innego tekstu. Nic zatem dziwnego, że odbiorcy serialu śledzą owe nawiązania nie mniej uważnie od samej fabuły. Przyglądając się wypowiedziom internautów, można naliczyć kilkadziesiąt pozycji, którymi – wedle komentujących – mogli inspirować się twórcy, choć kilka z nich wydaje się wyraźniej zaakcentowanych w serialu. I tak *Matrix* (1999, reż. Bracia Wachowscy), *American Psycho* (2000, reż. Mary Harron), a nade wszystko *Podziemny Krąg* (*Fight Club*, 1999, reż. David Fincher) to produkcje, które można wskazać z łatwością i które trudno zignorować. Na liście tej znajduje się również – choć nieco na dalszej pozycji – twórczość Thomasa Pynchona<sup>1</sup>.

Choć *Mr. Robot* nie odwołuje się do powieści amerykańskiego pisarza bezpośrednio, to wymowa tekstów amerykańskiego postmodernisty i serialu zdaje się w pewnych punktach zbieżna – przede wszystkim w zakresie wykorzystania motywu teorii spiskowych. Podejmują one z odbiorcami szczególnego rodzaju grę, która wydaje się toczyć o podobną stawkę, a mylenie tropów następuje w paranoicznej atmosferze. Jednakże moim zamiarem nie jest przedstawienie podobieństw i różnic pomiędzy powieściami autora *V.* i serialem. Warto natomiast podkreślić, że powieści Pynchona i *Mr. Robot* posługują się niemalże tym samym kodem, reprezentują podobny sposób myślenia, wydają się stanowić efekt zbieżnych rozpoznań, a nade wszystko prowokują do zadania podobnych pytań. Co więcej, zarówno teksty amerykańskiego pisarza, jak i serial wzbudzają też podobnego rodzaju konfuzję związaną z włączaniem historii fikcyjnych w obręb wydarzeń rzeczywistych, w wyniku czego głównym zadaniem staje się ustalenie liczby związków pomiędzy nimi. Bardziej interesuje mnie zatem próba odpowiedzi na pytanie, z jakiego powodu tak dobrze znane z prozy Pynchona tematy na nowo odżywiają w bestsellerowym amerykańskim serialu. Choć – jak już wcześniej wspomniałam – mówi się o nim, że jest przede

<sup>1</sup> Szczególnie warte zaakcentowania są pytania zadane przez użytkowników serwisu internetowego Reddit.



wszystkim duchowym spadkobiercą *Podziemnego kręgu* (Szafrńska, 2015), to istotniejszy wydaje się patronat (nawet jeżeli nie zasygnalizowany wprost) najbardziej tajemniczego z amerykańskich pisarzy, będącego bodaj „najwybitniejszym kronikarzem utrwalającym te struktury myślenia i uczuciowości, które odzwierciedlają doświadczenie życia w społeczeństwie poddanym totalnemu zarządzaniu” (Sanders, 1983, s. 266).

W tak krótkim szkicu trudno oczywiście streścić którąkolwiek z powieści Pynchona. Warto jednak przypomnieć, że ich bohaterowie, między innymi Edypa Maas z *49 idzie pod młotek*, Stencil z *V*, Slothrop z *Tęczy grawitacji* czy Maxime z *W sieci* zaczynają ulegać przekonaniu, że rzeczywistość zorganizowana jest w tajemniczy sposób, który człowiek jest w stanie rozszyfrować, zwracając baczną uwagę na liczne, lecz niepozorne znaki. Odkrycie to trudno jednak nazwać wyzwalającym: zdemaskowanie znaczenia może być przerażające, lecz życie bez niego wydaje się równie straszne (Dickstein 1983, s. 201). Dlatego też, pomimo kilku zastrzeżeń, Pynchonowska wizja świata jest zbieżna z twórczą reakcją na doświadczenia społeczne ukazane w amerykańskim serialu. Z drugiej strony można oczywiście wskazać wiele cech powieści, które sprawiają, że *Mr. Robot* pod wieloma względami odbiega od niektórych tekstów autora *V*. Przykładowo, serialowi z oczywistych względów daleko do rozmachu *Tęczy grawitacji* i jej barokowego nadmiaru, tworzącemu połączenie groteskowego koszmaru i ślapstickowej komedii (Wilczyński, 2003, s. 283). Bliżej byłoby mu raczej w tym wypadku do *49 idzie pod młotek* i *W sieci*, których konstrukcja imituje schemat powieści kryminalnej<sup>2</sup>.

\*\*\*

Jak już nadmieniałam, opowieść przedstawiona w serialu jest niezwykle dobrze znana; można wręcz powiedzieć, że została mocno wyeksploatowana przez kulturę. To historia młodego programisty Elliota Aldersona, który na co dzień pracuje jako specjalista do spraw bezpieczeństwa w wielkiej korporacji Allsafe. Chłopak niezbyt dobrze odnajduje się w korporacyjnej kulturze, gdyż ta, nie dość, że jest częścią silnie zhierarchizowanego środowiska, to w dodatku

<sup>2</sup> Choć próba całkowitej rekonstrukcji „pynchonowskiej wizji świata” z pewnością przekracza ramy niniejszego artykułu, to nie sposób mówić o dziełach pisarza jako odizolowanych tekstach. Wręcz przeciwnie: nie wydaje się nadużyciem powtórzenie za Williamem M. Platerem, iż każdy kolejny utwór przynosi rozwinięcie i wzbogacenie elementów występujących we wcześniejszych dziełach (1978, s. 7). Dlatego też owa konsekwentnie budowana wizja świata sprawia, że twórczość tę należy traktować jako całościowy projekt. Komentatorzy tej prozy nie bez powodu podkreślają, że intencja pisarza jest w każdym wypadku bardzo podobna, natomiast różnice występujące w powieściach dotyczą raczej sposobu, w jaki amerykański autor prezentuje sposób rozpadu rzeczywistości (Piórko, 2011).

wymusza na pracownikach określone modele zachowań i sposób bycia (mowa przede wszystkim o bezrefleksyjnie optymistycznej postawie). Tymczasem Eliot jest zupełnie nieprzystosowany do tak skonstruowanej rzeczywistości. Przeszkadza mu w tym przede wszystkim zespół chorób, na który cierpi, między innymi fobia społeczna, depresja i schizofrenia. Ponadto jest uzależniony od opiatów, które łączy z innymi lekami (nałogi te udaje mu się jednak dość szybko pokonać). Co jednak istotne, Alderson jest też niezwykle sprawnym hakerem<sup>3</sup>, a jego umiejętności są wykorzystane do sabotowania firmy, w której pracuje. Elliot zostaje zwerbowany do tajnej grupy Fsocjety, której celem jest wywołanie międzynarodowej katastrofy na rynku finansowym oraz zniszczenie wszechpotężnej organizacji E-corp (AllSafe zajmuje się jej ochroną). Z czasem protagonista dowiaduje się, że wpływ tej korporacji jest dużo większy, niż można by sądzić: instytucja ma powiązania z chińskim i amerykańskim rządem. Stanowi też element międzynarodowej, tajemniczej i trudnej do zrozumienia sieci zależności.

To streszczenie fabuły nie jest oczywiście wyczerpujące, a w pewnych punktach mogłoby zostać nawet uznane za mylące. *Mr. Robot* jest bowiem produkcją wielowątkową i skonstruowaną w taki sposób, że wszelkie początkowe domysły odbiorcy zostają przez twórców poddane wielu próbom<sup>4</sup>. Paradoksalnie historia ta, pomimo narracyjnego chaosu odzwierciedlającego konstrukcję psychiczną bohatera, skonfrontowana zostaje z uporządkowaną przyczynowo-skutkową logiką następstw. Jednym słowem: niemal każdy, nawet najbliższy epizod jest w serialu konsekwentnie rozwijany i rzadko kiedy pozostawiany bez odpowiedzi. Wynikiem tego jest szczególnego rodzaju konfuzja związana z przedstawianiem przez serial spójnej, choć podejrzananej historii.

Dlatego też Elliot, podobnie jak bohaterowie Pynchona, musi zmierzyć się z frustrującym i trwałym doświadczeniem każdego człowieka, jakim jest próba odnalezienia sensu w labiryncie niezrozumiałych wydarzeń. Przykładowo w debiutanckiej powieści *V.* protagonista, Herbert Stencil próbuje rozszyfrować tajemnicę nieuchwytej, lecz wszechobecnej kobiety, której inicjał rozpoczyna się właśnie na tytułową literę. W *49 idzie pod młotek* główna bohaterka,

<sup>3</sup> Przyjmuję nazewnictwo używane przez twórców serialu, choć można zaryzykować stwierdzenie, że bohaterów należałoby nazwać raczej crackerami. Różnica pomiędzy nimi jest taka, że haker jest osobą o wysokich umiejętnościach informatycznych, które pragnie doskonalić przede wszystkim dla własnej satysfakcji, a cracker wykorzystuje je głównie po to, by włamać się do zasobów danego komputera w celu przejęcia kontroli nad systemem. Zob. <http://www.techrepublic.com/blog/it-security/hacker-vs-cracker/> (dostęp: 20.01.2019). Jednak potocznie częściej używa się słowa haker i zapewne stąd obecność tego słowa w serialu oraz w dyskusjach prowadzonych przez jego fanów.

<sup>4</sup> Zastrzec przy tym należy, że dodatkowe trudności wiążą się też z faktem, że w chwili pisania tego tekstu (rok 2016) powstaje trzeci sezon serialu. W wyniku tego trudno przewidzieć sposób, w jaki potoczy się historia opowiedziana w amerykańskiej produkcji. Z konieczności ograniczam zatem swoje refleksje do treści zaprezentowanych w pierwszym i drugim sezonie produkcji.

Edypa Maas, obarczona zadaniem realizacji testamentu swojego byłego kochanka, dowiaduje się o istnieniu tajemniczej instytucji Tristero, której znaczenia nie jest w stanie pojąć. W *Tęczy grawitacji* liczba wątków tworzących fabułę powieści (a jednocześnie ją zaciemniających) zdaje się przerastać percepcyjne zdolności przeciętnego czytelnika próbującego wysłedzić wszelkie informacje dotyczące enigmatycznej rakiety V2. W *sieci* opowiada z kolei historię Maxime, kobiety prowadzącej quasi-detektywistyczną agencję tropiącą działalność nieuczciwych firm i ich związki z międzynarodowymi mafiami.

W serialu podjęto próbę podobnego włączania tego typu wydarzeń w przy czynowo-skutkowy system (Wilkożewska, 2008, s. 133), a nadawanie sensu otaczającemu światu to również stały motyw twórczości autora V. Problem w tym, że – jak pisał Scott Sanders – bohaterowie Pynchona skazani są na „marginalną egzystencję”, oddzielającą ich od centrum rzeczywistych czy urojonych spisków, w które są uwikłani. Zmuszeni są do kojarzenia najbardziej mglistych aluzji i interpretowania najdrobniejszych zdarzeń, by tylko nadać sens biegowi zdarzeń (Sanders, 1985, s. 249). To jedna z „najbardziej charakterystycznych i chwilami denerwujących cech stylu Pynchona” – pisze krytyk (Sanders, 1985, s. 249). Stanowi ona bezpośrednią konsekwencję świadomego maskowania spisku i polega na tym, że czytelnik na każdym kroku zmuszany jest do rozpoznawania pośród pozornie neutralnych rozmów oraz autentycznych, choć ulotnych śladów zmywy. Czytelnik Pynchona doświadcza tego samego, czego bohaterowie jego książek: wie nie więcej niż oni sami, a przecież trudno nie dostrzec, że wiedza ta bywa niewystarczająca; narrator zaś, jeżeli nawet wie coś więcej, rzadko to ujawnia.

Nie inaczej jest w przypadku amerykańskiego serialu. Historia opowiadana przez Elliota nieustannie podawana jest w wątpliwość. Dzieje się to przede wszystkim za sprawą stosowania szczególnej odmiany narracji *voice over*. W roli zwodniczego narratora występuje oczywiście Elliot, który większość swoich monologów rozpoczyna od charakterystycznego „hello, friend”, zwracając się tym samym bezpośrednio do widza. Co więcej, skrajnie subiektywna narracja Elliota zdaje się historią konstruowaną w czasie teraźniejszym. Ta konstrukcja jest jednak niezwykle niestabilna, a sytuacje przedstawiane na ekranie i komentowane przez narratora z czasem coraz trudniej utożsamić z rzeczywistym przebiegiem zdarzeń. Dzieje się tak dlatego, że dowiadujemy się o chorobach psychicznych Elliota (głównie dysocjacyjnych zaburzeniach tożsamości i schizofrenii). To oczywiście może wyjaśniać przyczynę narracyjnego chaosu doświadczanego przez widza. Informatyk ma urojenia i sam nie potrafi oddzielić fałszywych przekonań od obiektywnych zdarzeń. Bezustannie komentuje wydarzenia, zastanawia się nad wieloma kwestiami i powątpiewa w większość

zdarzeń, których jest uczestnikiem. Wszystko to sprawia, że opowieść ta zdaje się „spontaniczną, bezpośrednią transmisją z jego świadomości, a nie tylko narcyjnym narzędziem w rękach scenarzystów” (Kućmierz, 2015).

\*\*\*

Uczynienie bohaterem serialu *Mr. Robot* korporacyjnego informatyka jest uprawomocnione z kilku powodów. Serial stanowi po części twórczą reakcję na nowe doświadczenia społeczne, a zatem trudno o bardziej typowego współczesnego bohatera aniżeli szeregowy pracownik korporacji. Po drugie, postać Elliota kumuluje w sobie większość obaw współczesnej jednostki. Jego choroba wydaje się bowiem nie tyle sposobem na przedstawienie *case study* konkretnej dysfunkcji, co próbą zobrazowania problemów, z jakimi borykają się jednostki niedostosowane do życia w turbokapitalizmie. A zatem fobia społeczna Elliota stanowi tak naprawdę hiperboliczną reprezentację lęków przed oceniającym społeczeństwem. Schizofreniczne rozmowy ze zmarłym ojcem mogą wynikać zarówno z potrzeby bliskości, jak i niemożności pogodzenia się z utratą przedwcześnie utraconego dzieciństwa. Z kolei depresja to obraz uczuć jednostki odrzucającej bezrefleksyjny hiper optymizm i przez to traktowanej jako niedostosowana do wzorów osobowościowych lansowanych przez media społecznościowe i korporacje. Oczywiście przypadłość Elliota – jak już wspomniałam – jest również pretekstem do podjęcia eksperymentów na gruncie serialowej narracji. Historia jego choroby to świadectwo indywidualnego szaleństwa, ale i problemów, z jakimi boryka się znaczna część społeczeństwa.

Temu narracyjnemu chaosowi przeciwstawione zostają kompozycje kadru o niezwykle ascetycznym charakterze. Ich kolorystyka ograniczona jest do bieli, czarni, szarości, imitując w ten sposób charakterystyczną architekturę wielkich korporacji. Większość przedstawia właśnie takie minimalistyczne, oszczędne wnętrza, w których dominuje stal i szkło. Czasem pojawiają się oczywiście bardziej dynamiczne i kolorowe obrazy miasta, jakby nieco w kontrze do zamkniętych korporacyjnych pomieszczeń (najpewniej są to obrazy Nowego Jorku, choć w żadnym z odcinków nazwa ta nie pada wprost). Większość kadrów została skonstruowana w oparciu o zasadę trójek (Van der Verff, 2015; Tomaszewski, 2016), co dodatkowo potęguje poczucie niepokojącego porządku. Zabieg ten wykorzystany zostaje w charakterystyczny i precyzyjny sposób: oto kluczowym elementem kompozycji staje się zazwyczaj pusta przestrzeń, a postacie umieszcza się zazwyczaj „na skraju” kadru. Podkreśla to alienację bohaterów i ich zagubienie, jednocześnie akcentując pozory porządku gwarantowanego przez korporacyjny system czy społeczne relacje. Paradoksalnie ta niezagospodarowana przestrzeń

nie daje poczucia wolności, lecz sprawia wrażenie przebywania w klaustrofobicznej pułapce. W takim kontekście najczęściej wykorzystywane są pomieszczenia E-corp – miejsca pracy introwertycznego informatyka (które w jego świadomości istnieją pod nazwą Evil Corp).

Motyw wszechwładnej korporacji nie pojawia się oczywiście przypadkowo i pełni podwójną rolę. Po pierwsze, trudno wskazać instytucję, która obecnie tak mocno kształtowałaby sposób myślenia współczesnego człowieka: panujące w niej zasady, hierarchia i uniformizacja wywarły niebagatelny wpływ na postrzeganie świata. Elliotowi to miejsce również kojarzy się wyłącznie negatywnie: otoczony kolegami, którzy poddają się rygorom narzuconym przez firmę, czuje się niezrozumiany i nieszczęśliwy. Po drugie – i to ujęcie wydaje się bliższe Pynchonowskiej wizji świata – serial przedstawia korporację jako symbol wszechwładzdy; instytucję w tajemniczy sposób powiązaną z najważniejszymi politycznymi organizacjami, których działania nie są zrozumiałe dla przeciętnego człowieka.

Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, na czym ów spisek miałby polegać. Powtórzę zatem – choć z początku wydaje się, że Elliot występuje przeciwko dobrze znanym zagrożeniom współczesnego świata (wyartykułowanym i zinterpretowanym wcześniej w znanych już tekstach kultury), takim jak uniformizacja, dehumanizacja czy kontrolowanie społeczeństwa – bohater dość szybko staje się trybikiem bardziej skomplikowanego systemu powiązań. Początkiem tej drogi jest moment hakerskiego ataku na AllSafe i odczytanie przez protagonistę zaszyfrowanej w systemie informacji. Od wpisania rodzaju komendy (brzmiącej po prostu *tak* lub *nie*) zależeć będzie, czy stanie się on członkiem hakerskiej organizacji.

Wspomniana sytuacja, porównywalna do sceny znanej z *Matrixa*, innego intertekstu dla serialu, nie powinna zostać zlekceważona. Główny bohater filmu Wachowskich, Thomas, też musiał wszak zdecydować, czy wybierze czerwoną, czy niebieską pigułkę. Jest to jednak gest nieświadomego człowieka, umożliwiający odrzucenie fałszywego systemu pojęć i tym samym uzyskanie wiedzy. Bohater *Matrixa* kształtuje swoją wiedzę, by nabyć określoną tożsamość, porzucając przy okazji poprzednią, i stwierdzić z przekonaniem: „nazywam się Neo”. W przypadku Elliota sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, bowiem wybór nie sprowadza się do pytania: „czy wybierasz szczęśliwe życie w nieświadomości, czy wolisz uzyskać przerażające, lecz wyzwalające informacje?”. Alderson zdecydował o tym już dużo wcześniej: nie ma wątpliwości co do kierunku, w jakim chce podążać, a wprowadzenie komendy, która potwierdzi jego przyłączenie do hakerskiej grupy, należy traktować jako potwierdzenie jego wcześniejszych po-

dejrzeń i refleksji<sup>5</sup>. Decyzja wiąże się raczej ze sposobem, w jaki tę wiedzę wykorzystasz; innymi słowy, czy jego lokalne działania będą podejmowane na większą skalę.

Wkroczenie na „poziom globalny” pociąga ze sobą szczególne konsekwencje. Przede wszystkim Elliot musi poradzić sobie z narastającym wokół niego chaosem. A przecież, jak wcześniej zasygnalizowałam, ów informacyjny zamęt jest podwójny – wiąże się bowiem z próbami zapanowania zarówno nad swoją chorobą i uzależnieniami, jak i nad ciągle napływającymi nowymi danymi uzyskującymi na skutek przystąpienia do organizacji Fsociety. Z czasem bohater nabiera przekonania, że świat jest podporządkowany spiskowi stworzonemu przez rządy państw i międzynarodowe korporacje, a także podziemne organizacje. Musi zatem poradzić sobie nie tylko z chorobą zaburzającą jego sposób postrzegania świata, ale również ze sprzecznymi sygnałami, które otrzymuje ze świata zewnętrznego. W jednym z odcinków pojawia się też informacja, że mężczyzna doświadczył amnezji wstecznej, w wyniku czego nie pamięta znacznego fragmentu swojego życia. Zdarzenia z przeszłości reprezentowane są zresztą w zupełnie inny sposób, czego przykładem jest nierozpoznawanie rodziny. W innym z odcinków Elliot jest autorem głównego, destrukcyjnego planu hakerskiej grupy Fsociety (niestety, nie ma on pojęcia w jakim celu go stworzył i w jaki sposób mają przebiegać działania umożliwiające jego wykonanie). Obie kwestie (choroba i poczucie zagrożenia związane z odkryciem spiskujących organizacji) trudno jest od siebie odseparować: zaburzają nie tylko sposób narracji, ale również nie pozwalają odbiorcy na uzyskanie jasnej informacji na temat wiodącego wątku serialu. Trudno bowiem wskazać, co jest li tylko wytworem wyobraźni Elliota, a co wynikiem działań osób zamieszanych w międzynarodową intrygę.

Elliot doświadcza zatem tego, co stało się również udziałem Pynchonowskich bohaterów: paranoicznego przekonania o istnieniu alternatywnej rzeczywistości, której odkrycie nie jest ani łatwe, ani trudne. Aby ją poznać, należy poprawnie odczytywać sygnały z zewnątrz, nie ignorując swojej intuicji. Jednakże w obu przypadkach mowa o uwięzieniu między dwoma światami: konwencjonalnym

<sup>5</sup> W przeciwieństwie do możliwości, którą otrzymuje Neo w *Matrixie*, wybór Elliota nie jest zerojedynkowy (pozostać czy „wylogować się” z wirtualnego świata). Twórcy Matrixa sugerują bowiem, że osiągalny jest całkowity powrót do nieświadomości, to znaczy taki, o jakim marzył jeden z bohaterów filmu, Cypher. Jest to postać rozczarowana wyborem czerwonej pigułki (a tym samym odkryciem, w jaki sposób naprawdę funkcjonuje świat). Wybór w *Matrixie* zdaje się ograniczać do tego, czy jednostka sama stworzy swoje życie, czy też żyje w sposób, który wybrano dla niej (czego najbardziej skrajną formą jest sytuacja absolutnej nieświadomości w przypadku ludzi podłączonych do elektrowni jako paliwo przeznaczane do podtrzymania funkcjonowania sztucznej inteligencji). Elliota może jedynie przejmować coraz więcej danych, których nigdy nie zapomni, przetwarzać je i w różny sposób interpretować, zastanawiając się, co jest prawdą, a co wytworem wyobraźni (choroby); tym samym nigdy nie „oczyszcza” swojego umysłu.

i paranoicznym, przy czym w obu szaleństwo objawia się na swój sposób. Powróćmy zatem do tego najbardziej frapującego elementu *Mr. Robot*, jakim jest nadanie przeżyciom paranoidalnej jednostki, żyjącej w turbokapitalistycznej rzeczywistości, uniwersalnego wymiaru kondycji ludzkiej.

„Paranoja” to termin, który pojawia się zawsze, ilekroć mowa o twórczości Pynchona. Samo pojęcie ma oczywiście medyczny rodowód; w tradycji amerykańskiej psychiatrii oznacza nie tyle konkretną chorobę, lecz zespół zjawisk psychopatologicznych obejmujących przede wszystkim „podejrzliwość i poczucie zagrożenia osiągające wymiar urojeń oraz działania mające na celu uchronienie się przed urojonym niebezpieczeństwem” (Kuhn, 1996, s. 5) i pojawiający się w wielu zaburzeniach psychicznych, począwszy od schizofrenii, na uzależnieniach od substancji psychoaktywnych skończywszy. „Pynchonowską odmianę paranoi” bodaj najtrafniej podsumował Morris Dickstein:

[n]ie jest ani stanem klinicznym, ani też literacką „spiskową” wizją historii, lecz metaforą czegoś, co łączy powieściopisarza z mistykiem, narkomanem, filozofem i naukowcem. Jest to szaleńcze łaknienie znaczenia, fascynujące i niepokojące zarazem przypuszczenie, że rzeczy nie są tym, czym wydają się na pozór, że cała rzeczywistość zorganizowana jest w tajemniczy sposób i że zdołamy ją rozszyfrować, zwracając baczną uwagę na setki niepozornych znaków i sugestii. Jest to wreszcie przypuszczenie, iż bez ukrytego porządku lub znaczenia życie jest suche i jałowe, lecz może być przerażające, kiedy znaczenie to zostanie odkryte (Dickstein, 1983, s. 201).

Charakterystyczna dla Pynchona „paranoidalna wizja świata” to – jak pisze Lech Budrecki – efekt pewnej właściwości ludzkiego umysłu, który broni się przed chaosem, a nade wszystko pragnie takiego obrazu rzeczywistości, który nie byłby zbiorem niepowiązanych ze sobą faktów (Budrecki, 1983, s. 229). Jednak to, co odróżnia Elliota od większości paranoicznych bohaterów to fakt, że ci drudzy zaczynają wątpić w swoją poczytalność dopiero z czasem, to znaczy w miarę przyswajania nowych, wzbudzających coraz większą podejrzliwość informacji. W przypadku Elliota jest nieco inaczej: wzmianka o jego psychicznych dysfunkcjach pojawia się niemal natychmiast w pierwszym odcinku. Jest to zatem główny powód, dla którego Elliot – jako narrator historii – jawi się nam jako osoba niewiarygodna. Taki stan rzeczy ma konkretne przełożenie na recepcję opowiadanej historii, bowiem trudność sprawia oddzielenie fantazji bohatera od obiektywnie dziejących się zdarzeń. Co więcej, protagonista nawet nie rości sobie praw do obiektywności. Dość przypomnieć, że w drugim sezonie aż siedem odcinków prezentuje prowadzoną przez Elliota opowieść o tym,

co działo się z nim i hakerską grupą po zrealizowaniu planów zniszczenia systemu bankowego. Chłopak drobiazgowo relacjonuje przebieg wydarzeń po katastrofie, jaką sprowadził atak Fscociety. Opowiada też między innymi o swoim pobycie w domu matki, uczęszczaniu na spotkania terapeutyczne pomagające zmierzyć się z chorobą, świadomym odcięciu się od grupy hakerskiej i jednocześnie wplątaniu w zupełnie inną aferę związaną z tak zwanym darknetem, czyli siecią przeznaczoną jedynie dla osób wtajemniczonych i kontrolowaną przez przestępcze organizacje; przestrzenią, w której handluje się nielegalnymi substancjami, bronią czy dziecięcą pornografią. Wszystko jednak okazuje się wytworem wyobraźni Elliota, stworzonym podczas pobytu w więzieniu. Okazuje się, że odsiaduje on krótki wyrok za błahe przestępstwo, jakim jest kradzież psa, nad którym znęcał się poprzedni właściciel, oraz za włamanie się na konto internetowe oprawcy zwierzęcia.

Ten zwodniczy tryb opowiadani jest charakterystyczny również dla Pynchona. Przykładowo: w *Tęczy grawitacji* pojawia się fikcyjny narrator, w szczególności sposób prowadzący narrację. Zwraca na niego uwagę Lech Budrecki: „Jest on postacią określoną dość wyraźnie, choć pisarz nie nadaje mu ani imienia, ani nazwiska. Naznacza go wszakże swego rodzaju piętnem osobowym. Nie sprowadza się ono do tych czy innych upodobań leksykalnych czy syntaktycznych” (Budrecki, 1983, s. 235). Na ostatnich stronach *Tęczy grawitacji* fikcyjny narrator zdaje się sugerować, że do tej pory przekazywał tylko fabułę filmu. Podobnie jest też w przypadku Edypy zadającej sobie pytanie o to, czy „wymyśla sobie właśnie świat”, zastanawiając się nad solipsystycznym charakterem swoich działań.

„To już nie pytanie, co widzę. Bo to niewiarygodne źródło. Właściwe pytanie brzmi: czego nie widzę?” – zastanawia się Alderson i tak wyrażoną wątpliwością przekreśla jakąkolwiek wiarygodność swoich działań. To położenie niezwykle dramatyczne, tragiczniejsze nawet od tego, które stało się udziałem Thomasa Andersona z *Matrixa*. O ile bowiem z czasem zaufa przewodnikowi wprowadzającym go w zasady świata, o którym nie miał pojęcia, o tyle Elliot nie potrafi odróżnić fikcji od rzeczywistości, wytworów swojej fantazji od prawdziwych wydarzeń, a potencjalny przewodnik ma objawy zaburzeń osobowości.

\*\*\*

„Hakerzy mają powiedzenie: kto raz zszedł głęboko, nigdy więcej nie zaśnie” – stwierdza jedna z bohaterek powieści *W sieci*, Vyrva (Pynchon, 2013, s. 90). Oczywiście powiedzenie to sugeruje, że raz uzyskane i zinterpretowane informacje nie pozwalają na zignorowanie pozyskanej wiedzy. Jednak zacytowane słowa



mają również bardziej dosłowny charakter i mogą stać się pretekstem do rozważań na temat zagadnień przedstawionych w omawianym serialu.

Rzecz bowiem w tym, że *Mr. Robot* przedstawia hakerów jako grupę o swoistej nadświadomości. Serialowy zespół Fsocjety to odpowiednik istniejącej realnie grupy aktywistów sprzeciwiających się ograniczaniu wolności obywatelskich, konsumpcjonizmowi, korupcji i korporacjonizmowi. Anonymous – bo o nich mowa – jest jednak globalna i silnie zdecentralizowana, w przeciwieństwie do kameralnego Fsocjety, do którego należą tylko najbardziej zaufani. Łączą ich podobne poglądy na rzeczywistość i antykapitalistyczne nastawienie. Trudno jednak stwierdzić, co chcą osiągnąć: z pewnością ich celem jest wprowadzenie chaosu i zaburzenie korporacyjno-bankowego systemu generującego nierówności. Działania tej anonimowej grupy skonfrontowane są z inną tajemniczą organizacją – Dark Army, o wiele bardziej enigmatyczną i niebezpieczną. O ile członkowie Fsocjety przypominają anarchistycznych reakcjonistów, o tyle Dark Army stanowi coś na kształt bezwzględnej, międzynarodowej i nieobliczalnej mafii.

Zarówno zacytowana powieść *W sieci*, jak i *Mr. Robot* traktują w gruncie rzeczy o tym samym: o możliwościach, jakie zapewnia obecnie internet – nie stanowiący wcale jednolitego systemu. W obu tekstach poruszone zostaje zagadnienie technologii istniejącej poza granicami bezpieczeństwa. Pynchon mówi o *bleeding edge*, czyli głęboko ukrytej sieci. W serialu (nieco pokrętnie) wspomina się za to o przestrzeni darknetu, czyli ukrytej dla przeciętnego użytkownika wirtualnej przestrzeni. Mówiąc o tym obszarze sieci, często wykorzystuje się metaforę góry lodowej. Popularne wyszukiwarki, portale społecznościowe czy serwisy informacyjne stanowią tylko wierzchołek. *Darknet* jest wszystkim tym, co niewidzialne, ciemne i mroczne; przestrzenią, pozbawioną zasad, służącą zarówno do wymiany tajnych informacji, jak i handlowania zakazanymi przedmiotami. Problem internetowej komunikacji zostaje zatem poszerzony o kolejny aspekt. Mając do dyspozycji tę wiedzę, można uznać, że internet stanowi nie tylko głęboki ocean, z którego trudno jest wyłowić informacje ze względu na ich ilość. Problemem jest raczej istnienie kolejnych, niekoniecznie kontrolowanych, poziomów. Anonimowość, tak charakterystyczna dla przestrzeni internetu i wynikająca z zabezpieczeń i bezsilność jednostek rządowych i służb specjalnych, za sprawą darknetu staje się ekstremalna, a zaszyfrowane dane – zawierające niedostępne powszechnie informacje – są jedną z najmroczniejszych tajemnic współczesnego świata.

Nie ma większego znaczenia, czy serial i książka przedstawiają rzeczywiście istniejący *darknet*, czy tylko przetwarzają fantazje z nim związane. Kluczowe wydaje się to, że rozszyfrowanie kolejnych poziomów internetu jest równoznaczne z odkrywaniem coraz to nowych obszarów, w których fikcja miesza się z rzeczy-

wistością. Co więcej, właśnie Internet dostępny każdemu obywatelowi jawi się jako ten najbardziej niebezpieczny – w końcu stanowi najpotężniejsze narzędzie inwigilacji jednostek, nieświadomie udostępniających informacje na swój temat (protagonista potrafi wykorzystać to do dobrych celów, na przykład tropiąc i karząc pedofila).

Choć o internetowym chaosie traktuje przede wszystkim wspomniana książka *W sieci*, wydaje się, że problematykę tę oddaje najpełniej wcześniejsza powieść *49 idzie pod młotek*. Można zaryzykować stwierdzenie, że organizacja Tristero, poszukiwana przez bohaterkę powieści, Edypę Maas, stanowi swoistą antycypację. Przeczucie, że istnieje zupełnie inna sieć komunikacji – w opozycji do tej oficjalnie używanej – to wszak główny temat powieści. W *49...* działa również tajna organizacja zacierająca swoje ślady. Co więcej, historia Tristero spleta się z działalnością organizacji pocztowej służącej komunikowaniu się w sposób nieinstytucjonalny i stworzonej przez ludzi, z różnych przyczyn pragnących odciąć się od obowiązujących reguł postępowania (Cieński, 1985, s. 196). Zarówno Eliot, jak i Edypa próbują zatem odnaleźć coś owianego tajemnicą, nieznanego, a będącego dowodem na jej istnienie. Marcin Cieński trafnie zauważa, iż „Pynchon pokazuje, że opisane przez niego mechanizmy działania społeczeństwa nie są wynalazkiem ostatnich lat, wynikiem działania samochodu, maszyny cyfrowej czy narkotyków. Zawsze istniało bowiem to, co ukryte pod powierzchnią oficjalnego systemu wartości, wywierało wpływ na ludzkie zachowania, budziło lęk i grozę (Cieński, 1985, s. 2015).

Powieść i serial, pomimo odległości czasowej dzielącej oba dzieła, traktują o podobnej kwestii. Tym, co łączy Elliota i Edypę, jest oczywiście nieumiejętność odczytywania znaków i popadanie w coraz większą obsesję spowodowaną uczuciem bycia podporządkowanym bezosobowym siłom. W *49 idzie pod młotek* pojawiają się takie oto słowa:

Być może naprawdę [...] trafiłaś na sieć, przy pomocy której naprawdę porozumiewają się Amerykanie, pozostawiając oficjalnej poczcie rutynowe frazy, kłamstwa i oznaki umysłowego ubóstwa; może natrafiłaś na prawdziwą alternatywę ślepego zaułka pozbawionego niespodzianek życia, którego wizja prześladowuje wszystkich Amerykanów, ciebie także kotku. Lecz być może masz po prostu halucynacje. Lub też zadzierzgnięto wokół ciebie spisek, kosztowny i dopracowany (...), spisek tak zawiślany, że musiał być czymś więcej niż zwykłym żartem. Albo też spisek jest dziełem twej wyobraźni, a w takim przypadku jesteś chora, Edypo, i masz nierówno pod sufitem (Pynchon, 1987, s. 180).

Morris Dickstein pisze, że Pynchon postanowił „uromantyczyć Edypę i uczynić z niej buntowniczkę” (1983, s. 202). „W ostatniej scenie – pisze krytyk – Edypa z «odwagą, jaką odkrywamy w sobie, gdy nie ma już nic do stracenia», przygotowuje się do ostatecznego posunięcia, które ma wyjawić tajemnicę Tristero. Nie jest jednak postacią heroiczną (...), lecz jedynie – skromnym ośrodkiem wartości w świecie, gdzie wartości ludzkie zostały zniekształcone lub zapomniane” (Dickstein, 1983, s. 202). Podobnie rzecz ma się z Elliotem – heroizm tego skrajnie introwertycznego informatyka jest jednak jeszcze słabiej dostrzegalny.

*49 idzie pod młotek* i *Mr. Robot* dają się odczytać jako opowieść o doświadczeniach społecznych, które wydają się w takim samym stopniu elementem bezkształtnej rzeczywistości, jak wynikiem międzyludzkich relacji, lęków i obsesji. W gruncie rzeczy system Tristero, korporacyjne intrygi i tajemnicze sieci powiązań poruszają o wiele mniej, aniżeli rytm zaniepokojonego umysłu wystawionego na wszystkie wspomniane próby. W gruncie rzeczy stanowią one równoznaczne elementy, podporządkowujące teksty szczególnej dominancie ontologicznej, rozwijając pytania dotyczące ontologii samego tekstu bądź też ontologii projektowanego przezeń świata. Dick Higgins nazywa takie pytania „postpoznawczymi” (McHale, 1996, s. 351). Można by je sprowadzić do refleksji na temat ustrukturyzowania i zaprojektowania świata. W swoim szkicu Brian McHale wymienia takie przykładowe pytania (nie jest to oczywiście zamknięty katalog): „Z jakimi światami mamy do czynienia? Jak są one zbudowane i czym się między sobą różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między tymi światami lub gdy granice między nimi ulegną przerwaniu?” (McHale, 1996, s. 351). W *Mr. Robot* funkcjonują one w wersji popularnej – głównie po to, by podjąć refleksję nad problemem anonimowości, a tym samym samotności jednostki funkcjonującej w korporacyjnym i technologicznie zdominowanym świecie.

Zarówno Pynchonowski obraz świata, jak i ten wyłaniający się z serialu stanowią jednakże twórczą reakcję na doświadczenia społeczne, z paranoją jako psychologicznym odpowiednikiem sposobów społecznej organizacji. Jak zauważył Douglas Hofstadter, paranoidalne sposoby myślenia nasilają się zwykle w czasach „konfliktów społecznych, angażujących skrajnie odmienne systemy wartości” (Hofstadter, za: Sanders, 1985, s. 265) – dla Pynchona najlepszym przykładem takiej sytuacji była wojna wraz z jej złowieszczyymi wynalazkami technicznymi. Jednak w *Sieci* problematyka ta z wiadomych względów ustępuje władzy elektronicznym urządzeniom do inwigilacji – tak jak w *Mr. Robot*. Nie jest zatem przypadkiem, że bohater zmuszony zmierzyć się z potężnymi instytucjami będącymi tajemnicą dla funkcjonariuszy wszystkich szczebli i egzystujący w paranoidalnej urzeczywistnionej fantazji wydaje się najlepszym symbolem obywatela. To właśnie

cechy współczesnego systemu ekonomicznego (z rządzącymi korporacjami), politycznego (turbokapitalizm z metodami organizacji służącymi realizacji coraz bardziej nieracjonalnych celów) oraz nieustanne egzystowanie w przestrzeni internetu, którego znaczenie wciąż rośnie, sprawiają, że powrót paranoi w tekście o nowych doświadczeniach społecznych jest nieunikniony.

## Bibliografia

- Budrecki, L. (1983). *Piętnaście szkiców o nowej prozie amerykańskiej*. Warszawa: Czytelnik.
- Cieński, M. (1985). *Rytuały Thomasa Pynchona*. „Literatura na świecie”, nr 7.
- Davis, E. (2002). *TechGnoza. Mit, magia i mistycyzm w wieku informacji* (tłum. J. Kierul). Poznań: Rebis.
- Dickstein, M. (1983). *Czarny humor a historia* (tłum. J. Anders), [w:] Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Warszawa: Czytelnik.
- Fisz, W. (2016) *Mr. Robot: popkulturowe oszustwo i przereklamowany serial*. <http://naekranie.pl/artykuly/mr-robot-popkulturowe-oszustwo-i-przereklamowany-serial> (dostęp: 22.07.2016).
- McHale, B. (1996) *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty* (tłum. M.P. Markowski), [w:] R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Kućmierz, K. (2015). *Widz nie istnieje. O serialu Mr. Robot*. „Kultura liberalna”, nr 42.
- Piórko, L. (2011). *Wariacje postmodernistyczne w prozie Thomasa Pynchona*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 3323.
- Plater, W. (1978). *The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon*. Indiana University Press.
- Pynchon, T. (1987). *49 idzie pod młotek* (tłum. P. Siemion). „Literatura na świecie”, nr 7.
- Pynchon, T. (2013). *W sieci* (tłum. T. Wyżyński). Warszawa: Albatros.
- Siegel, R. K. (1996). *Szepty. Rzecz o paranoi* (tłum. K. Kuhn). Warszawa: WAB.
- Szafrańska, K. (2015). *Mr. Robot: Dziesięć rzeczy, które warto wiedzieć o serialu*. <http://www.youtube.com/watch?v=qCSP7c4swMc> (dostęp: 13.04.2016).
- Tomaszewski, M. (2016). *Who is Mr. Robot?* <http://lekturaobowiazkowa.pl/na-ekranie/who-is-mr-robot/> (dostęp: 13.04.2016).
- Van der Verff, T. (2016). *USA's Mr. Robot Became an Obsession Thanks to This One Weird a Visual Trick*. <http://www.vox.com/2015/8/26/9211751/mr-robot-direction-best> (dostęp: 13.04.2016).
- Wilczyński, M. (2003). *Proza eksperymentalna lat 60. i 70.*, [w:] A. Skalska (red.), *Historia literatury amerykańskiej XX wieku. Tom 2*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Wilkoszewska, K. (2008). *Wariacje na postmodernizm*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

### ***Mr. Robot: The Return of Paranoia***

The aim of this paper is to show the functioning and the role of paranoid obsessions in television series *Mr. Robot* (2015-) and Thomas Pynchon's novels. Although it seems that the novels of the American writer and the screenplay have little in common, both use a paranoid way of thinking as a creative response to societal experience.

**Słowa kluczowe:** *Mr. Robot*, serial telewizyjny, eksperyment społeczny

**Keywords:** *Mr. Robot*, television series, societal experience

# Tomasz Adamski

Uniwersytet w Białymstoku

## ***Jordskott. Las zaginionych, czyli przekraczanie granic Nordic noir***

Kamera delikatnie przesuwają się, filmując stojące na komodzie zdjęcie szczęśliwej rodziny. Widzimy potłuczone kieliszki, wazon z kwiatami, a w tle trzydziestokilkuletnią blondynkę, której rozmówcą jest roztrzęsiony, elegancko ubrany mężczyzna. Przy jego nodze leży długa strzelba. Policjantka przekonuje mężczyznę, by oddał jej broń, on skarży się, że jest nierozumiany przez własną rodzinę. Wkrótce potem mężczyzna przestaje nad sobą panować i strzela wprost w klatkę piersiową swojej rozmówczyni. Ona pada na ziemię, przez chwilę obserwujemy jeszcze świat z jej perspektywy – widzimy pochylającego się nad nią innego policjanta, następnie stojącą na schodach z balustradą małą dziewczynkę, do której postrzelona kobieta zwraca się imieniem Josefin. Kamera powoli unosi się ku górze, twarz kobiety robi się coraz mniejsza, wkrótce otoczona jest czarnym tłem i staje się tylko jasną plamą obleczoną w czerń. Eva umiera po raz pierwszy. Wkrótce następuje montażowe cięcie. Nawiązując kompozycyjnie do poprzedniej sceny – dokładnie w tym samym miejscu co wcześniej twarz kobiety – pojawia się czarna plama atramentu na białym tle. Tak zaczyna się czołówka szwedzkiego serialu *Jordskott – las zaginionych* (2015).

Rekonstruuje ten początek tak dokładnie, ponieważ już z pierwszej sekwencji dowiadujemy się czegoś, co potwierdzi się w trakcie dalszego oglądania tego dziesięcioczęściowego serialu. Początek filmowany jest w typowej stylistyce skandynawskich seriali kryminalnych. W jednym pokoju mamy potencjalnego mordercę, ofiarę, policjantkę i scenę morderstwa. Ileż to już razy widzieliśmy podobny układ w takich produkcjach jak *Forbrydersen* (2007-), *Most nad Sundem* (2011-2018), *Wallander* (2005-2013) czy *Inspektor Irene Huss* (2011)? *Jordskott* sprawia, że dostajemy dokładnie to, czego się spodziewaliśmy, decydując się

na obejrzenie szwedzkiej serii kryminalnej. Jednak zakończenie tej sceny wraz z czołówką powinno zwrócić naszą uwagę – wkrótce żywione przez nas oczekiwania zostaną poddane solidnej próbie.

Ale wróćmy do początku. Kiedy Eva umiera po raz pierwszy, kamera obserwuje ją z ptasiej perspektywy; następnie rozpoczyna się czołówka. Widzimy fragmenty starych ksiąg, starodawnych map, rycin, plamy czarnego atramentu obok gęsiego pióra, czarno-białe fotografie przeplatane zdjęciami rentgenowskimi oraz wszechobecną, zalewającą wszystko raz po raz, intensywnie czerwoną substancję przypominającą krew. Atmosfera czołówki przypomina raczej estetykę baśni lub horroru niż serialu kryminalnego<sup>1</sup>. Następnie widzimy blond policjantkę biegnącą tunelami wielkiego miasta ze słuchawkami na uszach, znów jesteśmy przekonani, że wróciliśmy na tory dobrze nam znanego skandynawskiego kryminału. Ta strategia będzie kontynuowana przez następnych kilka odcinków, aż forma serialu kryminalnego niemal całkowicie rozpuści się w estetyce rodem z horroru, baśni, thrillera ekologicznego. Żeby przyjrzeć się temu przenikaniu poszczególnych estetyk filmowych, chciałbym najpierw scharakteryzować *Nordic noir*, by następnie przybliżyć sposoby przekraczania jego ram przez twórców *Jordskott*.

Dociekliwy czytelnik zauważył zapewne, że do tej pory ani razu w przypadku pojęcia *Nordic noir* nie użyłem określenia gatunek. Uważam – podobnie jak choćby autorka książki *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (Kempna-Pieniążek, 2015) – że pojęcie *Nordic noir*, tak jak *neo-noir*, wykracza poza ramy tego, co nazywamy gatunkiem. W moim mniemaniu trafniejsze jest mówienie o stylu, estetyce, konwencji, nurcie – a więc czymś znacznie szerszym.

### Czym jest *Nordic noir*?

Termin *Nordic noir* odnosi się do literatury, filmów i seriali, powstających w krajach skandynawskich i zawierających kryminalne wątki. O ile jednak samo pojęcie *noir* jest dość dobrze opisane, to *Nordic noir* jest zjawiskiem na tyle nowym, że nie poświęcono mu jeszcze w polskim piśmiennictwie adekwatnej do jego popularności uwagi. Centralnym komponentem fabuł określanych mianem *noir* jest oczywiście zbrodnia, a tłem dla śledztwa mroczne, często deszczowe, filmowane nocą miasto. Tak jak *noir* jest zjawiskiem typowo amerykańskim i miało swój początek w powieściach Jamesa M. Caina, Raymonda Chandlera i Dashiella Hammetta, tak *Nordic noir* jest fenomenem skandynawskim, zapoczątkowanym w powieściach Maj Sjöwall i Pera Wahlöö oraz Henninga Man-

<sup>1</sup> Opisująca czołówka odsyła nas raczej do seriali takich jak *Gra o tron* czy *Grimm* niż *Most nad Sundem* czy *Forbrydelsen*.

kella, a jego współczesny renesans zawdzięczamy przede wszystkim trylogii *Millemium* Stiega Larssona (Larsson, 2008, 2009).

*Nordic noir* można rozumieć jako swoistą kombinację szwedzkiej literatury kryminalnej (o sporym ładunku krytyki społecznej) i filmu *noir* (Cinema Scandinavia, 2014). Produkcje należące do omawianego nurtu są zresztą często adaptacjami bestsellerowych powieści. Najbardziej znana szwedzka firma produkcyjna, *Yellow Birds*, ukuła nawet hasło reklamowe dosadnie ujmujące tak obraną strategię: „Zamieniamy bestsellery w blockbustery” (Cinema Scandinavia, 2014). Tym, co łączy kryminalne bestsellery i filmy *noir*, jest oczywiście zbrodnia pojawiająca się w centrum opowieści, natomiast rysem typowo skandynawskim byłby motyw rozczarowania odczuwanego przez skandynawskie społeczeństwa. Dochodzimy w tym miejscu do kolejnej ważnej cechy *Nordic noir*. Jak zauważa Magdalena Kempna-Pieniążek:

Noir nie pojawia się nigdy bez powodu. Obecna jego podatność na transkulturowe oraz intermedialne migracje musi dawać do myślenia. Sądzę, że obserwacje jego współczesnych przejawów mogą prowadzić do wniosku, iż Neo Noir jest w gruncie rzeczy estetyką czasów kryzysu, przy czym ostatnie z pojęć należy traktować możliwie szeroko, w odniesieniu do całego spektrum zjawisk kulturowych: od polityczno-społecznych, narodowościowych, etnicznych i tożsamościowych, przez sfery epistemologii, wartości, duchowości, podmiotowości, płci, aż po kwestie związane bezpośrednio ze sztuką filmową (Kempna-Pieniążek, 2015, s. 49).

Powyższy cytat możemy również odnieść do *Nordic noir*, które pojawiło się przecież jako swego rodzaju reakcja na rozczarowanie państwem opiekuńczym. Analiza książek próbujących opisać szwedzką mentalność czy zdiagnozować stan społeczeństwa przynosi następującą konkluzję: motywem przewodnim jest tam właśnie kryzys (Booth, 2015; Johansson Robinowitz, Werner Carr, 2001, Mołęda, 2015, Brown, 2009). Podobnie było z filmem *noir*, na co zwraca uwagę wspomniana już przeze mnie autorka:

Ukształtowana w Ameryce estetyka noir w ciągu dekad znalazła swoje miejsce w różnych kulturach, służąc często diagnozowaniu licznych lokalnych kryzysów. Nie wydaje się bowiem przypadkowy fakt, iż noir i Neo Noir pojawiają się tam, gdzie dochodzi do reinterpretacji kulturowych paradygmatów, podawania w wątpliwość dotychczasowych hierarchii i zaniku tradycyjnych wartości (Kempna-Pieniążek, 2015, s. 65).

Drugi, obok zbrodni, kluczowy element dla *Nordic noir* to realistycznie przedstawiona postać detektywa. Niejednokrotnie jest nim bohater moralnie dwuznaczny: samotnik mający trudne rodzinne relacje, często skupiony przede



wszystkim na pracy zastępującej mu. Realizm sprowadzałby się więc do zaludniających produkcje *Nordic noir* postaci ambiwalentnych, posiadających wady i popełniających błędy, często naginających policyjne procedury. Bardzo często w centrum opowiadania znajduje się silna postać kobieca, a typowym miejscem akcji jest zazwyczaj bogate, dobrze zorganizowane państwo północy. Powtarzającym się motywem są ogromne, puste przestrzenie i zimny, skandynawski krajobraz, w którym jak w lustrze odbijają się myśli głównych bohaterów.

Wyżej wymienione cechy składają się na tak zwany skandynawski nastrój (*scandinavian gloom*), kreowany przy pomocy takich środków jak niedoświetlone zdjęcia, płytka głębia ostrości, unieruchomiona kamera oraz skąpe dialogi. Zabiegi te tworzą wrażenie obcości, zimna, tajemniczości i skomplikowania świata przedstawionego, w którym bohaterowie z czasem przekonują się, że nie mają żadnego wpływu na swoje życie.

### ***Jordskott* jako przykład *Nordic noir***

Główną bohaterką serialu jest Eva Thörnblad, policyjna mediatorka, która w wyniku postrzelenia w trakcie negocjacji postanawia zrezygnować z pracy i wraca do rodzinnego miasteczka na pogrzeb ojca. Ta podróż przywołuje w niej wspomnienie zaginionej siedem lat wcześniej w niewyjaśnionych okolicznościach córeczki, Josefin. Eva nigdy się z tym nie pogodziła i wciąż wierzy, że kiedyś ją odnajdzie. Gdy w podobnych okolicznościach w miasteczku znika kilkuletni chłopiec, Anton, protagonistka ma graniczące z pewnością przeczucie, że te dwie sprawy są ze sobą powiązane.

Sytuując *Jordskott* w obrębie nurtu *Nordic noir*, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na postać głównej bohaterki. W centrum akcji takich seriali często znajduje się postać policjantki (*Most nad Sundem, Forbrydelsen, Inspektor Irene Huss*). Eva również jest policjantką i bardzo dobrą negocjatorką. Potrafi poświęcić się bez reszty wykonywanej pracy, ale skrywa też tajemnicę związaną z zaginięciem córki i niejasnymi interesami swojego ojca. Płeć i cielesność kobiety – w przeciwieństwie do noirowych *femmes fatales* – nie ma być źródłem przyjemności wzrokowej, co wydaje się również istotną cechą *Nordic noir* w ogóle (wystarczy wspomnieć Sarah Lund z *Forbrydelsen* i jej „zabójczy sweter”<sup>2</sup> czy Sagę Norén z *Mostu...* w długim burym płaszczu, skórzanych spodniach i wiązanych butach<sup>3</sup>). Eva nie jest zatem seksualizowana – nosi standardowy policyjny strój,

<sup>2</sup> Serial przyczynił się do znaczącego wzrostu sprzedaży farserskich swetrów. W angielskich czasopismach pojawiły się nawet artykuły uczące, jak zrobić tego typu „zabójczy sweter”.

<sup>3</sup> Oczywiście każdy detektyw posiadał wyróżniający go styl, poczynając od Sherlocka Holmesa, przez Herkulesa Poirota, a kończąc właśnie na bohaterkach *Nordic noir*. W tym przypadku jednak charakterystyczny jest właśnie uniseksowy styl ich ubioru.

a kawałek jej gołego ciała widzimy jedynie w scenie postrzelenia. Ważniejsze od epatowania seksapilem jest jej człowieczeństwo.

Przyglądając się bohaterom książek i seriali *Nordic noir*, zauważymy, że więzi rodzinne większość z nich są powodem życiowych perturbacji. Kurt Wallander, bohater powieści Henninga Mankella, to samotnik. Jego związki z chorowitym ojcem i chcącą iść w jego ślady córką, są skomplikowane. Sarah jest matką 12-letniego Marka, a ich relacja – podobnie jak ta z narzeczonym nierozumiejącym jej zaangażowania w śledztwo – jest trudna. Sagę Norén także cechowała toksyczna więź – z chorą psychicznie matką – a także poczucie winy za śmierć młodszej siostry. Eva natomiast jest samotna (nie wiemy nic o jej mężu). Zagmatwane historie rodzinne protagonistów stanowią często dogodny pretekst do ukazania ich psychologii. Dlatego właśnie twórcy omawianych seriali, często kosztem wartkiej akcji, skupiają się na osobowości głównych bohaterów, co z kolei przekłada się na charakterystyczne dla tego nurtu powolne tempo narracji. Ta strategia pozwala na wykreowanie bohatera, który jest z jednej strony jednostką, a z drugiej przedstawicielem społeczeństwa, co podkreśla napięcie między człowiekiem a grupą i systemem, rodziną a państwem. Właśnie dlatego akcja produkcji spod znaku *Nordic noir* rozgrywa się często w zamkniętych społecznościach, na przykład mieszkańców małego miasteczka, i grupach takich jak rodzina, prawnicy, policjanci czy politycy (Peacock, 2014, s. 77). W takich środowiskach ludzie są niejako na siebie skazani; każdy wie wszystko o otaczających go osobach, co może rodzić ciekawe, intymne relacje, ale też patologie związane z tym, że oskarżonego zazwyczaj wszyscy dobrze się znają a, przez bliskość relacji, większy wstrząs wywołuje podejrzenie, że ktoś ze wspólnoty jest zamieszany w zbrodnię.

W przypadku serialu *Jordskott* taką wspólnotą są mieszkańcy Silverhöjd. W kolejnych odcinkach pierwszego sezonu poznajemy mieszkających tam biznesmenów skrywających mroczne tajemnice, rodziny bojące się o swoje dzieci, policjantów starających się zapewnić bezpieczeństwo mieszkańcom osady, starszą kobietę przypominającą czarownicę czy tajemniczego Fina, który wykonuje podejrzone zlecenia przedsiębiorców. Skupienie na lokalności często jest przy tym powiązane z wyraźną krytyką społeczną. Jej przedmiotem są często klany, które – omijając prawo – wykorzystują społeczność do swoich celów. W *Jordskott* rodziną trzymającą władzę są Thörnbladowie. Jest to odwołanie do szwedzkich piętnastu rodzin, skupiających w swoich rękach większość szwedzkich firm (Peacock, 2014, s. 91). W serialu *Jordskott* władzę w małym szwedzkim miasteczku trzyma klan Thörnbladów.

## Jordskott – przekraczanie granic *Nordic noir*

Do tej pory skupiałem się na wyodrębnieniu cech *Nordic noir* w *Jordskott*. Teraz chciałbym pokazać, w jakim stopniu omawiany przeze mnie serial wykracza poza ramy wyżej zarysowanej stylistyki.

To, co wyróżnia postać Evy na tle bohaterek innych wzmiankowanych produkcji, to brak zakorzenienia – nie posiada miejsca, z którym byłaby związana. Detektywi w filmach *noir* mieli zazwyczaj biuro z drewnianym wieszakiem na kapelusza, krzesłem z przewieszonym przez oparcie płaszczem i biurkiem, za którym czekali na kolejne zlecenia przynoszone przez tajemnicze *femmes fatales*. Nawet protagonistki ze wspomnianych powyżej seriali często były prezentowane w domu czy na komisariacie, gdzie wraz ze współpracownikami próbowały przechytrzyć przestępcę. Eva tymczasem jest w ciągłym ruchu i w żadnym z miejsc nie jest u siebie. Zarówno w Sztokholmie, z którego przybywa, jak i w Silverhøjd, gdzie wraca, jest obca. Pojawia się przez krótki moment na komisariacie, ale nie jest policjantką i wreszcie zamieszkuje dom nie własny, lecz swego ojca.

Dom ojca Evy również nie pasuje do stylistyki *Nordic noir*. Przypomina raczej gotycki zamek skrywający mroczne tajemnice niż prowincjonalne szwedzkie domostwo. Jego mury mieszczą mnóstwo pomieszczeń ze starymi obrazami, długie, zakurzone korytarze, tajemne przejścia, tunele i ukryte pokoje ze starymi, zapisanymi atramentem księgami. W scenie po raz pierwszy prezentującej dom nad jego dachem przelatuje ogromny, czarny kruk. W kolejnym ujęciu Eva filmowana jest z perspektywy wnętrza domu – tak, jakby był on niezależnym, obserwującym ją bytem. Kiedy bohaterka wchodzi do środka, nagle zatrząskują się za nią drzwi. W pierwszym odcinku takich scen wykorzystujących chwyt gatunkowe horroru jest co najmniej kilka. Wymienić warto zwłaszcza te, w których (zazwyczaj niespodziewanie) pojawia się Josefin, na przykład jako zakapturzona postać stojąca na środku drogi lub w nocnej scenie w szpitalu, gdy, stojąc przy oknie, wpatrzona w ciemność, palcami u rąk zapuszcza korzenie w donicy stojącej na parapecie.

Zupełnie nie pasujący do konwencji *Nordic noir* jest również sposób w jaki Eva prowadzi śledztwo. W klasycznym serialu kryminalnym protagoniści kierują się logiką, łączą fakty, często przechodząc od analizy do syntezy. Potrafią zadawać zaskakujące pytania świadkom i na podstawie ich odpowiedzi wnioskować o miejscu pobytu mordercy. W przypadku Evy logika nie wystarczy by rozwiązać zagadkę zaginięcia córki. Bohaterka musi symbolicznie umrzeć po raz drugi, jako policjantka, i ponownie się narodzić, ale z bardziej wrażliwymi zmysłami. Dochodzi do tego w momencie inicjującego fabułę postrzelenia, a jedy-

nym ratunkiem okazuje się dla niej tytułowy *jordskott*. Od tej pory bardziej niż rozumowi będzie ufała swojej intuicji. Wsłucha się w lokalne wierzenia, nauczy się patrzeć w głąb siebie oraz wczuwać w otaczającą naturę i dopiero wtedy będzie mogła pomóc swojej córce i innym porwanym dzieciom.

Jak już wspominałem, cechą charakterystyczną *Nordic noir* jest również skupienie na małych, zamkniętych środowiskach. W *Jordskott* jest to społeczność mieszkańców Silverhøjd. Wraz z rozwojem akcji dostrzegamy, że w miejscowości dzieje się coś podejrzanego. Zostaje to zasygnalizowane już w pierwszych odcinkach za sprawą obecności siwej staruszki, przypominającej baśniową czarownicę (jej nieodłącznym atrybutem jest jednak wózek). Zaprezentowana zostaje również grupa nastolatków polujących na dziwne stworzenie, rudowłosa dziewczyna potrafiąca panować nad umysłami innych ludzi, która przy pomocy swoich umiejętności przypadkiem zabija kolegę (kontrolować ten dar nauczy ją kobieta przywodząca na myśl leśną wróżkę). Po pobliskim lesie, w towarzystwie ogromnego wilczura, błąka się tajemniczy Fin mordujący ludzi (w tym celu posługuje się starą księgą, swoistą instrukcją dla łowców potworów). *Jordskott*, mocniej niż na analizę małej społeczności oraz krytykę modelu państwa opiekuńczego i działających w jego ramach instytucji, kładzie akcent na lokalne wierzenia, folklor, mistykę i siłę natury.

Cechą wyróżniającą serial są nawiązania do skandynawskiej mitologii. Obok mitologicznych postaci<sup>4</sup> –jak Skogsra, czarownica z ogonem – bardzo ważną rolę odgrywa las. W mitologii skandynawskiej drzewom przypisuje się potężną moc – „Pierwsi ludzie powstałi z kawałków drzew, w które bogowie tchnęli duszę, które obdarowali też mądrością i chęcią do działania oraz umiejętnością mówienia i postrzegania świata” (Turowska-Rawicz, Sypek, 2007, s. 27). Szczególnie ważne są dwa gatunki: jesion, symbol męskości, i olsza, symbol płodności kobiet. Jesion był również uznawany za kosmiczne drzewo, a jego korzenie tworzyły fundament świata, stając się jednocześnie drzewem życia i śmierci. Jego konary wplecione były w dziewięć mitycznych krain (Turowska-Rawicz, Sypek, 2007, s. 30).

Korzystając z chwytów gatunkowych horroru oraz nawiązań do skandynawskich mitologii i baśni, serial stopniowo przeradza się w thriller ekologiczny. Obserwujemy walkę protestującej grupy aktywistów z korporacją, która – chcąc zarobić pieniądze – decyduje się na wycinanie wielkich połaci lasu. Z każdym kolejnym odcinkiem, wraz z postępującym, bezmyślnym niszczeniem środowiska przez człowieka, natura jest coraz bardziej antropomorfizowana, a zachowa-

<sup>4</sup> W serialu pojawiają się również stworzenia wymyślone przez twórców, na przykład Muns.

nia ludzi piętnowane. *Jordskott*, tak jak książka Macieja Zaremby-Bielawskiego *Leśna mafia. Szwedzki thriller ekologiczny* (Zaremba-Bielawski, 2014), staje się niemal politycznym komunikatem.

Cechą *Nordic Noir*, o której warto wspomnieć, jest transmedialność. Mamy z nią do czynienia choćby w przypadku trylogii *Millenium* Stiega Larssona. Trzyczęściowa powieść została przeniesiona na duży ekran w postaci trzech oddzielnych filmów (*Millennium: Dziewczyna, która igrała z ogniem*, 2009; *Millennium: Zamek z piasku, który runął*, 2009, oba w reżyserii Daniela Alfredsona; *Dziewczyna w sieci pająka*, 2018, reż. Fede Alvarez), a na mały w formie dziewięcioczęściowego miniseriale (*Millenium*, 2010). W międzyczasie pojawiła się również amerykańska adaptacja, *Dziewczyna z tatuażem* (2011), w reżyserii Davida Finchera.

\*\*\*

W artykule *What is Nordic Noir?* (Vestrheim, 2014) przybliżone zostają wyniki ankiety, w której widzom zadano pytanie: co to jest *Nordic noir*? Wśród wymienianych przykładów tej estetyki padały między *Forbrydelsen* czy *Pozwól mi wejść* – a więc serial nie będący jest adaptacją żadnego bestsellera (jak to zazwyczaj bywało w przypadku omawianej stylistyki) i film, w którym nie pojawia się postać detektywa. Dowodzi to moim zdaniem, że trudno jest o jednoznaczną definicję omawianego fenomenu. Widzowie wiedzą, że oglądają *Nordic noir*, ale mają trudność ze sprecyzowaniem, co rozumieją pod tym terminem. Na pierwszy plan wychodzi przede wszystkim szczególny nastrój utworów. Tę wyjątkowość omawianej stylistyki szczególnie dobrze widać na przykładzie niemieckiego określenia odnoszącego się do produkcji zaliczanych w poczet tego nurtu – *Schwedenkrimi* (szwedzki kryminał) (Bergman, 2014, s.11).

*Nordic noir* przemieszczało się dotąd między różnymi mediami (książka, film, serial), jednak by się dalej rozwijać, podobnie jak *Jordskott* kolejnego dawcę, musi znaleźć drogę. W mojej opinii naturalnym kierunkiem, o czym świadczą również analizowany serial, będzie oddalanie się od kryminału w stronę innych gatunków.

## Bibliografia

Bergman, K. (2014). *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*. Fano: Mimesis International.

Booth, M. (2015). *Skandynawski raj. O ludziach prawie idealnych*. Przeł. B. Gutowska-Nowak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Brown, A. (2009). *Fishing in Utopia. Sweden and the Future that Disappeared*. London: Granta UK.

- Johansson Robinowitz, Ch., Werner Carr, L. (2001). *Modern-day Vikings. A Practical Guide to Interacting with the Swedes*. Boston: Nicholas Brealey.
- Kempna-Pieniążek, M. (2015). *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Larsson, S. (2009). *Dziewczyna, która igrała z ogniem*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Larsson, S. (2009). *Zamek z piasku, który runął*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Larsson, S. (2008). *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Molęda, K. (2015). *Szwedzi. Ciepło na północy*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Peacock, S. (2014). *Swedish Crime Fiction. Novel, Film, Television*. Manchester: Manchester University Press.
- Turowska-Rawicz, M.; Sypek, R. (2007). *Mitologie świata. Ludy skandynawskie*. Warszawa: New Media Concept.
- Vestrheim, E. (2014). *What is Nordic Noir?*. <https://www.cinemascandinavia.com/what-is-nordic-noir> (dostęp: 7.01.2019)
- Zaremba-Bielawski, M. (2014). *Leśna mafia. Szwedzki thriller ekologiczny*. Warszawa: Agora S.A.

### ***Jordskott* or crossing borders of Nordic noir**

The TV crime drama is one of the most popular genres for European audiences and arguably also the most culturally sensitive and nuanced. The author in his article analyzes one of the Swedish examples of crime drama called *Jordskott*. Author interprets it through the prism of the *Nordic noir* aesthetics while characterizing this concept. In the course of analyzes, however, he notices that the *Jordskott* series escapes the genre framework and is located somewhere at the intersection of such film aesthetics as: *Nordic noir*, ecological thriller, horror or fairy tale.

**Słowa kluczowe:** *Nordic noir*, serial telewizyjny, serial kryminalny

**Keywords:** *Nordic noir*, tv series, crime series

# Anna Felskowska

Uniwersytet Gdański

## Tele-saga jako narzędzie współtworzenia medialnych narracji: poprawa wizerunku homoseksualnych mężczyzn na przykładzie bohatera *M jak miłość*

W pierwszej dekadzie XXI wieku w Polsce dokonała się – lub też, w zależności od interpretacji, rozpoczęła – „wielka zmiana społeczna” (Nowak, 2013, s. 5): powstała nowa narracja medialna dotycząca mniejszości seksualnych, kształtująca jednocześnie nową świadomość społeczną. Przyczyn owej zmiany należy szukać przede wszystkim w wydarzeniach socjopolitycznych, których centralnym punktem jest przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku<sup>1</sup>. Celem niniejszej pracy jest prześledzenie tejże zmiany na przykładzie poprawy wizerunku homoseksualnego bohatera w serialu *M jak miłość* (2000-). Pisząc o „poprawie”, mam na myśli zastąpienie wizerunku negatywnego (prezentowanego w 2004 roku) wizerunkiem pozytywnym (w 2005 roku). Nie twierdzę przy tym, że przed „wielką zmianą” homoseksualni bohaterowie byli w polskich serialach przedstawiani zawsze negatywnie. Jedną z najczęściej przywoływanych w tym kontekście postaci jest Mikołaj Mellado (Robert Janowski) z *Na dobre i na złe* (1999-), którego uczuciowe perypetie – między innymi skrywaną miłość do mężczyzny – polscy widzowie mogli śledzić w telewizyjnej Dwójce już w 1999 roku (Arcimowicz, 2013; Golonko, 2014). Jak ocenia Tomasz Golonko (2014),

<sup>1</sup> Bardziej szczegółowa analiza uwarunkowań społecznych i politycznych została zawarta w dalszej części artykułu.

„był to jeden z najlepiej wyreżyserowanych motywów w polskich serialach” i jeśli czymś szokował, to tylko „normalnością”. Postaci Mikołaja Mellado nie można jednak oceniać w kategoriach wizerunkowych – w odróżnieniu od homoseksualnych bohaterów, którzy pojawili się w polskich serialach po 2004 roku. Trzeba także odnotować, że odgrywanie roli homoseksualistów w popularnych telewizyjnych produkcjach było dla aktorów problematyczne – Janowski spotkał się z wrogimi reakcjami ze strony fanów *Na dobre i na złe* (Adamska, 2010), a Paweł Okraska, kreujący rolę Michała Łagody w *M jak miłość*, zdecydował się odejść z produkcji, gdy w scenariuszu pojawiły się sugestie, że jego bohater jest gejem (wątek Łagody opisuję poniżej szczegółowo). Jak później tłumaczył Okraska: „Przeraziło mnie trochę potężne oddziaływanie serialu. Ludzie bardzo mocno identyfikują aktora z postaciami, w które się wciela. Wiedziałem, że gdybym nadal grał Michała, byłbym narażony na coś, czego chciałem uniknąć” (Adamska, 2010). Podejmując decyzję o odejściu, Okraska wziął więc pod uwagę dwie kwestie: popularność serialu *M jak miłość* (w 2004 roku, czyli w czasie, gdy heteroseksualność Michała Łagody została podana w wątpliwość, *M jak miłość* było już najpopularniejszym serialem w Polsce – każdy odcinek oglądało około 10 milionów Polaków [Kisielewska, 2009]<sup>2</sup>), a także nieprzychylny stosunek ogółu społeczeństwa do mniejszości seksualnych, czego dowodem był nie tylko przypadek Janowskiego, ale także – między innymi – wrogie reakcje wobec działań Kampanii Przeciw Homofobii (dewastacja billboardów przedstawiających zdjęcia jednopłciowych par [Jagielski, 2013]). Roli homoseksualnego mężczyzny nie odrzucił natomiast Marek Probosz, który od 2004 przez kilka lat wcielał się w *M jak miłość* w Grzegorza Górskiego, uczestnicząc tym samym we wspomnianej „wielkiej zmianie”. To właśnie postać Grzegorza oraz wątek, a właściwie dwa oddzielne wątki, w których bierze udział, są przedmiotem mojej analizy.

### ***M jak miłość* jako tele-saga rodzinna**

Spśród licznych gatunków seriali telewizyjnych polscy kulturoznawcy wyróżniają tak zwane polskie tele-sagi rodzinne, do których zalicza się między innymi *Klan* (1997-), *Złotopolscy* (1997-2010) i *M jak miłość*. Oprócz wymienienia dość oczywistych cech tele-sag, takich jak wielość wątków i postaci lub brak narracyjnego zamknięcia (to znaczy możliwość zwiększania liczby odcinków bez ograniczeń), Alicja Kisielewska zwraca uwagę na ważne – w kontekście mojej analizy – właściwości gatunku:

<sup>2</sup> Zgodnie z danymi zebranymi przez Krzysztofa Arcimowicza średnia oglądalność *M jak miłość* jeszcze w 2009 roku prawie dwukrotnie przewyższała drugie w rankingu popularności *Barwy szczęścia*. Rekordową oglądalność *M jak miłość* odnotowano jednak 1 marca 2005 roku: 12,58 mln (Arcimowicz, 2013, s. 198).



„Punkt ciężkości przeniesiony z akcji na postaci; istotniejsza jest reakcja postaci na zdarzenie niż akcja”;

„Narracja jest prowadzona bardziej przy użyciu słowa (rola rozmowy) niż działających postaci”;

„Bohaterowie są charakterystyczni dla polskich realiów; są reprezentantami ról społecznych czy rodzinnych – schematyczność postaci – «typy» postaci” (Kisielewska, 2009, s. 388).

Dwie pierwsze zacytowane właściwości, wzajemnie się uzupełniające, każą wnioskować, że głównym nośnikiem sensu w polskich tele-sagach są wypowiedzi bohaterów (dialogi); w pełni zgadzając się z tą tezą, poświęcam wiele uwagi temu, co – i w jaki sposób – bohaterowie mówią. Odnośnie zaś do wspomnianej „typizacji” postaci, sprawia ona, że nie tylko seniora serialowego rodu należy rozpatrywać jako archetypiczną „głowę rodziny”; każdy jest reprezentantem pewnego „typu”: Matki Polki, zabieganego biznesmena, inteligenta z dużego miasta, beztroskiego studenta. Podobnie bohaterowie nieheteronormatywni reprezentują „typ”, którego cechą nadrzędną jest mniejszościowa preferencja seksualna; stąd też nie będzie nadużyciem potraktowanie serialowego geja w *M jak miłość* jako emanacji medialnego wizerunku homoseksualnych mężczyzn.

Zwracam również uwagę na kluczową właściwość tele-sag, jaką jest ich moralizatorski charakter. Jak wyjaśnia Kisielewska (2009, s. 268, 269): „(...) analogicznie jak średniowieczne moralitety, tele-sagi odwołują się do popularnych wyobrażeń opartych na chrześcijańskiej dychotomii świata rozpiętego między biegunami dobra i zła”, dostarczając widzom „«uprawomocnionych» definicji rzeczywistości”. W centrum promowanych w tele-sagach wartości znajduje się tradycyjna rodzina (dlatego określane są „rodzinnymi”); potępia się natomiast zdradę małżeńską lub okazjonalny seks. Powyższe spostrzeżenia sygnalizują, że wprowadzenie do tele-sagi postaci otwarcie homoseksualnej wiąże się nieuchronnie z fabularnym konfliktem – potwierdza to wątek Górskiego w *M jak Miłość*.

### Gej jako postać negatywna

Aby czytelnik mógł w pełni zrozumieć funkcję fabularną postaci Grzegorza, przedstawię w zarysie historię, w jaką została uwikłana. Michał Łagoda (Paweł Okraska) – mąż najmłodszej z rodu Mostowiaków, Małgorzaty (Joanna Koroniewska) – powraca do domu w podwarszawskiej wsi po dłuższym pobycie w Stanach Zjednoczonych. Atmosfera w małżeństwie Łagodów jest napięta: jeszcze przed przyjazdem Michał w rozmowie telefonicznej grozi żonie rozwodem. Nikt z rodziny – łącznie z Małgosią – nie wie, czym dokładnie Łagoda zajmował

się za granicą (poza tym, że przebywa tam w celach zarobkowych) i czemu nagle postanowił wrócić. Wydaje się, że mężczyzna skrywa jakąś wstydliwą tajemnicę; wyraźnie chce odciąć się od swojego życia w Stanach i naprawić relacje z żoną. W rozmowie z Małgosią (już po powrocie) zaznacza: „Zrozumiałem, że mój świat jest właśnie tutaj”. Dodaje także: „Ta praca przysporzyła mi samych problemów, w życiu bym nie pomyślał, że mogę się w coś takiego wkopać”. Po raz pierwszy Grzegorz Górski pojawia się w serialu (za pośrednictwem medium telefonicznego) w odcinku 214: Michał rozmawia z nim przez telefon w obecności żony. Jako widzowie obserwujemy całą scenę z perspektywy Małgosi, która nie wie, kto znajduje po drugiej stronie słuchawki, ale widzi (i słyszy), że Michał jest poirytowany. Domyślamy się, że rozmówca jest dla niego kimś „niewygodnym” – częścią wypieranej przeszłości (bohater opisuje go zresztą później jako byłego współpracownika). Warto zwrócić uwagę, że Łagoda prowadzi z Grzegorzem rozmowę po angielsku (mimo że, jak później się okaże, doskonale zna on język polski). Ma to oczywiście na celu ukrycie treści rozmowy przed obecną w pomieszczeniu Małgosią, jednocześnie wzmacnia atmosferę tajemniczości i poczucie zagrożenia. Grzegorz, na razie fizycznie nieobecny, uosabia więc zewnętrzny, egzotyczny wobec świata Mostowiaków (i zagrażający mu) element. Warty odnotowania jest sposób, w jaki zostaje wprowadzony do akcji – tym razem bezpośrednio (odcinek 216<sup>3</sup>). Gdy Michał późnym wieczorem wysiada z samochodu pod domem, jego znajomy ze Stanów niespodziewanie wyłania się z ciemności. Łączy to postać Grzegorza z mroczną tajemnicą, czymś niepożądanym, złym. Jego cyniczna uprzejmość wobec Michała każe odbierać go dodatkowo jako osobę obłudną i wyrachowaną; z kolei Łagoda odnosi się do przybysza wrogo. Jak się okazuje – Grzegorz wynajął pokój w domu Mostowiaków (którzy prowadzą gospodarstwo agroturystyczne) i planuje dłuższy pobyt w Polsce. Małgosia zauważa go następnego dnia rano i z niepokojem obserwuje przez okno, co znów sugeruje „zagrożenie z zewnątrz”. Kolejnym elementem wskazującym, że nowy bohater nie przystaje do świata Mostowiaków, jest fakt, że wita się z wszystkimi w języku angielskim („Hello”, „How are you?”), przy czym nie zawsze bywa rozumiany. Grzegorz nie musiałby się jednak nawet odzywać, aby zwrócić na siebie uwagę: wyróżnia się na tle mieszkańców wsi samym wyglądem i zachowaniem sposobem bycia: ubiera się w dopasowane skórzane spodnie i wycięte swetry, łączy to z subtelną biżuterią, na głowie ma burzę loków; jest nonszalancki i pewny siebie. Wiedząc, że Grzegorz jest gejem, możemy odczytać sposób jego prezentacji jako utożsamienie homoseksualizmu z egzotyką Zachodu (geje są w USA, nie

<sup>3</sup> Grzegorz – jako bohater negatywny – pojawia się w odcinkach 216-222, wyprodukowanych na początku 2004 roku i wyemitowanych na przełomie marca i kwietnia tego samego roku. Lata produkcji oraz emisji poszczególnych odcinków podaję za: Film Polski.pl i Filmweb.pl.

na polskiej wsi). Z początku jednak motywacje bohatera owiane są tajemnicą: niejasna relacja z Michałem oraz konsekwentnie kreowany dysonans między nim a rodziną Mostowiaków sprawia, że „inność” Grzegorza jest po prostu niepokojąca. Jakby na domiar złego, Małgosia, choć początkowo nieufna, obdarza przybyłą sympatią, zauroczona jego poczuciem humoru i uprzejmością. Ponieważ, jak już wspomniałam, w rozmowach z Michałem Grzegorz jest cyniczny, a nawet agresywny, jawi się widzom jako postać fałszywa, która podstępem wnika w małżeństwo serialowych bohaterów, aby zniszczyć je od środka. Rzeczywiście – jak się później okaże, Grzegorza i Michała łączyła w Stanach bliska relacja, jeżeli nawet nie homoerotyczna, to przynajmniej o homoerotycznym podtekście. Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na dwuznaczność dialogów między bohaterami, których ukryty sens staje się czytelniejszy po rozwiązaniu „tajemnicy”. Gdy Michał późnym wieczorem wraca z pracy, słyszy zza drzwi następującą rozmowę między Grzegorzem a Małgosią (odcinek 216):

Małgosia: Naprawdę robiliście to co wieczór?

Grzegorz: Tak!

M.: I co, i nie miał żadnych oporów?

G.: Nie!

M.: Nie, no nie wierzę, Michał by tego nie zrobił!

G.: To prawda, przysięgam!<sup>4</sup>

Powyższy dialog można odczytać jako sugestię homoerotycznego charakteru relacji między mężczyznami; dramaturgiczne napięcie zostaje jednak zniwelowane, gdy okazuje się, że Grzegorz rozmawia z Małgosią o występach Michała w klubie karaoke. Kolejną sugestią jest fragment, w którym Michał unika erotycznego zbliżenia z żoną, tłumacząc się zmęczeniem. Co ciekawe, nocną rozmowę małżonków wieńczy scena, w której Michał z niepokojem przygląda się przez okno Grzegorzowi. W ten sposób przybysz ze Stanów po raz kolejny skojarzony zostaje z zewnętrznym niebezpieczeństwem wobec ułożonego życia Łagodów. O zagrożeniu z jego strony mówi się zresztą wprost. W rozmowie z Małgosią Michał twierdzi, że boi się, iż były współpracownik chce go „wygryźć” ze stanowiska w polskiej firmie. Seniorka rodu Mostowiaków, Barbara (Teresa Lipowska), wyraża zaniepokojenie, że Grzegorz przedłuży swój pobyt w gospodarstwie: „Dla wszystkich ludzi na wsi to jest bogaty Amerykanin. Wiesz, niech znów ktoś doniesie Gabrysiakom, że mamy bogatego letnika i tak długo, [...] mogą

<sup>4</sup> Wszystkie cytowane w tekście wypowiedzi bohaterów serialu pochodzą ze ścieżek dźwiękowych do poszczególnych odcinków *M jak Miłość*, źródło: Vod.tvp.pl.

być kłopoty”. Łagoda potwierdza status Grzegorza, nazywając go „intruzem” (odcinek 220); podczas rozmowy z byłym współpracownikiem zarzuca mu wyrachowanie i posługiwanie się szantażem. W odpowiedzi Górski oskarża Michała o okłamywanie żony. Nic nie zostaje wyrażone wprost, widzowie mogą jedynie domyślać się „czegoś niedobrego”. Nie bez przyczyny używam takiego właśnie sformułowania: w opisie odcinka 220 na stronie TVP<sup>5</sup> możemy przeczytać: „Michał reaguje na Grzegorza coraz większym rozdrażnieniem. Nieproszony gość zaczyna mu grozić. Tymczasem Małgosia podejrzewa, że jej męża łączy z Grzegorzem coś niedobrego...”. Ewentualny homoseksualny romans Michała jawi się więc jako wyjątkowo grzeszny występ, choć nie ma dowodów na to, że romans heteroseksualny zostałby przedstawiony w lepszym świetle – w obu przypadkach mamy do czynienia ze zdradą małżeńską. Z pewnością jednak zachowania homoseksualne, niewyrażone wprost, w przeciwieństwie do heteroseksualnych należą do sfery tabu zwłaszcza polskich tele-sag. Aluzje wskazujące na bliską relację mężczyzn są subtelne, by nie napisać: wyrafinowane. Gdy Michał skarży się na ból gardła, jego teściowa mimochodem stwierdza, że Grzegorz dzień wcześniej narzekał na tę samą dolegliwość. Obojętna uwaga niejako „kojarzy” ze sobą bohaterów, jak u Gombrowicza, gdzie wyłowione z chaosu drobiazgi, przypadkowe przedmioty, zdarzenia czy gesty tworzą nową, wspólną narrację dla odrębnych dotychczas jednostek.

Subtelności ustępują jednak ostentacji i „mroczna tajemnica” wychodzi na jaw. Najpierw Małgosia znajduje wspólne zdjęcia Grzegorza i Michała; utrwalone na fotografiach sytuacje mogłyby uchodzić za oznaki przyjaźni, jednak twórcy serialu zilustrowali scenę przeglądania zdjęć niepokojącą muzyką. Podobnie złowrogi nastrój (dzięki niediegetycznym dźwiękom) panuje, gdy Małgosia odkrywa w pokoju Grzegorza gejowski magazyn erotyczny. Wskazuje to, że homoseksualność sama w sobie (a nie tylko zdrada małżeńska) stanowi niebezpieczne i niepożądane przekroczenie norm. Wreszcie Górski (który, jak się później okaże, zadbał o to, aby Małgosia „przypadkiem” zobaczyła zarówno wspomniane zdjęcia jak i magazyn) ujawnia wobec niej swoje prawdziwe oblicze. Podczas rozmowy celowo przekracza przyjęte normy obyczajowe (zmienia koszulę, eksponując nagi tors, nie zachowuje stosownego do rodzaju relacji cielesnego dystansu, przegląda pismo erotyczne). Obnosi się ze swoją seksualnością (cielesnością) w sposób agresywny: przyjmuje postawę prowokacyjną, sprawia, że bohaterka odczuwa dyskomfort psychiczny z powodu bezpośredniego naruszenia przyjętych przez nią zasad; jej poczucie bezpieczeństwa zostaje zaburzone. Dramaturgia opisywanego wątku zbudowana jest za sprawą opozycji pomiędzy normą (heteroseksualizm,

<sup>5</sup> Wszystkie cytowane opisy odcinków pochodzą z oficjalnego serwisu internetowego Telewizji Polskiej (Vod.tvp.pl).

rodzina), a jej przekroczeniem (homoseksualizm, zdrada). W końcu – zgodnie z przewidywaniami Grzegorza – dochodzi do kulminacji konfliktu: Michał w tajemnicy przed żoną robi byłemu współpracownikowi awanturę i każe wprowadzić się z gospodarstwa (odcinek 222). Górski kwituje to następującymi słowami: „Fakt, że mnie wyrzucasz, świadczy tylko o jednym. Że ty właściwie nie załatwiłeś tego sam ze sobą. Boisz się, że wszystko wróci. Wiesz, dlaczego nie udała ci się ucieczka ze Stanów, do żony? Do kobiety? Nie można uciec przed samym sobą. Nie można uciec przed własną naturą”. Widzowie mogliby przyjąć powyższą wypowiedź jako trafną diagnozę, gdyby nie to, że bohater wypowiada je niczym parodię wyświechtanych frazesów. W ten sposób podtrzymany zostaje odbiorczy dystans wobec Grzegorza jako postaci jednoznacznie negatywnej. Podtrzymuje go także Michał, mówiąc: „To ty jesteś gejem, nie ja!”; stygmatyzuje tym samym swojego rozmówcę, wyrzuca „innego” poza nawias. Dodatkowo Grzegorz wpada w melodramatyczny ton, wyznając byłemu koledze miłość: staje się postacią komiczną, jego zachowanie kontrastuje z powagą Michała. Trzeba zaznaczyć, że zasadniczym tematem opisanego sceny jest rozpad małżeństwa Łagodów (co zgadza się ze wspomnianym „familiocentryzmem” polskich tele-sag), a nie – rozpad relacji między męskimi bohaterami. Gdy Małgosia przypadkiem słyszy miłosne wyznanie Grzegorza, jest wstrząśnięta, a do próbującego załagodzić sytuację męża krzyczy: „Nie dotykaj mnie”. Można domniemać, że jej obrzydzenie (wnioskując z przytoczonej wypowiedzi) jest tym większe, że mąż nie tylko dopuścił się zdrady, ale w dodatku była to zdrada z mężczyzną. Jakiś czas później Michał tłumaczy się przed żoną w następujący sposób: „Czy ty naprawdę myślisz, że ja kiedykolwiek, chociaż przez chwilę, mógłbym być z mężczyzną? Naprawdę mnie o to podejrzewasz?”. Innym razem pyta: „Ty się mną brzydzisz? Dlaczego? Gosia, dlaczego? Dlatego, że zakochał się we mnie jakiś gej? Jaka jest w tym moja wina?”. Nie chodzi więc o złamanie małżeńskiej przysięgi, ale o ewentualne ukrywanie bycia „odmieńcem innym”; Michał przede wszystkim obawia się stygmatyzacji, nazwania gejem, dlatego też, w geście samoobrony, wprowadza w swoich wypowiedziach rozróżnienie na „Ja” i „ten Inny”.

Niedługo po opisanych wydarzeniach Małgosia odkrywa także, że Michał i Grzegorz pracowali w Stanach w firmie produkującej gejowskie filmy pornograficzne. Jeśli – jak utrzymuje Łagoda – Grzegorz ukrywał przed nim prawdziwą działalność przedsiębiorstwa, a następnie przyjechał do Polski, aby go szantażować – jawi się on jako wyjątkowo antypatyczna postać: cyniczny, agresywny gracz, którego celem są zdobycze seksualne. Stanowi przy tym najgorszy rodzaj wroga – inteligentnego manipulatora, skonstruowanego podobnie jak inna negatywna postać w równoległym toczącym się serialowym wątku – Waldemar Jaroszy (Maciej Kozłowski). Jaroszy podstępem zdobywa zaufanie Hanki Mo-

stowiak (Małgorzata Kożuchowska), aby następnie z jej (nieświadomą) pomocą dokonywać oszustw finansowych. Grzegorz natomiast zbliża się do Małgosi, aby skonfundować Michała i wymusić na nim określone zachowania: wie, że Łagoda nie będzie chciał wyjawic żonie prawdziwej przyczyny swojej niechęci do byłego przyjaciela, co doprowadzi do konfliktu i ostatecznego wyjaśnienia sytuacji (a tym samym – rozpadu małżeństwa Łagodów). Warto też zauważyć, że Grzegorz (a także homoseksualizm jako taki) został skojarzony z wyuzdaniem i rozpustnością. W rozmowie z Michałem Małgosia wprost wyraża swój negatywny stosunek do pornografii (i jak możemy domniemać, odnosi się to w szczególności do pornografii gejowskiej): „Ta firma, w której pracowałeś, to jest ohydne, to jest niemoralne, to jest wstrętne, to jest tak wstrętne, że jak tylko o tym myślę, to mi się robi niedobrze”. Podobne zdanie wyraża Barbara Mostowiak: „Ja wiem, czym ty zajmowałeś się w Stanach. To jest... ja nie wiem, ja nie mogę znaleźć słów, żeby to ocenić. Bardzo się na tobie zawiodłam”. Fabularnym punktem ciężkości w opisanym wątku było więc odkrycie skrywanych grzechów, brudnych – w sensie moralnym – interesów. Cytowane wypowiedzi bohaterów realizują oczywiście odnotowaną już wcześniej moralizatorską funkcję tele-sag, istnieją jednak podstawy, aby podejrzewać, że w gdyby firma Grzegorza produkowała heteroseksualne filmy pornograficzne, oburzenie siły mogłoby być mniejsze.

Wracając jednak do postaci Górskiego, nie sposób nie zauważyć podobieństwa do homoseksualnego bohatera z telewizyjnego filmu *Urok wszeteczny* (1996, reż. Krzysztof Zanussi). Hrabia (Zbigniew Zapasiewicz) wykorzystuje relację podległości łączącą go z jego pracownikiem, aby realizować erotyczne fantazje. Wspomniany pracownik, czyli główny bohater filmu – Karol (Maciej Robakiewicz) – podobnie jak Michał z *Me jak miłość* przeciwstawia się zdeprawowanemu homoseksualiście, broniąc swojego normatywnego statusu i małżeństwa z kobietą, a tym samym – walcząc o moralność i honor. Sebastian Jagielski określa film Zanussiego „najbardziej homofobicznym polskim filmem zrealizowanym po 1989” (Jagielski, 2013, s. 455), zwracając jednak uwagę, że reżyser bronił się przed posądzeniem o homofobię: „Homoseksualista robi złe rzeczy zupełnie z innych powodów niż te, których wszyscy oczekują. (...) ludzie, którzy mają krytyczny stosunek do ludzi mniejszości seksualnych, nie zdają sobie w ogóle sprawy, że ludzie ci będą mieli zupełnie inne defekty niż te, których się wszyscy spodziewają” (Jagielski, 2013, s. 459; Zanussi, 2008, s. 244-245). Analizując wypowiedź Zanussiego z perspektywy późniejszych zmian w przedstawianiu homoseksualnych bohaterów, to jest zastąpienia wizerunków negatywnych – pozytywnymi, można odnieść wrażenie, że w pewnym sensie kryje się w niej wołanie o równość: „filmowy (serialowy) homoseksualista też ma prawo być czarnym charakterem”. Wprawdzie w przypadku *Uroku wszetecznego* trudno zaprzeczyć,

że negatywny wydźwięk postaci Hrabiego wynika z jego odmienności seksualnej, teoretycznie jednak nie powinna ona warunkować całej jego konstrukcji i roli w fabule.

### Gej jako bohater pozytywny

Opisana wyżej pełna melodramatyzmu kłótnia między Grzegorzem a Michałem jest ostatnią sceną, w której Górski występuje jako postać negatywna. Zaraz po niej znika z serialu (Małgosia dowiaduje się tylko, że w pośpiechu wyjechał) i – jak się wydaje – wątek zostaje zamknięty. Niecałe dwa lata później (w odcinkach wyprodukowanych pod koniec 2005 roku) bohater powraca jednak do serialu w „nowej ulepszonej wersji” (odcinek 373). Warto zaznaczyć, że scenarzyści nie zmienili jego wizerunku w sposób gwałtowny, ale przeprowadzili widza (za pośrednictwem Małgosi Mostowiak) przez kolejne etapy stosunku do inności: odrzucenie, nieufność, wreszcie: akceptację. Małgosia po rozwodzie zamieszkała w Warszawie i zajmuje się projektowaniem ogrodów, otrzymuje zlecenie od tajemniczego klienta ze Stanów. Po wykonaniu części prac umawia się z nim – za pośrednictwem jego asystentki – na spotkanie, aby omówić dalszą współpracę. Pracownica w następujący sposób przedstawia swojego chlebodawcę: „Proszę mi wierzyć, to cudowny, fantastyczny człowiek. Artystyczna dusza. A przy tym delikatny, wrażliwy i naprawdę uroczy mężczyzna”. Na pytanie, czym jej szef się zajmuje, odpowiada: „Branża wydawnicza, luksusowe katalogi mody, foldery, najwyższa półka. Ma wyrafinowany gust, jak pani zobaczy jego dom, wyposażenie, wystrój...”. Negatywny stereotyp został w prosty sposób zastąpiony pozytywnym, w którym gej zna się na modzie i ma artystyczną duszę. Gdy Małgosia dowiaduje się, że jej tajemniczym zleceniodawcą jest Grzegorz, chce natychmiast zerwać współpracę. Jest przekonana, że pod fasadą „uroczego, wrażliwego” mężczyzny kryje się w dalszym ciągu wyuzdanie i zepsucie. Podobnie nieufna jest Barbara Mostowiak – w rozmowie z córką następująco komentuje powrót Górskiego: „Powiem ci szczerze, że jak wczoraj zobaczyłam tego Grzegorza, to szlag mnie trafił. [...] Trzeba było mi powiedzieć, że kontaktujesz się z nim, że się spotykacie z tym... człowiekiem”. Zawieszenie wypowiedzi przed określeniem bohatera mianem „człowieka” – wskazuje po raz kolejny, że homoseksualizm jest tematem tabu (a należy domniemać, że to właśnie na tę „odmienność” Grzegorza chciała wskazać Barbara). Także Michał wzbraniał się przed wypowiedzeniem słowa „gej”, „homoseksualista”, czy też – pejoratywnie – „pedał”, gdy mówił do Grzegorza: „Przestań Grzegorz, ja wiem, że ty jesteś... Ale proszę cię, wyjedź i zostaw mnie w spokoju”. Kolejnym przykładem niezręczności, gdy dochodzi do rozmowy o homoseksualizmie, jest scena, w której Małgosia tłumaczy swojemu szefowi, dlaczego nie chce współpracować z Grzegorzem i opowiada historię

rozpadu swojego małżeństwa. Szef pyta wówczas: „To twój pierwszy mąż był...”. Małgosia zaprzecza: „Nie, nie, Michał taki nie jest”.

Należy zwrócić uwagę na sposób, w jaki „nowy” Grzegorz się prezentuje: tym razem dostosowany do norm (czy też – heteronorm) społecznych, ma krótkie, schludnie obcięte włosy i eleganckie ubrania w stonowanych kolorach. W kolejnych odcinkach Górski próbuje przekonać do siebie Małgosię, między innymi tłumacząc się ze swojej niechlubnej przeszłości: „Ja już dawno wycofałem się z tego interesu, sprzedałem swoje udziały wytwórni filmowej i nawet nie wiesz, z jaką ulgą to zrobiłem. Jakaś udręka była dla mnie tamta praca”. „Wierz mi, że dziś cholernie tego żałuję. Nigdy nie pozbędę się wyrzutów sumienia”. Rehabilitacja Grzegorza zgadzała się co prawda z odnotowaną przez Kisielewską (2009) prawidłowością – bohaterowie tele-sag (jako przekazów o charakterze moralizatorskim) zawsze dostają szansę na naprawę swoich błędów – ponieważ jednak Grzegorz nie jest jedną z głównych postaci serialu, można uznać jego przemianę za planową poprawę wizerunku homoseksualnych mężczyzn. Wysiłek, jaki podejmuje Grzegorz, aby zdobyć sympatię i zaufanie Małgosi (a także widzów), dobrze oddadzą same opisy kolejnych odcinków *M jak miłość* zamieszczone na stronie TVP: „Grzegorz zabiera Małgosię na piknik-niespodziankę za miasto. Prosi, by zostali przyjaciółmi” (odcinek 382). „Grzegorz odwiedza Małgosię. Znowu próbuje się z nią zaprzyjaźnić, ale kolejny raz dostaje stanowczą odmowę” (odc. 384). „Nieoczekiwanie Małgosia znajduje wsparcie u Grzegorza. Mężczyzna daje dziewczynie całą kwotę, o którą upominała się Marta [chodzi o 10 000 złotych, które Małgosia pożyczyła od Marty na rozkręcenie firmy – przyp. aut.]” (odc. 397). „Małgosia [...] biegnie na zakupy, gdzie spotyka Grzegorza. Oboje idą na kawę i odkrywają, że świetnie się razem bawią” (odc. 412). „[...] Grzegorz daje Małgosi perfumy i zapewnia ją, że może na niego liczyć” (odc. 413). „Grzegorz pomaga Małgosi w przeprowadzce do nowego mieszkania, które właśnie wynajęła. Na miejscu okazuje się jednak, że właściciel lokalu ją oszukał. Grzegorz od razu proponuje, by dziewczyna zamieszkała z nim w nowym domu” (odc. 414). „Grzegorz mówi Małgosi [...], że dochód z «amerykańskich brudnych interesów» oddał na cele charytatywne” (odc. 416). Co ważne, tym razem twórcy serialu w żaden sposób – za pomocą muzyki lub kadrowania – nie sugerują czyhającego ze strony Grzegorza niebezpieczeństwa. Przy każdym spotkaniu z Małgosią Grzegorz jest niezwykle uprzejmy, uczynny, pogodny oraz błyskotliwy. Od początku wyraźnie przygotowuje się do nowej roli – przyjaciela bohaterki. Mówi o tym zresztą wprost: „Pomyślałem, że moglibyśmy się od czasu do czasu spotkać, pójść do kina, do teatru. Nawet pójść razem na zakupy. Ot tyle, taka niezobowiązująca znajomość” (odc. 382). „Gdybyś potrzebowała kiedyś porozmawiać z kimś życzliwym albo jakbyś potrzebowała jakiejś pomocy, to



pamiętaj, że możesz zawsze na mnie liczyć” (odc. 384). „Pamiętaj, gej najlepszym przyjacielem kobiety” (odc. 398). W niedługim czasie Grzegorz rzeczywiście staje się najbliższą osobą i powiernikiem Małgosi, sam jednocześnie nie zwracając się ze swoich (ewentualnych) problemów. Gdy kobieta wprowadza się do jego mieszkania, darzy go już pełnym zaufaniem. Podczas wieczoru spędzanego wspólnie przed telewizorem wyznaje: „Grzegorz, przy tobie czuję się taka odprężona i bezpieczna, jak z przyjaciółką”. Twórcy z powodzeniem eksploatują więc pozytywny stereotyp geja – najlepszego przyjaciela kobiety – odgrywający szczególną rolę w poprawie ekranowego wizerunku. Skupienie się na specyficznej, nierotycznej relacji między kobietą a mężczyzną pozwala scenarzystom unikać kontrowersyjnych scen bliskości między homoseksualistami, a jednocześnie przedstawić ich w pozytywnym świetle. Pierwszym serialowym przyjacielem-gejem był bohater produkowanego przez TVN serialu *Magda M.* (2005-2007), którego emisję rozpoczęto we wrześniu 2005 roku, czyli na kilka miesięcy przed powrotem Grzegorza do *M jak Miłość*. Beata Łaciak stwierdza, że to właśnie postać Sebastiana Lewickiego (Bartłomiej Świdorski) z TVN-owskiej produkcji przyczyniła się do „znaczącej zmiany w sposobie prezentowania homoseksualistów w produkcjach wieloodcinkowych”, tym bardziej, że wspomniany bohater „zyskał sympatię widzów”<sup>6</sup> (Łaciak, 2013, s. 218).

Co ciekawe, poprawa wizerunku geja odbywa się także poprzez jego „spolszczenie”, a więc przybliżenie, oswojenie. W swoim poprzednim, „mrocznym” wcieleniu Grzegorz stanowił, jak już zaznaczałam, egzotyczne zjawisko, był nierozumianym intruzem z Zachodu, ostentacyjnie podkreślającym swoją inność wobec mieszkańców polskiej wsi. W nowej, poprawionej wersji, mówi: „[Moja] babcia zawsze tęskniła do kraju, z którego wyjechała, jak miała dziesięć lat. W domu mówiło się tylko po polsku. Lekcje historii, polskie książki”. Grzegorz pozbawiony został też negatywnych cech kojarzonych z homoseksualizmem: gdy rok wcześniej podczas kłótni z Michałem z egzaltacją poprawiał włosy, eksponując przy tym pierścień na palcu, wpisywał się w negatywny stereotyp homoseksualisty – zniewieściałego, próżnego i niemoralnego. W nowym wcieleniu jego dbałość o wygląd i zdrowie jest dyskretna i nie nosi znamion próżności; ma stanowić zaletę, szczególnie, że bohater nigdy nie przekracza przyjętych norm męskości, to jest granicy pomiędzy „zadbanym mężczyzną” a „mężczyzną ko-

<sup>6</sup> Krzysztof Tomasik określa Sebastiana Lewickiego „pierwszą pozytywną homoseksualną postacią w polskim serialu” (Tomasik, 2007). O wyjątkowej roli bohatera *Magdy M.* pisze także Golonko (2014) w serwisie naTemat: „[...] postać Lewickiego wspomina się jako jedną z najważniejszych postaci fikcyjnych, które miały wpływ na poprawę postrzegania homoseksualistów w polskim społeczeństwie”. Stereotyp geja – najlepszego przyjaciela kobiety wykorzystywano później również w polskich filmach: *Mała wielka miłość* (2008, reż. Łukasz Karwowski), *Złoty środek* (2009, reż. Olaf Lubaszenko), *Randka w ciemno* (2010, reż. Wojciech Wójcik), *Wojna żeńsko-męska* (2011, reż. Łukasz Palkowski).

biecym”. Homoseksualny przyjaciel Małgosi wyposażony został także w cechy łączone z agresywną męskością (a ta z kolei kojarzona jest z heteroseksualnością): przedsiębiorczość i stanowczość. Trzeba też zauważyć, że „nowy” Grzegorz znalazł się w – z założenia bardziej otwartym – wielkomiejskim środowisku Warszawy, a nie, jak wcześniej, na wsi. W tym otoczeniu wydaje się więc znacznie mniej ekscentryczny (prawdopodobnie wydawałby się taki nawet w swoim poprzednim wcieleniu).

Nie tylko Górski, jako przedstawiciel mniejszości seksualnej, przeistoczył się z czarnego charakteru w postać jednoznacznie pozytywną, również homoseksualizm został przedstawiony – co prawda w sposób zawoalowany – jako zagadnienie społeczne. Choć jeszcze niedawno temat budził w bohaterach serialu grozę i obrzydzenie, teraz Małgosia sama podejmuje rozmowę o akceptacji i odwadze „bycia sobą”: „Wiesz co, Grzegorz, podziwiam cię. Za to, że jesteś taki pogodzony z tym, jaki jesteś. Że jeszcze mówisz o tym. Tak otwarcie. Że nawet sobie z tego żartujesz” (odcinek 398). Wypowiedź ta brzmi co prawda, jakby Grzegorz cierpiał na wstydliwą i nieuleczalną chorobę, jednak podziw Małgosi jest szczerzy. Jakiś czas później bohaterka mówi także: „[...] bardzo mi imponuje to, że tak otwarcie mówisz, jaki jesteś. U nas to jeszcze wymaga odwagi” (odc. 415). W odpowiedzi Grzegorz wygłasza znaczące – w perspektywie walki z uprzedzeniami wobec mniejszości seksualnych – słowa: „A to dobrze, czy źle, że jestem gejem? A ja taki jestem i już. [...] [Wypijmy – dop. aut.] za odwagę życia w prawdzie”. Małgosia pyta również przyjaciela wprost o to, czy ma partnera.

Wreszcie – gdy nowa, lepsza wersja Grzegorza pełnoprawnie zastąpiła starą – scenarzyści wykorzystali jego postać do medialnej walki z przejawami homofobii. Najpierw Górski w rozmowie z Małgosią wyraża zaniepokojenie, że jego nowy partner – Bartek (Marcin Rój) – boi się ujawnić przed otoczeniem. Wspominając wspólny wyjazd z Bartkiem za granicę, Grzegorz narzeka: „On [Bartek – dop. aut.] tutaj [w Polsce – dop. aut.] się wszystkiego obawia. Że znajomi, sąsiedzi się zorientują, że poznają... Na szczęście za granicą jest trochę inaczej, szczególnie w takim mieście jak Paryż”. Bohater otwarcie krytykuje więc polską rzeczywistość społeczną – w której powszechną reakcją wobec mniejszości seksualnych jest wrogość – poprzez porównanie z bardziej tolerancyjnymi społeczeństwami zachodnimi. Okazuje się jednak, że wyjazd za granicę nie rozwiązuje problemów nieheteroseksualnych Polaków. Jak ze smutkiem relacjonuje Grzegorz, strach Bartka przed homofobicznymi reakcjami objawiał się również w Paryżu: „Nie chciał [Bartek – dop. aut.], żebyśmy wzięli wspólny pokój, z hotelu musieliśmy wychodzić osobno. Jak szliśmy do restauracji, to wybierał takie miejsce, gdzie można było usiąść w głębi sali. A i stamtąd ciągle wpatrywał się w drzwi. Jakby

zaraz z nich miał wyjść jakiś znajomy. Polak”. Podczas gdy poprzednia cytowana wypowiedź Grzegorza była krytyką polskiej rzeczywistości, powyższe słowa odnoszą się narodowej mentalności: niepożądany obserwator-Polak, który sprawia, że Bartek nie może poczuć się swobodnie, to personifikacja zakorzenionych w rodakach uprzedzeń, od których nie można uciec, nawet wyjeżdżając z kraju. Scenarzyści serialu potwierdzają obawy Bartka, przedstawiając wrogi stosunek Polaków do mniejszości seksualnych: niedługo po rozmowie z Małgosią Grzegorz zostaje ciężko pobity na ulicy przez nieznaną sprawców. Atak motywowany jest homofobią – ma miejsce podczas randki Grzegorza z Bartkiem (któremu udaje się uciec przed napastnikami). Podobnie jak zagraniczny wyjazd mężczyzn ich spotkanie w Warszawie oraz pobicie nie zostają przedstawione bezpośrednio; o wydarzeniach dowiadujemy się za pośrednictwem Małgosi, która najpierw rozmawia z przyjacielem o jego partnerze oraz planowanej randce, a następnie odbiera telefon ze szpitala. Projektowany widz identyfikuje się z Mostowiakówną i współczuje Grzegorzowi, negatywnie oceniając sprawców pobicia. Dezaprobata wobec agresorów (a w domyśle – wobec zachowań homofobicznych) zostaje także wyrażona wprost przez jedną z bohaterek, przyjaciółkę Małgosi – Izę (Maja Hirsch): „Co za draństwo. Człowiek już nigdzie nie może czuć się bezpiecznie. Takich gnojów to ja bym normalnie... powystrzelała” (odcinek 444).

Zauważmy, że w odcinkach wyprodukowanych w 2004 roku twórcy serialu wykorzystali negatywny wizerunek gejów (wraz z negatywną oceną zachowań homoseksualnych) do zbudowania dramaturgii, utrwalając tym samym uprzedzenia wobec mniejszości; dwa lata później nie tylko przeciwstawili pozytywny wizerunek negatywnemu, ale jednoznacznie potępił również kierowanie się uprzedzeniami. Nie oznacza to, że stosunek ogółu społeczeństwa wobec mniejszości seksualnych uległ radykalnej zmianie w ciągu zaledwie dwóch lat – zmiana dokonała się jedynie w medialnej narracji dotyczącej homoseksualizmu, wpływającej z kolei na znacznie bardziej rozciągnięte w czasie zmiany społeczne. Wśród czynników, które wpłynęły na zmianę narracji i w rezultacie zmianę społeczną, wymienia się zainicjowaną w 2003 roku kampanię „Niech nas zobaczą”<sup>7</sup>, mającą na celu przeciwdziałanie homofobii (Arcimowicz, 2013; Jagielski, 2013; Nowak, 2013), przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku (Nowak, 2013), Marsz Tolerancji w Krakowie w 2004 roku, poparty przez Czesława Miłosza i Wisławę Szymborską, odbijający się szerokim echem w mediach (Jagielski, 2013), pacyfikację przez policję poznańskiego Marszu Równości, która wywołała oburzenie i serię demonstracji „Solidarni z Poznaniem” (2005) (Nowak, 2013),

<sup>7</sup> W ramach kampanii w kilku miastach w Polsce (między innymi Warszawie, Krakowie, Gdańsku) pojawiły się billboardy ze zdjęciami jedнопłciowych par. Akcji promocyjnej towarzyszyły wystawy zdjęć w galeriach.

sprzeciw wobec dwukrotnemu zakazaniu przez Lecha Kaczyńskiego warszawskiej Parady Równości (2004 i 2005) (Jagielski, 2013; Nowak, 2013), jak i generalnie sprzeciw wobec homofobii prawicowego rządu Jarosława Kaczyńskiego (2005-2007) (Jagielski, 2013; Nowak, 2013) mającego w planach wprowadzenie zakazu „homoseksualnej propagandy” w szkołach (Nowak, 2013). Grzegorza Górskiego można więc uznać za personifikację zmiany wizerunkowej podyktowanej polityczną walką na tle światopoglądowym, w której skuteczniejsze okazały się rosnące w siłę środowiska lewicowe i centro-lewicowe.

### Wnioski końcowe

Pisząc o wykorzystaniu przez twórców serialu pozytywnego stereotypu geja – najlepszego przyjaciela kobiety – wspomniałam, że zabieg ten pozwolił uniknąć kontrowersyjnych scen bliskości erotycznej między mężczyznami (przy jednoczesnym zaprezentowaniu homoseksualnego mężczyzny jako osoby wrażliwej i potrafiącej stworzyć opartą na bliskości relację). Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na – ciekawą z perspektywy omawianej „poprawy wizerunku” – różnicę między starą a nową wersją Grzegorza: z początku homoseksualność bohatera skojarzona została właśnie z seksualnością, a więc tym, co odróżniało Grzegorza od innych postaci, była jego nienormalność. Dodatkowo, nawet jeśli sama „odmienność” nie wskazywałaby na niemoralny charakter, robią to zaangażowanie Grzegorza w porno-biznes oraz próba odzyskania kochanka kosztem małżeństwa Łagodów. Po powrocie Górskiego do serialu w „poprawionej wersji” kwestia seksualności zupełnie znika, a punkt ciężkości zostaje przeniesiony na emocjonalność. Innymi słowy, w pierwszej wersji postać została przeseksualizowana, a w drugiej, ze względów wizerunkowych stała się – w pewnym sensie – aseksualna. Jak już wspomniałam, mimo że Górski opowiada Małgosi o swoim partnerze, mężczyźni nie występują razem w żadnej scenie (a sam Bartek pojawia się w serialu tylko raz – gdy odwiedza Małgosię, aby zapytać o stan zdrowia partnera). W 2008 roku do serialu *Barwy szczęścia* (2007-) wprowadzono wątek homoseksualnej pary: Władka Cieślaka (Przemysław Stippa) i Maćka Kołodziej-skiego (Tomasz Mycan). Opowiadanie o udanej relacji między mężczyznami służyło – podobnie jak rehabilitacja Grzegorza Górskiego – walce z negatywnymi stereotypami (pokazano, że geje, tak jak heteroseksualiści, mogą i chcą tworzyć trwałe i szczęśliwe związki). Paradoksalnie przeciwdziałanie homofobii doprowadziło jednak – jak w przypadku *M jak miłość* – do oderotyzowania wątku: twórcy *Barw szczęścia* unikają sugerowania, że związek Władka i Maćka ma, oprócz emocjonalnego, również wymiar fizyczny (ich orientacja seksualna jest

wyrażana głównie werbalnie)<sup>8</sup>. Nieheteronormatywność wciąż pozostaje więc tematem tabu. Potwierdza to tezę, w świetle której seriale obyczajowe nie odzwierciedlają rzeczywistości społecznej w sposób bezpośredni, współtworzą za to medialny dyskurs<sup>9</sup>. Motywacją do stworzenia pozytywnego serialowego bohater-homoseksualisty stała się po „wielkiej zmianie” walka z homofobią, przez co negatywny wizerunek w sposób zero-jedynkowy zastąpiono pozytywnym. Laurkowe, aseksualne postaci o zadeklarowanej mniejszościowej orientacji, choć społecznie użyteczne, są jednak w równej mierze jak ekranowi „zdemoralizowani homoseksualiści” sygnałem społecznego problemu.

## Bibliografia

- Adamska, M. (2010). „*M jak Miłość*” inaczej... czyli geje i lesbijki w polskich serialach. <https://nowiny24.pl/m-jak-milosc-inaczej-czyli-geje-i-lesbijki-w-polskich-serialach/ar/6090017> (dostęp: 24.08.2018).
- Arcimowicz, K. (2013). *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- FilmPolski.pl. [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) (dostęp: 27.08.2018).
- Filmweb.pl. [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) (dostęp: 27.08.2018).
- Golonko, T. (2014). *Nie tylko USA. W Polskich serialach też są geje. Od 15 lat!* <https://natemat.pl/108477,nie-tylko-usa-w-polskich-serialach-tez-sa-geje-od-15-lat> (dostęp: 12.08.2018).
- Jagielski, S. (2013). *Maskarady męskości: pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Kisielewska, A. (2009). *Polskie tele-sagi: mitologie rodzinności*. Kraków: Rabid.
- Łaciak, B. (2013). *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- Nowak, S. (2013). *Seksualny kapitał: Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Tomasik, K. (2007). *Demoniczny Klan. Geje i lesbijki w polskich serialach*. „Replika” nr 7/07. <https://vod.tvp.pl/>. (dostęp: 24.08.2018).
- Zanussi, K. (2008). *Krzysztof Zanussi: sylwetka artysty*. Warszawa: Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”.

<sup>8</sup> „Mężczyźni witają się w sposób charakterystyczny dla znajomych, a nie zakochanych: obejmują się i poklepują po plecach, kiedy wyznają swoje uczucia, nigdy nie całują się w usta, co najwyżej gładzą po dłoni lub mówią: „Jest mi z tobą dobrze” – tak Krzysztof Arcimowicz komentuje wątek Władka i Maćka w *Barwach szczęścia* (Arcimowicz, 2013, s. 411).

<sup>9</sup> Jak pisze Kisielewska (2009, s. 382): „[...] polskie tele-sagi rodzinne stanowią szczególnie dyskurs rodzinny, odzwierciedlający rytm życia codziennego odbiorców, ale nie jest on odnoszony do świata realnego – albo jedynie w niewielkim stopniu – lecz do treści innych przekazów medialnych”.

**Polish soap opera as a tool for co-creating media narratives: improving the image of homosexual men on the example of the male character of *M jak miłość* (*L for Love*).**

In the second half of the first decade of the 21st century, affirmative images of homosexual men began to appear in both Polish cinema and drama series. Several factors contributed to this, including the “influence of the West” after Poland had joined the European Union. Driven by socio-political changes, the improvement of gay men’s media image can be observed on the example of the male character of the Polish soap opera *M jak miłość* (*L for Love*) – Grzegorz. In episodes produced in 2003, Grzegorz is an secondary, definitely negative character and represents a serious threat to the heteronormative social structure. Two years later, in 2005, Grzegorz appears in *M jak miłość* again, this time equipped with positive features: generosity, unselfishness, patience, sensitivity. He implements the “gay best friend” stereotype – is a friend of one of the female protagonists, also becomes a victim of a homophobic attack. However, same like the negative image of homosexual men, the positive image constructed in opposition to it is a sign of a social problem.

**Słowa kluczowe:** *M jak miłość*, polski serial, tele-saga rodzinna

**Keywords:** *L for Love*, Polish series, soap opera

# Monika Rawska

Uniwersytet SWPS

## Pozdrowienia z Krakowa. Belle Epoque kontra Tabu

W 2017 roku premiery miały dwa seriele: brytyjsko-amerykańskie *Tabu* oraz polskie *Belle Epoque* (reż. M. Gazda). Nie tylko zbieżność dat powoduje, że nie sposób uciec od skojarzeń – (rzekome) pokrewieństwo utworów wielokrotnie sugerował sam dyrektor programowy stacji TVN emitującej drugi tytuł, Edward Mischczak. Podobieństwa widoczne na pierwszy rzut oka – wizerunek protagonistów oraz zbliżony punkt wyjścia obu fabuł – okazują się jednak więcej niż mylące. Bliższe przyjrzenie się produkcjom ujawni, że ich jedyną cechą wspólną jest zakorzenie w tradycji kultury popularnej – w przypadku *Tabu* świadome i wyraźne nawiązania zarówno do *political fiction*, estetyki *film noir* oraz powieści graficznej, jak i *heist movie*, w *Belle Epoque* natomiast powinowactwo (tematyczne, ale i stylistyczne) z popularnymi na ziemiach polskich od przełomu XIX i XX wieku powieściami obiegu brukowego.

Nie ma do czego porównać tego serialu, bo takiej produkcji jeszcze w Polsce nie było. Na świecie jest *Peaky Blinders*, na pewno *Taboo*. My mamy Pawła Małaczyńskiego, a tam jest Tom Hardy. Samotny mężczyzna w kapeluszu i długim płaszczu wraca do rodzinnego miasta. Tam jest Londyn, tu jest Kraków. Twarz zarośnięta, z bruzdami – sto procent męskości (Słowik, 2017).

Tak serial *Belle Epoque* podsumował na pokazie premierowym Mischczak. Debiut produkcji (15 lutego 2017 roku) poprzedzała intensywne kampania reklamowa – materiał z planu zdjęciowego (oraz premiery) pokazano w *Co za tydzień*, zwiastun często pojawiał się w blokach reklamowych; nawet w głównym wyda-

niu *Faktów* informowano widzów o tej nowości. Na przystankach komunikacji miejskiej wywieszono plakaty przedstawiające parę głównych bohaterów na tle nocnego nieba w towarzystwie dwóch białych gołębi. Od kolorów logotypu TVN bardziej nasycona była tylko czerwień ust i paznokci Konstancji Morawieckiej oraz krew spływająca (w osobliwym kierunku) z dłoni zasępionego Jana Edigeja-Koryckiego, malowniczo rozmazana na ramieniu kobiety. Kontrastowe zestawienia (ciemny drugi plan, rozbielony pierwszy) i wertykalna kompozycja, choć mogły budzić wątpliwości natury estetycznej, z pewnością spełniały swoją rolę i zwracały uwagę przechodniów. Osią strategii promocyjnej było podkreślanie pieczołowitości w odtwarzaniu realiów epoki – zwłaszcza kostiumów, które wypożyczono z magazynów londyńskiego Angels Costumes oraz czeskiego Barandova (Bellepoque.tvn.pl).

„*Belle Epoque* to serial, którego jeszcze nie było na rynku, z ogromną ilością odwzorowanych detali i drobiazgów. [...] To będzie hit. Myślę, że będzie druga seria” – z entuzjazmem wypowiadał się Mischczak (mko, 2017). Ekspozowano fakt, iż jest to pierwszy serial kostiumowy od czasów *Lalki* (1978) i *Nocy i dni* (1977-1978) (iz, 2017) oraz rozmach produkcji – również, a może zwłaszcza, finansowy (Muszyński, 2017). Dziesięcioodcinkowa produkcja nie spełniła jednak ani wysokich (za sprawą tak ofensywnej promocji oraz ambitnych porównań) oczekiwań widzów, ani tym bardziej stacji, choć dyrektor programowy poinformował, że projekt nie został ostatecznie skreślony i czeka na lepszy scenariusz (Brzezicki, 2018). „Mamy trochę inną obsadę, przymiarki trwają i tego błota będzie więcej, bo chcemy kręcić jesienią [...]. Ale proszę też uwzględnić możliwości polskiego rynku. To nie jest tylko kwestia pieniędzy, lecz wizji. Zbudowaliśmy w TVN świat spójnej estetyki. I ta wizja na razie się sprawdza” – podsumował Mischczak (Brzezicki, 2018). Zagadkowe wydają się zwłaszcza ostatnie zdania jego wypowiedzi. Sugerują bowiem, że to, co jest kluczowym elementem wizualno-treściowym *Tabu*, nie przystaje do tego, w jaki sposób stacja chce być postrzegana (i sama siebie widzi), a co za tym idzie: nie ma w niej miejsca na wyjście poza ten dobrze znany i akceptowany przez odbiorców obraz. Produkcje własne TVN<sup>1</sup> – począwszy bodaj od *Magdy M.* (2005-2007) i *Teraz albo nigdy!* (2008-2009) – konsekwentnie podtrzymują pewien ustalony wizerunek (wydaje się on zresztą zbieżny z docelowym widzem), w którym na plan pierwszy wysunąć można elementy takie jak piękno (czy też atrakcyjność fizyczna), młodość i dobrobyt. Potwierdzić to może komentarz dyrektora programowego TVN dotyczący *Belfra* – produkcji stacji, emitowanej jednak na Canal+: „Dlatego nie chcieliśmy «Belfra» na głównym kanale. Bo to jest za gęsty serial, dra-

<sup>1</sup> Nie będące telenowelami.



matycznie umoczonej w życiu” (Sowa, 2017). Seriale prezentujące, bądź co bądź, ugrzecznioną wersję rzeczywistości – jak zauważa Klara Cykorz w kontekście *Belle Epoque* – stoją „w wyraźnej kontrze do reality show i soap doców tej samej ramówki” (Cykorz, 2017). Autorka określa produkcję mianem wygodnie zachowawczej, a jej poprawność

ujęta w kostiumowy sztafaż, zapośredniczona potencjalna opowieść o okrucieństwie jest trudniejsza do pomyślenia niż okrucieństwo, eksploatacja sama w sobie. „*Belle Epoque*” jest serialem nieistotnie poczciwym, który pracuje tylko dla kostiumu, ale jednocześnie nijak tego kostiumu nie problematyzuje i od konkretności materii przez większość czasu stroni. A przecież kino kostiumowe – świadomie nie piszę: historyczne – w materii powinno się tarzać! (Cykorz, 2017).

Czyni to z pewnością *Tabu*, z głównym bohaterem („niby człowiek, ale może bardziej – pies”) będącym tylko jedną z „barwnej galerii postaci” (Cykorz, 2017).

## Tabu

Pomysł stworzenia bohatera, którym stał się w końcu James Keziah Delaney, protagonista *Tabu*, zrodził się w 2008 roku. Tom Hardy, po roli Billa Skiesa w miniserialu BBC *Oliver Twist* (2007), zastanawiał się, co by się stało, gdyby kreowaną przez niego postać przebrać w strój gentlemiana i umieścić w rzeczywistości *Jądra ciemności* skrzyżowanej z kryminałami Raymonda Chandlera oraz Kubą Rozpruwaczem. Pomysłem podzielił się ze swoim ojcem – pisarzem Chipsem Hardym, a ten rok później przedstawił mu szkic historii (Schwindt, 2017). Aktor zaniósł *treatment* Stevenowi Knightowi – twórcy *Peaky Blinders* (2013-) – „który rozwinął go w błotnistą, krwawą, mroczną i ponuro zabawną” opowieść (Schwindt, 2017). Serial wyprodukowało BBC i amerykańska FX.

Akcja toczy się w 1814 roku w Londynie. Po tajemniczej śmierci ojca do miasta wraca James, sam uznany zresztą za martwego. Choć wydawałoby się, że fabuła będzie oscylować wokół rozwiązania zagadki śmierci, a widzowi przyjdzie metodycznie rekonstruować wydarzenia z życia protagonisty, jej osią jest konflikt wokół praw Delaneya do Przesmyku Nootka.

Nootka to „mały pasek linii brzegowej w Ameryce Północnej, który ojciec Delaneya, Horacy, kupił za «proch i kłamstwa». [...] Nootka jest pożądana przez potężną Brytyjską Kampanię Wschodnioindyjską, żarłocznego księcia regenta, przyrodną siostrę Jamesa i jej skwaszonego męża oraz przyczajonych Amerykanów, a wszyscy oni są w stanie dopuścić się straszliwych czynów, by wyrwać własność z rąk prawowitego spadkobiercy (Fitz-Gerald, 2017). Na przełomie

XVIII i XIX wieku, po wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych (istotny kontekst dla serialu, w którym zmagania między państwami akurat jeszcze trwają), przesmyk ten był kluczowy jako „objęte ochroną miejsce zakotwiczenia europejskich statków” oraz „brama do Chin i innych trudnodostępnych krajów na wschód od Europy” (Fitz-Gerald, 2017) i faktycznie miała miejsce walka o własność nad nim (choć w rzeczywistości uczestniczyły w niej Wielka Brytania i Hiszpania). *Tabu* w interesujący sposób pisze więc alternatywną historię, korzystając nie tylko z tradycji znanej z *political fiction* i powieści szpiegowskiej, ale również z wciąż żywego, negatywnego wizerunku Kampanii Wschodnioindyjskiej – wielkiej korporacji, która przyczyniła się do powstania potęgi kolonialnej Zjednoczonego Królestwa. Tak jej funkcjonowanie i znaczenie rekonstruuje Igor Rakowski-Kłós:

Służyły w niej zastępy najemników do utrzymywania porządku w Indiach i nie mniejsze zastępy finansistów z londyńskiego City, którzy obracali akcjami i wypłacali dywidendy giełdowym inwestorom. Firma, która była monopolistą w handlu jedwabiem i przyprawami korzennymi, mogła budować fortece, bić monety i tworzyć sądy. Nie mogła obsadzać marionetkowymi władcami azjatyckich królestw, ale też to robiła. [...] Historycy spierają się, czy Kompania była rzeczywiście tak zła, wpływowa i zakamuflowana jak połączenie CIA, NSA i najbardziej bezwzględnej korporacji. To dziś w podręcznikach do biznesu stawia się ją za przykład firmy, która usiadła okrakiem na globie i stworzyła nowy model handlu i zarządzania (Rakowski-Kłós, 2017).

W taki też sposób przedstawiona zostaje w serialu: jako bezwzględna, nielicząca się z nikim i gotowa na wszystko, łącznie z morderstwem, by tylko osiągnąć swój cel. Zresztą wszystkie strony konfliktu budzą niechęć – zarówno karykaturalny książę regent, jak i amerykańscy szpiegowie. Również James Dalaney jest postacią wysoce ambiwalentną – jego mroczna przeszłość to nie tylko sugerowany widzowi kanibalizm, ale także śmierć ponad 200 niewolników w wyniku zatonięcia statku, na którym pracował, niestronienie od przemocy i okrucieństwa oraz kazirodcze uczucie do przyrodniej siostry, Zilphy.

Jak zauważa Klara Cykorz, „*Tabu*» jest serialem o żarłoczności kapitału; główna intryga podąża tropem pieniądza”, a „tym, co strukturyzuje akcję, jest kapitalistyczny wir pożądania. [...] mamy więc ludzi w błocie i na wodzie, i pod wodą, a także w łajnie, ponieważ dużo się tu robi z łajna i myśli łajnem, oczywiście w imię kapitału” (2017). Fabuła jest naszpikowana kolejnymi zwrotami akcji i licznymi komplikacjami (z odcinkami kończącymi się zawieszeniem akcji w kluczowym momencie), wymagając od widza skupienia i uwagi w śledzeniu jej rozwoju. Serial z odcinka na odcinek zyskuje coraz szybsze tempo (również

za sprawą piętrzących się zniecka problemów protagonisty), podążając za schematem fabularnym *heist film*, gatunku, którego pierwowzory odnaleźć można w amerykańskim *film noir* (Lee, 2014, s. 15). Splata się to w interesującą całość z opinią twórców, zwracających uwagę na fakt, że choć fabuła pierwszego sezonu rozgrywa się w Londynie, a bohaterowie są Anglikami, serial jest w swym duchu amerykański. Ucieczka do Stanów okazuje się również celem głównego bohatera i otwarty finał sezonu zapowiada, że akcja kolejnego rozgrywać się może w „ziemi obiecanej”.

„Po francuskiej i amerykańskiej rewolucji zaczęła się kształtować jednostka we współczesnym rozumieniu” – powiedział Knight. „Ludzie zmieniali klasy, jednostki zaczynały same się stwarzać. On [James Delaney – przyp. aut.] jest prekursorem przemysłowców epoki wiktoriańskiej”. Ludzie tamtych czasów zaczęli uwalniać się od myślenia o sobie jedynie jako o części swojej wspólnoty; zwłaszcza ci którzy wyemigrowali do Ameryki podtrzymywali ten pogląd” (Schwindt, 2017).

Daryl Lee w książce *The Heist Movie: Stealing with Style* powołuje się na definicję konwencji zaproponowaną przez Stuarta M. Kaminsky’ego: „niezbędnym elementem filmu o dużym przekręcie, elementem, który go definiuje, jest fabuła koncentrująca się wokół popełnienia pojedynczego przestępstwa o wielkim finansowym znaczeniu, przynajmniej na pierwszy rzut oka” (Lee, 2014, s. 6). Badacz podkreśla, że mniejsze wykroczenia poprzedzają główny występ, a fabuła śledzi cały proces – począwszy od planowania i przygotowań do wykonania skoku: „przestępstwo rozwija się jako proces i jest często prezentowane przy pomocy specjalnych partii opisowych, eliptycznego montażu i rozbudowanych sekwencji, czasem wykorzystujących emocjonujące zestawienia czy szybki montaż by przyciągnąć uwagę widzów, a czasem długie ujęcia by rozciągnąć czas trwania czynności” (Lee, 2014, s. 7). Lee zwraca uwagę na społeczną funkcję gatunku: zazwyczaj zespół przestępców składa się z ludzi marginalizowanych (w *Tabu* są to bandyci zastraszający mieszkańców biednych dzielnic, prostytutki i transseksualista), tworzących „tymczasową” czy «symulowaną» strukturę społeczną zmagającą się ze «zdecentralizowanym światem», który ich odrzuca”, co pozwala w ich działaniu dostrzec impuls utopijny stworzenia nowej wspólnoty (Lee, 2014, s. 8). Autor wskazuje na interesujący aspekt: poetyckość i wyobraźnię. Filmy te „rozpatrują działanie estetyczne poprzez zakodowanie wartości wyobraźni i kreatywnego wysiłku w formie działalności przestępczej, konstruując przestępców jako łamiących zasady artystów-geniuszy, których praca (intelektualna czy fizyczna) rozwija się w procesie artystycznej kreacji, a ich wysiłki produkują artystyczną lub poetycką pracę” (Lee, 2014, s. 9).

W taki sposób konstruowana jest postać Delaney'a. Na wizerunek artysty-geniusza składa się w głównej mierze to, że zawsze o krok wyprzedza swoich adwersarzy – tak samo zaskoczonych swoją porażką jak widzowie, których horyzont poinformowania jest w najlepszym wypadku tożsamy z zakresem wiedzy protagonisty. W charakterystykę bohatera wpisuje się również postawa transgresyjna, przekraczanie licznych kulturowych tabu, doprawiona głębokim emocjonalnym cierpieniem, prześladowanymi Jamesa wspomnieniami/wizjami oraz sugestią posiadania przez niego nadświadomości, mocy wręcz magicznych.

Dla Mike'a Pattona, autora zdjęć do serialu, inspiracją przy filmowaniu miejskiego krajobrazu były romantyczne i zamglone pejzaże Williama Turnera, a także dzieła Francisca Goi i Caravaggia dla „udręczonego umysłu protagonisty” ([Britishcinematographer.co.uk](http://Britishcinematographer.co.uk)). Wskazuje on również na kluczową rolę światła w budowaniu nastroju i wydobywaniu faktur. Przeważający niski klucz (również ze względu na fakt, że spora część akcji toczy się w nocy lub w ciemnych wnętrzach) przy wszechobecnym błocie i wilgoci przywodzi nieco na myśl noirową estetykę. Istotne było także uchwycenie brudu i rozkładu półświatka kontrastującego z wizualnym bogactwem Kampanii Wschodnioindyjskiej, komiczną wystawnością pałacu regenta i angielskich wyższych sfer, tylko podkreślającymi moralne zepsucie i zachłanność. Ruchoma kamera z ręki śledzi protagonistę, często niejako próbując zamknąć go w bliskich planach, kontemplując również – nierzadko okaleczone i kostropate – twarze pozostałych bohaterów w portretowych studiach ujawniających wspomniane powyżej malarskie inspiracje.

Nick James w interesujący sposób postrzega stronę wizualną serialu, porównując ją do powieści graficznej:

To, co jest najbardziej uderzające w *Tabu* i jego osobliwej ikonografii, począwszy od ujęć Jamesa Delaney'a z profilu, bezlitośnie wałęsającego się po regenckim mieście i jego dokach (rzadziej portretowany przeddickensowski Londyn) w poszukiwaniu tego, co mu się należy. Muskularny i wytatuowany, nosi nieco zwiędły cylinder, rozpięty długi czarny płaszcz z sięgającymi ramion szarymi futrzanymi wyłogami, jakby pochłaniającymi kompletnie jego szyję, koszulę bez kołnierzyka i niezapiętą kamizelkę. Ten cały łopoczący ansambl wprost pragnie być pokryty tuszem z tą obsesyjną dbałością o cienie draperii, o które tylko rysownik powieści graficznej może się troszczyć (James, 2017).

Autor odwołuje się w swoich skojarzeniach zwłaszcza do *From Hell* (1989-1998, 1999), serii Alana Moore'a i Eddiego Campbella, publikowanego między innymi na łamach antologii *Taboo* (1988-1992, 1995) i dotyczącego historii Kuby Rozpruwacza. Zresztą i niektóre wątki – jak mroczna, niejasna przeszłość

idąca w parze z wizerunkiem głównego bohatera bliskiego zjawie, niemalże niszczycielskiego – również wpisują się w tradycję komiksu (James, 2017).

Jak zauważa Sarah Hughes, *Tabu* na tle innych kostiumowych produkcji BBC wyróżnia fakt, że nie jest schematycznie przywiązany do historycznego dziedzictwa, nie „kawałkuje przeszłości w łatwo przyswajalne części”, raczej balansuje między steampunkiem, halucynacjami i tym, co nadnaturalne, a realizmem, bliski w tym względzie *Gotykowi* (1986) Kena Russella wraz z jego wszystkimi niedorzecznościami (Hughes, 2017).

### Belle Epoque

Po 10 latach nieobecności (spędzonych jakoby na morzu), na wieść o tajemniczej śmierci matki, do Krakowa wraca zhańbiony Jan Edigey-Korycki. W ekspozycji pierwszego odcinka przedstawiony zostaje pojedynek protagonisty z przyjacielem (i bratem jego ukochanej, Konstancji), który ginie zastrzelony przez ukrywającego się za drzewem mężczyznę (wydarzenia rozgrywają się w 1898 roku). Horyzont poinformowania widza, w przypadku tego kluczowego dla fabuły wydarzenia, jest zatem większy niż zakres wiedzy głównego bohatera, a – w skrajnym wypadku w toku trwania serialu – będzie tożsamy z perspektywą Koryckiego. Elipsa przenosi odbiorcę do roku 1908 i przy pomocy montażu równoległego prezentuje z jednej strony sielankowe (aż po spodziewane rozsądzenie pocztówkowego obrazka – odnalezienie w stawie obciętej głowy i przyjazdu na miejsce komisarza policji) scenki rodzajowej, z drugiej Jana maszerującego przez miasto (wszystko to ukazane w wysokim kluczu). Mężczyzna odziany jest w długi, nieco przykurzony, granatowy (i rozpięty) płaszcz, kamizelkę i koszulę bez kołnierzyka. Na głowie ma cylinder, na twarzy bliźnię, na ciele kilka tatuaży (choć niewidocznych na pierwszy rzut oka). Punkt wyjścia fabuły zbliżony jest do tego w *Tabu*, jednak to wizerunek protagonisty narzuca jednoznaczne skojarzenia (choć Edigey ze swoją zadbaną brodą jest raczej wypraną i nieco tylko przykurzoną wersją Keziaha). Podobieństwa właściwie tutaj się kończą, dodać można jedynie kontakty z półświatkiem (w przypadku Koryckiego – w osobie jednej kokoty).

Każdy odcinek to odrębna zagadka kryminalna, a ta związana ze śmiercią matki zostaje rozwiązana już w pierwszym. Jest to o tyle osobliwe, że – również za sprawą utworu *Psycho Killer* zespołu Talking Heads wykorzystanego w czołówce – można by się raczej spodziewać, że w Krakowie grasuje jeden psychopatyczny morderca w jakiś sposób powiązany ze śmiercią Morawieckiego i to jego właśnie tropić będzie Jan. Tymczasem wątkiem spajającym, choć niezbyt dynamicznie prowadzonym, są próby dotarcia do prawdy o zabójstwie przyjaciela, oczyszczenia imienia i – przede wszystkim – odzyskanie względów Konstancji.

Marek Bukowski i Maciej Dancewicz, pomysłodawcy i dwaj z trzech wymienionych w czołówce scenarzystów<sup>2</sup>, już w trakcie pisania serialu zaczęli pracować nad powieścią kryminalną *Najdłuższa noc*, opowiadającą o losach Koryckiego. „Autorzy czytali o prawdziwych zbrodniach z przełomu wieków, interesowali się też rozwojem kryminalistyki”, a głównym źródłem wiedzy i inspiracji były dla nich „prasa sprzed I wojny światowej i pitawale” (iz, 2017). W trakcie jednego ze spotkań autorskich przyznali, że z oryginalnego materiału „pozostało może 10 procent”, oraz że nie mieli wpływu na dalsze losy produkcji, czym tłumaczyli liczne zarzuty o niespójności, brak realizmu historycznego oraz płaską intrygę (iz, 2017). Pisarski duet przyznaje, że pierwotnie akcja rozgrywać się miała we Lwowie: „[p]roducent zaproponował nam zmianę miejsca na Kraków, bardziej rozpoznawalny i pocztówkowo znany. A przecież to Lwów był stolicą Galicji. Był miastem większym i ciekawszym etnicznie” (iz, 2017). Pocztówkowość ta jest zresztą przekleństwem produkcji i powoduje, że próby stworzenia mrocznej i przepełnionej grozą atmosfery okazują się niezbyt udane, obnażając sztuczność i umowność, co dodatkowo potęgują również maneryczne wykorzystanie obiektów szerokokątnych oraz problemy montażowe.

Bezlitosnymi krytykami serialu byli Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński, którzy pod pseudonimem Maryla Szycimczkova sami tworzą powieści kryminalne z akcją rozgrywającą się pod koniec XIX wieku. Zwrócili uwagę nie tylko na problem scenografii i kostiumów<sup>3</sup>, ale również sposobu prezentowania miasta: „Kraków ówczesny nie wyglądał jak miasto na Dzikim Zachodzie, czyli ulicówka wysypana słomą, gdzie na każdym rogu stoi wianuszek prostytutek w gorsetach i z kwieciami we włosach. prostytutki legalne miały zakładane książeczki, nie wolno im się było napraszać (bo były za to ścigane przez policję), więc zachowywały się powściągliwie i raczej nie wystawały na ulicach (a z pewnością nie na poczesnych) (Dehnel, 2017). Autorzy punktowali również brak wiarygodności w kreśleniu portretów bohaterów, blisko zresztą powiązany z problemami w odtwarzaniu realiów:

Kiedy Eberhard Mock prowadzi śledztwa w międzywojennym Breslau, miasto liczy ponad pół miliona ludzi (przed samą wojną 629 tys., dla porównania

<sup>2</sup> Trzecim jest Igor Brejdygant.

<sup>3</sup> Zamiast wykorzystać autentyczne meble i wiarygodne wnętrza, stworzono raczej wariację na temat przeszłości: „W Krakowie jest skąd ściągnąć stare, używane meble, a tu wszystko wygląda jak świeżo wykonane na potrzeby produkcji albo kupione w Meblach Bodzio (zestaw Retro lub Ludwik). A na palmy z IKEI w plastikowych donicach scenografka miała promocję”. Tyczyło się to również strojów: „Rozumiemy, że «Taboo», ale bohater «Taboo» ma porządną cylindera z bobrowego filcu, a nie nowkę-masówkę ze Skoczowa z wywiniętym po całości rondem. NAPRAWDĘ jest różnica. Nie sądzimy, żeby młodzieniec z towarzystwa w 1898 nosił brodę i przedziwną fryzurę z długich patłów, ani też kamizelki typu «Na studniówkę – DIUK!» (Dehnel, 2017).

dziś – raptem 6 tys. więcej). Wymyślne seryjne zbrodnie są nieco naciągane, ale możliwe. Tymczasem Kraków w roku 1908 liczył jakieś 100 tys. ludzi. W latach 90. XIX wieku było średnio bodajże 6 morderstw rocznie, z czego większość wyglądała tak, że czeladnik szewski dźgnął kogoś pilnikiem w burdzie ulicznej albo mąż zarąbał żonę siekierą. Policjant, który wytrzeszcza oczy znad wąsisk i mówi, że „Każdego dnia giną ludzie, a Kraków to najdziwniejsze miasto całego cesarstwa” zakrawa na szaleńca. Kraków jest wówczas miastem prowincjonalnym również w wymiarze zbrodni (co nie znaczy, że kryminalistyki – tu akurat jest się czym pochwalić, bo jest Leon Wachholz, do niedawna był Leon Blumenstok-Halban; żadni Skarżyńscy nie muszą pionierować). Tak czy owak, seria morderstw wzbudzała wtedy gigantyczną fascynację nawet w wielkim Londynie, a co dopiero w prowincjonalnym Krakowie, gdzie doświadczeni śledczy jakoś prześlępili ścielącego się gęsto trupa niewieściego (Dehnel, 2017).

Wątpliwości budzi również sam fakt, że Jan zostaje asystentem kryminalnym (można to przypisywać głównie znajomości z sędzią Wernickim), choć właściwie cechuje go przeciętna intuicja i co najwyżej odrobina szczęścia; wydaje się on nie posiadać żadnej ugruntowanej wiedzy pomocnej w śledztwach i, tym samym, jego wkład intelektualny jest zazwyczaj skromny<sup>4</sup>. Postaciami nie tylko dużo bardziej kompetentnymi, ale również ciekawszymi i lepiej rozpisany przez scenarzystów jest rodzeństwo Skarżyńskich. Zwłaszcza Henryk posiada zdecydowanie więcej mocy sprawczych niż protagonista (w przeciwieństwie do Weroniki, jego siostry, jego ekspozycja jest znacząca i następuje dużo wcześniej) i można odnieść wrażenie, że decydującym czynnikiem w takim układzie sił była aparycja odtwórców ról. Paweł Małaszyński (Korycki) popularność zdobył rolą Piotra Korzeckiego, obiektu westchnień Magdy M., i długo zresztą pozostawał niewolnikiem wizerunku amanta, czego na pewno nie można powiedzieć o Eryku Lubosie (Skarżyński). Wydaje się zatem, że pokutuje tutaj „estetyka” jaką wypracował sobie TVN, w ramach której w głównych rolach raczej nie pojawiają się aktorzy o dyskusyjnej urodzie.

Interesujące jest również nazwisko Jana – to wyraźne nawiązanie do Jerzego Edigeja (pseudonim Jerzego Koryckiego), autora kryminałów milicyjnych, którego literaturę Stanisław Barańczak określał mianem bezbarwnej, a czytający

<sup>4</sup> Scenarzyści próbują uwiarygodnić jego umiejętność rozpoznania kłamstwa, opowieścią o chińskim więzieniu, gdzie bohater musiał nauczyć się rozumieć zachowania ludzi bez znajomości języka. Interesująco spleta się to z ówczesną fascynacją egzotyką, zwłaszcza sztukami walki, czego wyraz znaleźć można choćby w samym tytule zeszytu dwudziestego drugiego *Szerloka Homesa słynnego ajenta śledczego – Tajemnicy Jui’ego Jitsu*, (Dunin, Knorowski, 1984, s. 85; Papierowibandy.pl) czy znajomości tej brazylijskiej sztuki walki, którą wykazują się bohaterowie, ot choćby Marholm z *Lorda Listera*. Zresztą i bohater Arthura Conana Doyle’a znał sztuki walki – w jego wypadku było to „baritsu” (a właściwie bartitsu) łączące różne techniki – w tym japońskie jujitsu.

ją po latach Krzysztof Varga – przywołując nieliczne znane fakty z jego życia (między innymi przynależność do ugrupowań prawicowych) – podsumował następująco:

był to prawdziwy mistrz przerabiania krwawych sensacyjnych historii na mdły literacki krochmal. [...] był rewolucjonistą kryminału, odrzucił jego skostniałe formy, posunął rzecz do przodu, mówiąc w skrócie: był mistrzem rozładowywania napięcia, które wydaje się niektórym – błędnie – kluczowe dla powieści kryminalnej. Gdy atmosfera się zagęszczała i napięcie rosło, Edigey rzecz ratował taką oto frazą: „Oczekiwałem, że za chwilę coś się zdarzy. Nic się jednak nie działo” (Varga, 2012).

Zaskakująca – i zapewne przypadkowa – jest tutaj zbieżność z samym serialem, mającym spore problemy z budowaniem i utrzymywaniem napięcia. *Belle Epoque* ze swoimi, często makabrycznymi (choć rzadko w taki sposób prezentowanymi na poziomie obrazu), zbrodniami i dość fantastyczną (jak zauważyli Dehnel i Tarczyński) wizją Krakowa zdaje się wpisywać w tradycję powieści obiegu brukowego (na której mógł zresztą wychowywać się Jerzy Edigey, urodzony jeszcze przez I wojną światową) i wiele z niej zapożyczać.

Literatura ta – nazywana również „tandetną, uliczną, sensacyjną, wagonową, kolejową czy groszową” (Biskupski, 2017, s. 10) – funkcjonowała na marginesie badań, nie wpisując się ani w „folklor ludowy”, ani tym bardziej w kategorię „pięknej», realizując[ej] obowiązujące w danym momencie kryteria literackości” (Biskupski, 2017, s. 11).

Wydrukowana na papierze fatalnej jakości, krzywo pocięta i pozszywana, ignorowana przez biblioteki i piętnowana przez inteligentnych moralistów jednocześnie była ważna dla dużej grupy czytelników. Stanowiła narzędzie upowszechnienia aktywnego czytelnictwa i demokratyzacji przyjemności lektury, a także przejaw modernizacji społeczeństwa polskiego. Bez dozy przesady można też stwierdzić, że wyobrażenie o świecie rzesz Polaków żyjących na przełomie XIX i XX wieku zostało ukształtowane właśnie przez brukowe opowieści (Biskupski, 2017, s. 11).

Jak zauważa Łukasz Biskupski, ze względu na problemy definicyjne, warto wyjść poza kryteria z obszaru poetyki i zastosować te przejęte ze społecznej teorii literatury, odwołujące się do kategorii obiegu Stefana Żółkiewskiego (Biskupski, 2017, s. 11). Uwzględnia ona „krążenie tekstów literackich pomiędzy odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej” (Żółkiewski, 1973, s. 412). Każdy z obiegu charakteryzuje się własną metodą komunikacji, upowszechniania, „wyróżniał-



n[ą] nawet poprzez materialną odrębność” (Żółkiewski, 1973, s. 412), choć – jak warto nadmienić – zdarza się, że jeden utwór funkcjonuje w ramach kilku obiegów równocześnie<sup>5</sup>. Literatura, wychodząc od nadawców (twórców), za pośrednictwem konkretnego kanału rozpowszechniania trafia do „socjologicznie określonej” konsumującej ją publiczności (Biskupski, 2017, s. 12). Jest to zatem „funkcjonalny model obejmujący sfery produkcji, dystrybucji i konsumpcji treści kulturalnych – swoiste osobne sieci kultury literackiej czy też segmenty rynku wydawniczego” (Biskupski, 2017, s. 12).

Obieg brukowy bliski jest trywialnemu, nastawionemu na:

zabawowe społeczne funkcje komunikacyjne, odpowiadanie na potrzeby ludyczne i funkcjonowanie w obrębie skomercjalizowanego przemysłu produkcji kulturalnej. Formatami kulturalnymi stosowanymi w tym obiegu były powieści odcinkowe w prasie, tanie powieści „groszowe” wydawane w seriach, ale też kultura literacka przeniesiona w performatywną sferę teatrzyków i kabaretów. Model biznesowy wydawnictw funkcjonujących w tym obiegu opierał się w znacznym stopniu na produkcji seryjnej dostarczanej przez zawodowych producentów kulturalnych [...] (Biskupski, 2017, s. 14).

Była to forma blisko sprzężona z rozwojem przemysłu w miastach (wraz z migracją ludności ze wsi), masowej rozrywki oraz powiązanych z nimi folklorem miejskim (Biskupski, 2017, s. 14). Odbiorców stanowili jednak czytelnicy „o niższych kompetencjach kulturowych” (Biskupski, 2017, s. 14). Powieści publikowano poszytami („bardzo obszernymi, liczonymi w tysiącach stron”, sprzedawanymi najpierw oddzielnie, z ciągłą numeracją stron i narracją urywającą się w pół zdania) i w formie zeszytów („zserializowanych nowel powiązanych ze sobą zazwyczaj postacią głównego bohatera”) (Biskupski, 2017, s. 18).

Przyglądając się powieściom zeszytowym, Anna Gemra podzieliła je na historyczne i współczesne. W tych drugich, istotniejszych z punktu widzenia tej analizy, „akcja rozgrywa się w czasach współczesnych czytelnikowi”, na co – bardziej niż obecność dat – wskazuje „wprowadzanie nazwisk znanych postaci, najczęściej bohaterów sensacyjnych, głośnych wydarzeń” i znanych z prasy skandali oraz obecne w tytułach: „sensacyjny romans z naszych czasów”, „sensacyjna powieść współczesna”, opowieść o „życiu [...] wodza cygańskiego terażniejszych czasów” (Gemra, 1998, s. 76). Jak zauważa badaczka, powieści pełniły rolę aktualności, „podejm[ując] i rozwija[jąc] temat[y], które stały się «własnością publiczną»” (Gemra, 1998, s. 76). „Producenci powieści zeszytowych reagowali bardzo

<sup>5</sup> Biskupski podaje tu przykład *Dekameronu*, który „oprócz obiegu wysokoartystycznego, można było kupić również na ulicy, «na koszach» jako przykład literatury erotycznej” (Biskupski, 2017, s. 12).

szybko na sensacje obyczajowe; powieść zeszytowa pełni więc funkcję swego wielkomięjskiego druku nowinarskiego. Tak na przykład morderstwo popełnione na serbskiej parze królewskiej w czerwcu 1903 r. stało się impulsem do napisania powieści, która zaczęła wychodzić w Berlinie już w tym samym roku” (Gemra, 1998, s. 76). Jako podtypy autorka wymienia powieść miłosną [„tragedie z życia wyższych sfer (dramaty rodzinne)”; „melodramat ludowy”) (Gemra, 1998, s. 77-78) oraz „powieść kryminalną” popularną za sprawą Eugeniusza Sue i jego *Tajemnic Paryża* (1842-1843) – pociągnęły one za sobą falę naśladowców i kolejne „powieści tajemnic”. Sue jako pierwszy „wprowadz[il] do beletrystyki postaci rzeczywistych bandytów, rzezimieszków, prostytutek i ich środowiska; do tej pory Volksbuchy przekazywały obraz przestępcy w kostiumie szlachetnego rozbójnika (wzorcem był *Rinaldo Rinaldini* Christiana Augusta Vulpiusa)” (Gemra, 1998, s. 79). Utwory te dzieliły „katalog pomysłów fabularnych” oraz kompozycję linearno-powrotną – „pozwalając[ą] na utrzymywanie uwagi czytelnika w stałym napięciu poprzez ciągle retardacje” – oraz szczegółowo opisane przestępstwo (zwykle morderstwo) jako element inicjujący dalsze wydarzenia (Gemra, 1998, s. 79). Wprowadzano również postać detektywa i jego pomocnika, choć „forma kunsztownego śledztwa”, znana późniejszym autorom z twórczości Arthura Conana Doyle’a, była zbyt trudna. Gemra cytuje Tadeusza Żabskiego: „wskutek różnorodnych filiacji powieść zeszytowa jest nieuschematyzowaną historią przestępstwa i jego konsekwencji [...]. Z tego względu spowinowacana jest z opowiadaniem «pitawalowym»” i podsumowuje: „[w]ypada więc stwierdzić, że zeszytowa powieść kryminalna wykorzystuje osiągnięcia powieści kryminalnej i jej prototypów, traktując je jako «bazę» do konstruowania własnej siatki kompozycyjnej. A zatem i w tym wypadku, choć według definicji powieść kryminalna wyróżniana jest ze względu na budowę fabuły, decydujące jest kryterium tematyczne: podjęcie przez powieść zeszytową tematu przestępstwa” (Gemra, 1998, s. 80). Badaczka zwraca uwagę na to, że ten typ literatury dąży do schematyzacji (Gemra, 1998, s. 104) i zajmuje się stworzeniem siatki motywów i klasyfikacji występujących w nich elementów. Wylicza między innymi podstawowe typy przygód – a to przygoda stanowi właśnie, jak zwraca uwagę Łukasz Biskupski, „podstawową jednostk[ę] organizacyjną fabuły” (Biskupski, 2017, s. 26): podróż, prześladowanie, porwanie, sprzedaż (handel żywym towarem to istotny temat), fałszywe oskarżenia, uwięzienie, próby morderstwa, cudowne ocalenia, ucieczka, zamiana miejsc, przygody wojenne. W przypadku wątków kryminalnych schematyczne są powody popełnienia przestępstw (między innymi krzywda, zazdrość, usunięcie niewygodnego świadka) i ich rodzaje (na przykład dzieciobójstwo, skrytobójstwo, szantaż), wykrycie przestępstwa, śledztwo i ukaranie sprawcy oraz typy postaci (Gemra, 1998, s. 106-111). Te najczęściej układają się w pary, „każdy typ bohatera ma swojego antagonistę”, „a ich

rozmieszczenie w fabule jest symetryczne: uwodzicielka ma jako przeciwniczkę na przykład niewinną dziewczynę; skrytobójcy dla przeciwwagi dodany jest szlachetny hrabia, zepsutemu arystokracie pełen rycerskich cech wieśniak czy robotnik. Takie zestawienie postaci staje się jednocześnie podstawą do realizacji określonych schematów fabularnych” (Gemra, 1998, s. 130).

Biskupski w swoich rozważaniach podkreśla (za Czesławem Hernasem), że w powieściach obiegu brukowego odnaleźć można wiele reliktyw z czasów formowania się nowoczesnych gatunków” – a to, co w literaturze pięknej, „nadobnej” byłoby „nawne i irytujące, w obiegu brukowym, w którym żywe są stare wzory fabularne i stylistyki, ma pełną rację bytu i funkcjonalną racjonalność” (Biskupski, 2017, s. 26). „Chociaż na wskroś nowoczesne, nie były to też powieści realistyczne, ani tym bardziej naturalistyczne (nie wspominając o innych konwencjach obiegu wysokoartystycznego)” (Biskupski, 2017, s. 25). Powołując się na Zygmunta Wasilewskiego zaznacza również, że literatura ta „odpowiadała na potrzebę bajki, egzotyki i cudowności – aktualizując w realiach współczesnych klasyczne fabuły i techniki narracyjne”, a zatem „[m]iasto stało się odpowiednikiem ciemnego boru z przeszłości, a Waligórow, świętych i rycerzy zastąpił detektyw i szlachetny przestępca w tych bajkach «o życiu miejskim i cudach cywilizacji»” (Biskupski, 2017, s. 26, 40).

\*\*\*

Wydaje się, że poniekąd podobną do literatury brukowej rolę pełni *Belle Epoque*: w serialu realia historyczne nabierają egzotycznego sznytu, również ze względu na próbę odtworzenia tej – jak nazwał ją Jacek Dehnel – „innej cywilizacji”, dawnej rzeczywistości, przy jednoczesnym poleganiu na dość schematycznych wyobrażeniach o przeszłości. Pojawia się także pewna fantastyczność, czy nawet fantazmatyczność, bliska choćby przedstawieniu miasta stanowiącego miejsce akcji *Tajemnic Krakowa. Romansu współczesnego* z 1888 roku dr. Karola Kropidelki (pseudonim Adama Nowickiego). W powieści w rozległych podziemiach pod łozyskiem Wisły znajduje się tajna siedziba równie tajnego stowarzyszenia „Biali Ludzie” – bojowników o wyzwolenie Włoch – ciągnąca się kilometrami, z siecią tajemnych przejść rozsianych po całym mieście<sup>6</sup>. Ta wyjątkowo skomplikowana i nieprawdopodobna historia „dała asumpt do krytyki świata kolportażu druków brukowych” jednemu z inteligentkich komentatorów zjawiska, który w „Przeglądzie Powszechnym” w 1892 roku opublikował artykuł *Prawdziwe tajemnice Krakowa* (Jaworska, Biskupski, 2017, s. 102). Drwił w nim:

Co za tajemnice mogą być w Krakowie, myślę sobie. Tajemnice Paryża, Londynu, a choćby Petersburga, na to zgoda! tam mogą być kryjówki, pieczary,

<sup>6</sup> Fabuła utrzymana jest w konwencji *Geheimbundroman*, powieści o tajnych związkach (Jaworska, Biskupski, 2017, s. 102).

ukryte zbrodnie. Ale w tym Krakowie, który się mieści na jednej dłoni, który każdy z nas zna jak swą kieszeń, w Krakowie, gdzie nawet nie ma kanałów, gdzie mogą być tajemnice? Zaintrygowany wchodzę i kupuję (*Prawdziwe tajemnice Krakowa*, 1892, s. 195-196).

*Belle Epoque* bierze na warsztat motywy fabularne, które – choć z pewnością wyszukane w ówczesnej sensacyjnej prasie – w tradycji kultury i (pod)świadomości odbiorczej zapisane zostały dzięki powieściom obiegu brukowego i stanowiły dla nich częste motywy, jak choćby dzieciobójstwo<sup>7</sup> czy kanibalizm<sup>8</sup>. Pojawiają się też takie rozpoznawalne toposy jak mezalians typowy dla „melodramatu ludowego”, jak nazywa go Gemra (występuje zarówno w ramach serialowego wątku głównego – Henryk zakochuje się w poczciwej prostytutce Mili – jak i w jednej ze spraw prowadzonych przez policję), czy konflikt między zachłannym arystokratą/kapitalistą (w serialu byłym właścicielem kopalni) a sprawiedliwym inżynierem. Co więcej, wiele kluczowych dla fabuły wydarzeń zostaje pominiętych przy użyciu elips, nie są one zatem dostępne widzowi bezpośrednio, lecz za sprawą wzajemnie relacjonujących swoje odkrycia bohaterów – w serialu słowo dominuje nad obrazem. Zbiega się to poniekąd z obserwacją poczynioną przez Biskupskiego – „[w] powieściach sensacyjnych większą rolę odgrywała technika opowiadania unaoczniającego, przeważały dialogi i krótkie monologi, a opis miał charakter bardzo zwięzły” (Biskupski, 2017, s. 26). W warstwie wizualnej dostrzec można romantyzację zarówno przestrzeni (fetyszyzowanie wnętrza stylizowanych na stare) przy pomocy miękkiego światła wlewającego się do pomieszczeń, w plenerach generującego wrażenie zamglenia (przykłada się do tego częsta obecność dymu/pary), jak i bohaterów (co mogłoby być skuteczne, gdyby miało miejsce jedynie w przypadku zbliżeń prezentujących Konstancję, serialową *femme fatale*). Mało nasycone barwy wpisują się we wrażenie przytłumienia, przygaszenia obrazu. Plenery wyglądają na senne, skąpane w charakterystycznej dla starych dagerotypów „księżycowej” poświacie (co samo w sobie jest wyborem interesującym). Wyjątek stanowi kilka scen nocnych, w których – próbując naśladować noirową estetykę – twórcy z namaszczeniem prezentują mokrą ulicę (pomimo tego, że w obrębie fabuły nie ma sugestii opadów deszczu) i stosują niski klucz. Na tym jednostajnym tle wyróżniają się właściwie jedynie stroje kokot wystających przed hotelem Ypsilon.

<sup>7</sup> Postać tak zwanej fabrykantki aniołów znaleźć można choćby w *Izabelli królowej Hiszpanii. Powieści historycznej* Georga Füllborna wydanej w Polsce po raz pierwszy w 1870 roku. *Fabrykantka aniołków* to także tytuł zeszytu trzynastego powieści podsztytowej *Życie szwaczki. Romans* z 1911 roku; czwartego powieści zeszytowej *Nadzwyczajne przygody agentki śledczej Ethel King, współzawodniczki Szerełoka Holmesa* ukazującej się w latach 1907-1908 i trzydziestego powieści zeszytowej *Czarna biblioteka* wydawanej około 1910 roku (Papierowibandy.pl).

<sup>8</sup> Ludzkie mięso, zwłaszcza młodych kobiet, głównie prostitutek, przerabiane na kielbasę to temat na przykład trzydziestego trzeciego zeszytu *Tajemniczych Przygód Szerełoka Holmesa, słynnego ajenta śledczego* z 1908 roku zatytułowanego *Rzeźnia ludzka*.

Strategia marketingowa, wyrażona również w entuzjastycznych wypowiedziach dyrektora programowego, tworzyła wizerunek serialu jako oryginalnego i cechującego się wysokim poziomem artystycznym. Stoi to w oczywistej kontrze z fabularnym powinowactwem produkcji z literaturą brukową, długo postrzeganą jako szkodliwą i mało wartościową. Ponadto schematyczność można dostrzec także w stronie formalnej serialu, próbującej – nie zawsze skutecznie i z wprawą – naśladować gatunkowe chwytły. Czerpiąc jednak z tych najbardziej oczywistych rozwiązań (jak na przykład dramatyczne, manieryczne najazdy kamery i nachalne zastosowanie światłocienia), nie przetwarzając ich w sposób kreatywny czy nawet świadomy, produkcja ociera się czasem o śmieszność. *Belle Epoque* nie służą także porównania do *Tabu*. Podobieństwo wizualne wizerunków głównych bohaterów uderza w postulowaną oryginalność, a publiczności znającej brytyjsko-amerykańską koprodukcję może wręcz doskwierać. Polski obraz stanowi faktycznie kolejny pasujący element komplementujący spójny wizerunek kreowany przez TVN – wygładzony, przeestetyzowany do granic pocztówkowości, ugrzeczniony i bezpieczny. Dość powiedzieć, że gdy w *Tabu* bohatera łączy z przyrodnią siostrą eksplicytnie zaprezentowana kazirodcza namiętność, w *Belle Epoque* pojawia się jedynie sugestia erotycznego rozpasania oraz homoerotycznej relacji łączącej Konstancję z jej przyjaciółką Misią. Jedynym podobieństwem między tymi produkcjami jest zakorzenienie w kulturze popularnej czy też raczej (zwłaszcza w polskim przypadku) w wernakularnych kulturach popularnych, choć istnieje spore prawdopodobieństwo, że przynajmniej jedna ze stron nie byłaby zadowolona z tego powinowactwa.

## Bibliografia

Bellepoque.tvn.pl. <https://bellepoque.tvn.pl/witaj-w-swiecie-belle-epoque,223109,n.html> (dostęp: 14.08.2018).

Biskupski, Ł. (2017), *Literatura obiegu brukowego. Świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód*, [w:] Ł. Biskupski, M. Rawska (red.), *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*. Łódź: Przystań.

Britishcinematographer.co.uk. *The Dark Side. Mark Patten / Taboo*. <https://britishcinematographer.co.uk/mark-patten-taboo/> (dostęp: 15.08.2018).

Brzezicki, Ł. (2018). „*Belle Epoque*” wróci jak będzie dobry scenariusz. *Miszczak: nie rezygnujemy z projektów historycznych*. „Wirtualnemedi”. <https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/belle-epoque-wroci-jak-bedzie-dobry-scenariusz-miszczak-nie-rezygnujemy-z-projektow-historycznych> (dostęp: 14.08.2018).

Cykorz, K. (2017). *Ludzkie mięso i wielkie kapelusze*. „Dwutygodnik”, nr 210. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7180-ludzkie-mieso-i-wielkie-kapelusze.html> (dostęp: 14.08.2018).

Dehnel, J. (2017). „Facebook”. <https://www.facebook.com/jacek.dehnel/posts/10155086115814914> (dostęp: 14.08.2018).

Dunin, J.; Knorowski, Z. (1984). *Polskie powieściowe serie zeszytowe. Materiały biblio-*

graficzne. Łódź: Wydawnictwo Bibliograficzne Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi. (Zdigitalizowane materiały można znaleźć w formie bazy danych na stronie <http://papierowibandyci.swps.edu.pl>).

Fitz-Gerald, S. (2017). *The Real History of Nootka Sound from Tom Hardy's „Taboo”*. „Thrillist”. <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/nootka-sound-taboo-fx-show-explained> (dostęp: 15.08.2018).

Gemra, A. (1998). *„Kwiaty zła” na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Hughes, S. (2017). *Naysayers Be Damned! Tom Hardy's Taboo is a Work of Wicker Man Genius*. „The Guardian”. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/feb/23/naysayers-be-damned-tom-hardys-taboo-is-a-work-of-wicker-man-genius> (dostęp: 15.08.2018).

iz (2017). *Twórcy serialu „Belle epoque” w Łodzi: „Błędy bierzemy na klatę”*. „Łódź.wyborcza.pl”. <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,21467053,tworcy-serialu-belle-epoque-w-lodzi-bledy-bierzemy-na-klate.html> (dostęp: 14.08.2018).

James, N. (2017). *Taboo: Tom Hardy Prowls pre-Dickensian London's Heart of Darkness*. „BFI”. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/tv/taboo-tom-hardy-gothic-london>(dostęp: 15.08.2018).

Jaworska, J.; Biskupski, Ł. (2017). *Nota edytorska [Tajemnice Krakowa. Romans współczesny]*, [w:] Ł. Biskupski, M. Rawska (red.), *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*. Łódź: Przypis.

Lee, D. (2014). *The Heist Movie: Stealing with Style*. London–New York: Columbia University Press.

mko (2017). *„Belle Epoque” to miał być hit. Jak wyszło? „Szkoda, że poziom nie jest tak wysoki jak budżet” [OPINIE]*. „Kultura.gazeta.pl”. <http://kultura.gazeta.pl/kultura/7,127222,21379630,belle-epoque-to-mial-byc-hit-jak-wyszlo-szkoda-ze-poziom.html> (dostęp: 14.08.2018).

Muszyński, D. (2017). *Najdroższa produkcja w historii polskiej telewizji debiutuje. Czas na „BelleEpoque”!* „Wprost”. <https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/10042927/Najdrozsza-produkcja-w-historii-polskiej-telewizji-debiutuje-Czas-na-Belle-Epoque.html> (dostęp: 14.08.2018).

Papierowibandyci.swps.edu.pl. <http://papierowibandyci.swps.edu.pl/items/show/398>; <http://papierowibandyci.swps.edu.pl/items/show/242>; <http://papierowibandyci.swps.edu.pl/items/show/354>; <http://papierowibandyci.swps.edu.pl/items/show/310> (dostęp: 18.08.2018).

*Prawdziwe tajemnice Krakowa* (1892). „Przegląd Powszechny”, R. 9. Przedruk: Ł. Biskupski, M. Rawska (red.) (2017). *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*. Łódź: Przypis.

Rakowski-Kłós, I. (2017). *Kompania Wschodnioindyjska w serialu „Tabu”*. *Pierwsza korporacja świata*. „Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,90535,21491697,kompania-wschodnioindyjska-w-serialu-tabu-pierwsza.html> (dostęp: 15.08.2018).

Schwindt, O. (2017). *Tom Hardy's „Taboo” Character Is Inspired by „Oliver Twist”, „Heart of Darkness”, Jack the Ripper*. „Variety”. <https://variety.com/2017/tv/news/tom-hardy-taboo-character-tca-1201959647/> (dostęp: 15.08.2018).

Słowik, A. (2017). *„Belle Epoque”*. *TVN świeci przykładem i rozpoczyna piękną epokę*

w polskiej telewizji [RECENZJA]. „Telemagazyn”. <https://www.telemagazyn.pl/artykuly/belle-epoque-tvn-swicci-przykladem-i-rozpoczyna-piekna-epoke-w-polskiej-telewizji-recenzja-55778.html> (dostęp: 14.08.2018).

Sowa, B. (2017). *Edward Mischczak: Wszystko jest konkurencją*. „Wirtualnedia”. <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/edward-mischczak-nie-jestem-fundamentalista-dla-zdrad-gwiazd-jestem-wyrozumialy> (dostęp: 17.08.2018).

Varga, K. (2012). *Droga przez mąkę*. „Wyborcza”. [http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,11444927,Droga\\_przez\\_make.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,11444927,Droga_przez_make.html) (dostęp: 16.08.2018).

Żółkiewski, S. (1973). *Kultura literacka (1918-1932)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

### Greetings from Krakow. *Belle Epoque* versus *Taboo*

Two series premiered in 2017: British-American *Taboo* and Polish *Belle Epoque*. The year is not the only similarity – based on the statements by Edward Mischczak, head of programming of the TVN channel, resemblance was sought and even intended. Similitude in the main character's image as well as the starting point of the story lines proved to be misleading. A closer look at both shows reveals that the only feature that they have in common is their rootedness in popular (and vernacular) cultural traditions: in *Taboo* intentional and visible references to political fiction, film noir aesthetics, graphic novel and heist movie; in *Belle Epoque* (topical but also stylistic) resemblance to popular gutter circulation novels (dime novels) on Polish territory at the turn of 19th and 20th centuries.

**Słowa kluczowe:** *Belle Epoque*, *Tabu*, literatura groszowa, serial telewizyjny

**Keywords:** *Belle Epoque*, *Taboo*, dime novels, television series

# Artur Majer

## **Artyści – serial przełomu: tekst w kontekście produkcyjnym**

### **Kultura produkcji**

Proponowane przeze mnie spojrzenie na serial Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Artyści* (2016, TVP2) mieści się w ramach badań kultury produkcji. Ten nowy paradygmat badawczy zakłada takie podejście do analizy, jakie od lat proponuje antropologia kultury, mikrosocjologia i etnografia, a jego podstawą jest klasyczny już tekst *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* autorstwa Brunona Latoura i Steve'a Woolgara. Autorzy stwierdzają, że badanie naukowców w warunkach laboratoryjnych metodami etnograficznego badania kultur prostych pozwala zrozumieć, jak ci naukowcy działają i jak wytwarzają wiedzę (Latour, Woolgar, 1986). W świetle powyższego dla badacza dzieła sztuki (na przykład filmu czy serialu) gotowe dzieło jest pretekstem do wyprawy na obszary dotychczas traktowane marginalnie i kontekstowo: uwarunkowania rynku, sposób produkcji, promocji, wpływ czynnika ludzkiego i czynników pozaludzkich na ostateczny wygląd tekstu i inne, które sam uzna za istotne. Badacz jest bowiem także aktorem opisywanego procesu. W ramach autoetnografii powinien mieć baczenie na własne decyzje, zwyczaje, ograniczenia, wybory (por. Holmes, Marcus, 2009, s. 659). Stacy Holman Jones dowodzi wręcz, że autoetnografia realizuje się w kreatywnych praktykach analitycznych poszerzających logikę wywodu i język nauki o formy artystyczno-literackie (poezja, opowiadanie) czy autonarrację łączącą wiedzę teoretyczną z praktyką performatywną (2009, s. 191).

W ramach takiego holistycznego podejścia zarówno do konstrukcji dzieła, podmiotu badawczego, jak i do procesu produkcji nie można zapominać



o występujących w nich aktorach (o czym piszę bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu). Holmes i Marcus postulują współpracę badacza z podmiotami badań, z czasem i rozwojem nauki coraz bardziej świadomymi na czym takie badania polegają. Należy jednak zwracać baczną uwagę na łatwość konstruowania przez nich „teorii” czy „ideologii”, którymi badacz nie jest wszak zainteresowany. Powinien raczej je nazywać i analizować, a czasami nawet obnażać i piętnować. Takie działania nazywa się paraetnografią (por. Holmes, Marcus, 2009, s. 648, 651-652, 657). Wykorzystując powyższe nowe metody badań jakościowych etnografii na gruncie badań nad filmem i kinematografią, Marcin Adamczak dodaje jeszcze „rekonstrukcję teoretyzowania *ad hoc*”. Tej czynności podejmują się twórcy dzieła, przekonani o swojej głęboko świadomej wiedzy na temat procesu, w którym uczestniczą (2014, s. 27). Zadaniem badacza nie jest samo przywołanie ich słów, lecz przede wszystkim krytyczny ich ogląd w kontekście wyglądu samego dzieła oraz przebiegu procesu i modelu komunikacji wewnątrz grupy zdjęciowej.

Poruszanie się „po ruchomych piaskach czy krach zmiennego i dynamicznego procesu produkcji [filmowej – przyp. aut.]” (Adamczak, 2014, s. 40) może być podróżą bardzo fascynującą. Wspomniany Bruno Latour na gruncie filozofii nauki stworzył teorię aktora-sieci ANT (Actor-Network Theory), porównując badacza do mrówki (ang. *ant*) mającej, z uwagi na swój rozmiar, wgląd w różnorakie, najbardziej skrywane wydarzenia. Jej droga tworzy sieć czy raczej wciąż żywe i rozwijające się kłacze oplatające badany proces. Aktorem w rozumieniu tej teorii jest najpierw sam badacz, a za jego pośrednictwem nie tylko ludzie: twórcy, odtwórcy, technicy, lecz także wszelkie istotne czynniki pozaludzkie: „aktor to coś lub ktoś, co/ kto działa” (Arbiszewski, 2012, s. 10). Opis tych działań „daje zupełnie różny od oficjalnego pogląd. Nie tylko prowadzi za kuliszy i przedstawia umiejętności i talenty praktyków, ale pozwala na niezwykle wgląd w to, w jaki sposób dana rzecz wyłania się z nieistnienia [...]” (Latour, 2010, s. 126).

Będąc pierwszym wywołanym aktorem procesu, autor niniejszego opracowania winien osadzić siebie w kontekście badanego serialu *Artyści*. Jako pracownik TVP SA oddelegowany do opieki merytorycznej nad serialem, miałem wgląd w proces decyzji, kreacji, tworzenia i emisji serialu. Jestem też w posiadaniu dokumentów produkcyjnych, wewnętrznych opracowań i notatek (w tym własnych), często niejawnych, chronionych tajemnicą spółki. Ich wykorzystanie, podobnie jak odniesienie się do własnej wiedzy i opis współpracy z twórcami, zapewniło nowatorskie ujęcie tematu produkcji telewizyjnej datowanej na 2016 rok. To z kolei jest wielce interesujące z powodu sytuacji Telewizji Polskiej w badanym okresie.

## Tło: ramówka

Warto przyrzeć się najpierw temu, jakie propozycje serialowe oferowała TVP w czasie emisji *Artystów*. Ramówka jesienna 2016 roku, rozpoczynająca się od września, obfitowała przede wszystkim w serialowe kontynuacje. Jedyne nowości spośród cyklicznych programów fabularnych produkcji polskiej to rzeźbieni *Artyści* oraz serial kryminalny *Komisja morderstw* (reż. Jarosław Marszewski, Adrian Panek). Propozycja Strzępki i Demirskiego była jednakże jedyną nowością zrealizowaną w ramach produkcji wewnętrznej TVP – *Komisję morderstw* wyprodukowała bowiem de facto firma Mediabrigade Banaszkiewicz i Kurek S.J. dla Telewizji Polskiej (por. Majer, 2016, s. 167-168). Do emisji trafiły wówczas również dwie produkcje wewnętrzne – obok *Artystów* także dziewiąty sezon sitcomu *Rodzinka.pl*, zrealizowanego na podstawie kanadyjskiego (quebeckiego) formatu *Les Parent*. Dołączmy do tego homogenicznego pejzażu ówczesne seriale zagraniczne, wśród których dominowały produkcje tureckie: telenowele współczesne i historyczne<sup>1</sup>. Na tym tle serial *Artyści* rysuje się jako zupełnie odmienny, tak pod względem gatunkowym, jak tematycznym. Już z tych wstępnych podsumowań wynika, że jesienią 2016 roku był to projekt wyjątkowy jako w pełni oryginalna wewnętrzna produkcja Telewizji Polskiej.

Gdy przyrzeć się gatunkowym proveniencjom rodzimych seriali, łatwo dostrzec ich powtarzalność w tym (trwającym od dłuższego czasu) okresie. Wspomniana *Komisja morderstw* obok *Komisarza Aleksa* i *Ojca Mateusza* to historie kryminalne. *Rodzinka.pl* jest sitcomem i pozostaje jedyną tak otwarcie komediową propozycją, lecz zestawień ją można z *Ranczem* czy *O mnie się nie martw* mającymi jednak wyrazisty rys obyczajowy. W pełni obyczajowymi serialami w stylu tele-sag rodzinnych są z kolei *Klan*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia* (por. Kisielewska, 2009; Łaciak, 2013). Z kolei *Na dobre i na złe* oraz *Na sygnale* to – by posłużyć się potoczną nazwą gatunkową – seriale medyczne. Podsumowania domaga się również zakres tematyczny tych propozycji. Skupiają się one wokół dwóch zasadniczych zagadnień: życia rodziny (*Klan*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Rodzinka.pl*) oraz działalności zawodowej (seriale kryminalne obrazują pracę policji i prokuratury, a nawet rezolutnego księdza, medyczne zaś pracę lekarzy i ratowników karetki pogotowia). Nawet niewymienione w poprzednim zdaniu *Ranczo* i *O mnie się nie martw* traktują w zasadzie o rodzinnych i zawodowych perypetiach bohaterów.

<sup>1</sup> W samej tylko ramówce jesiennej 2016 roku główne anteny TVP1 i TVP2 emitowały premierowe odcinki i powtórki czterech różnych seriali produkcji tureckiej (*Wspaniałe stulecie – Sultanka Kösem*, *Rozdarte serce*, *Tylko z tobą* i *Grzech Fatmangul*) obok jednego południowokoreańskiego (*Cesarzowa Ki*), jednego holendersko-niemieckiego (*Gorzki smak cukru*) oraz 13 polskich (poza wymienionymi w tekście powtórkami *Domu nad Rozlewiskiem* i *Licencji na wychowanie*).

Fabula *Artystów* ogniskuje się wokół fikcyjnego Teatru Popularnego w Warszawie i jego pracowników, z nowo zatrudnionym Dyrektorem na czele. Choć bohaterowie mają tu swoje imiona, w scenariuszu większość z nich występowała jako „funkcje”: Dyrektor, Sprzątaczką, Diva, Wiarus, Portier, Wrażliwa, Młoda itp. Nie znaczy to bynajmniej, że byli pozbawieni zindywidualizowanych cech i losów. Wręcz przeciwnie: właśnie one były podłożem konfliktów. Przykładowo byłym mężem Divy był poprzedni dyrektor, który popełnił samobójstwo, wieszając się na scenie. A zatem aktorka nie będzie lubić i szanować nowego zwierzchnika, tym bardziej, że jest kochanką Naczelnika Biura Kultury z Urzędu Miasta... Zapętlenie losów służy oczywiście zapętleniu akcji. Zatrudnienie w wyniku konkursu nowego Dyrektora miało na celu tak osłabić repertuar teatru, by zarządzające nim miasto miało pełnię argumentów za zamknięciem tej instytucji. W serialu mamy zatem bohatera zbiorowego, jak również – choć rzecz dzieje się przede wszystkim w jednym miejscu (w teatrze publicznym) – występują tu przedstawiciele bardzo różnych profesji. Nie sposób jednak powiedzieć, że jest to kolejna polska produkcja „zawodowa”, gdyż na pierwszy plan wcale nie wysuwa się zespół aktorski. Równie ważni są Reżyser, Dyrektor, techniczni, Sekretarz, Księgowa (por. Kućmierz, 2016). W finale zresztą wszyscy oni będą równie mocno bronić swego miejsca pracy, bez względu na dzielące ich statusy społeczne czy ambicje.

Próba klasyfikacji gatunkowej *Artystów* także może sprawić nie lada kłopot. Na początku serii na pierwszy plan wysuwa się Dyrektor, którego celem jest wkuścić się w łaski zespołu. Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z produkcją psychologiczną. Wraz z rozwojem akcji postaci drugoplanowe zaczynają odgrywać coraz bardziej znaczącą rolę. Czy zatem jest to po prostu obyczajowy fresk o ludziach służących sztuce i żyjących sztuką, tytułowych artystach? Z pewnością, lecz nie tylko. W końcu wokół przyjaciela Dyrektora, Jaskóły, zatrudnionego jako techniczny rozwija się wątek zakazanej miłości do jednej z aktorek (Wrażliwej). Przy tym za sprawą Divy i jej fatalnego romansu z urzędnikiem narasta zagrożenie dla miejsca pracy wszystkich bohaterów w duchu wręcz polityczno-kryminalnym. Z kolei Sprzątaczką jest w świecie przedstawionym jedyną osobą, która widzi w teatrze duchy zmarłych dyrektorów. Duchy to także bohaterowie tego świata. Początkowo są tylko milczącymi świadkami wydarzeń, by z czasem otwarcie je komentować, a nawet interweniować, zastraszając jednych, stając na drodze nieprzemyślanych decyzji innych... Można mniemać z powyższego opisu, że to zupełny miszmasz gatunków i tematów, hybryda, acz połączona przemyślaną i wartką nicią fabularną, o przejrzystej, błyskotliwej narracji. Pojawia się pytanie: dlaczego przy tak jednorodnej propozycji serialowej Telewizji Polskiej w ramówce znalazło się miejsce dla projektu zupełnie odmiennego, oryginalnego, szalonego?

## Producent i artyści

Decyzję o zainicjowaniu tego oryginalnego i ryzykownego przedsięwzięcia podjął ówczesny dyrektor TVP2, Jerzy Kapuściński, znany w środowisku filmowym ze swoich odważnych produkcji (na przykład jako szef Studia Filmowego Kadr: *Rewers* [2009] Borysa Lankosza, *Sala samobójców* [2011] Jana Komasy, *Jesteś Bogiem* [2012] Leszka Dawida). Decyzja ta dotyczyła wyboru tematu i wcześniejszego namówienia znanych twórców teatralnych do debiutu w produkcji audiowizualnej. Jako że w 2015 roku wypadała rocznica 250 lat teatru publicznego w Polsce, na realizację serialu o tej tematyce Kapuściński znalazł publiczne fundusze w Narodowym Instytucie Audiowizualnym. Wymyślił także formułę, nieco zapomnianą już wówczas w TVP, produkcji wewnętrznej, gdzie całą producencką odpowiedzialność, od zawarcia umów z twórcami po przyjęcie materiałów i rozliczenie kosztów ponosi sama Telewizja Polska (bez pośrednictwa producenta zewnętrznego). Tym samym Jerzy Kapuściński postąpił jak wzorowy, ustawowo opisany producent, który „podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji utworu audiowizualnego” (*Ustawa o radiofonii i telewizji*, 1992: poz. 4; por. także *Ustawa o kinematografii*, 2005: poz. 1111).

Paweł Demirski fascynował się w tym czasie serialami nowego typu, co z jednej strony podkreślała Monika Strzępka w wywiadzie („Paweł widział chyba wszystko, co wyprodukowano na świecie, łącznie z Filipinami” [Mrozek, 2016]), a z drugiej wyraźnie punktowali recenzenci (por. Kućmierz, 2016; Rataj, 2017). Na jedno z pierwszych spotkań redakcyjnych z przedstawicielami telewizji scenarzysta przyszedł z kartką formatu A4 z zapisanymi odręcznie drobnym pismem tytułami seriali, które obejrzał w ostatnim czasie. Sprawiało to wrażenie, jakby chciał (lub oboje chcieli) w ten sposób uwiarygodnić swoją gotowość do podjęcia wyzwania w innej niż dotychczas przestrzeni sztuki. Strzępka, osoba o gwałtownym charakterze, kilkakrotnie na zgłoszone uwagi do tekstu oświadczała, że jedynym scenarzystą na sali jest Paweł Demirski. Ich dwuosobowy zespół, znany wówczas w teatrze od 10 lat i zwany „bojowniczym tandemem” (Kowalska, 2014, s. 23) czy „bezczelnym duetem” (Kościelniak, 2010, s. 31), był dla wszystkich pracowników TVP od początku faktem dokonanym. Serial zamówiony przez Jerzego Kapuścińskiego miał być ich wspólnym dziełem autorskim.

Teatralny rodowód pary wzbudzał ambiwalentne uczucia decydentów. Jak na autorskie przedsięwzięcie przystało, reżyserka chciała pracować ze znaną sobie ekipą, zwłaszcza aktorską, lecz także z wybranym operatorem, kompozytorem, dźwiękowcem. Niejaki niepokój z kolei budził – zwłaszcza w kontekście jej uporu – brak doświadczenia audiowizualnego zarówno Strzępki jako reżyserki, jak i większości wybranej przez nią ekipy współtwórców. Serial faktycznie okazał

się niezwykle oryginalny, ale jednocześnie praca nad nim pokazała, że istniały powody do niepokoju. Charakterystyczny, odmienny od standardowego sposób pracy na planie reżyserki teatralnej i operatora zbierającego doświadczenie w Hollywood (Bartosz Nalazek) wymagały wyętej pracy i uwagi tych wszystkich specjalistów z ekipy, którzy „zjedli zęby” na produkcji filmowo-telewizyjnej w Polsce (na przykład kierownika produkcji Pawła Bareńskiego). Pomysły debiutantów mogły bowiem na pierwszy rzut oka wydawać się szalone. Strzępka pilnowała aktorów, jakby przygotowywała ich występ sceniczny, nie pozwalała zmienić nawet słowa w tekście Pawła Demirskiego, chciała mieć panowanie nad każdym ruchem uwiecznionym w kadrze. Nalazek, operator, usiłował wykreować świat odpowiadający jej wizji, uznając, że „światło też jest bohaterem, kolor jest bohaterem” – i dalej: „Światło nie musi być umotywowane warunkami, raczej przestrzenią emocjonalną i nastrojem”. Autor zdjęć przyznawał nawet przewrotnie: „*Artystów* robiłem z pełną premedytacją, świadomy, że niektórzy koledzy operatorzy mogą mnie zlinczować” (Sendicka, 2016, s. 99).

Efekt ekranowy tej niełatwej współpracy faktycznie ukazywał świat odmienny od tego, do którego przywykli widzowie Telewizji Polskiej. Z jednej strony wynikało to z opisaney wyżej filozofii twórców, z drugiej zaś z pracy aktorów, najbardziej wszak widocznej i ocenianej przez odbiorców. Monika Strzępka miała w zasadzie pełną swobodę w doborze wykonawców, dlatego w *Artystach* zagrali aktorzy współpracujący z teatralnym tandemem, nieczęsto pojawiający się dotychczas w serialach, jak na przykład Marcin Czarnik, Adam Cywka, Krzysztof Dracz czy Antonina Choroszy. Co więcej, na udział w przedsięwzięciu serialowym, lecz zarazem teatralnym (z uwagi na temat opowieści oraz głównych twórców), zgodzili się także wykonawcy pozbawieni doświadczenia w realizacji telewizyjnych przedsięwzięć fabularnych. Aktorzy starszego pokolenia wystąpili w drugoplanowych rolach charakterystycznych, nierzadko kreując postaci komediowe, jak Sprzątaczką-medium w wykonaniu Ewy Dałkowskiej, Portier Edwarda Lindego-Lubaszenki i Duch kreowany przez Jerzego Trelę. Inni, w rzeczywistości pełniący znaczące funkcje teatralne, na przykład reżyserów czy dyrektorów ośrodków teatralnych Polski, wystąpili jako teatralni urzędnicy (Dorota Segda została Inspicjentką, Agnieszka Glińska Księgową) bądź życiowi nieudacznicy (Paweł Miśkiewicz jako Szaleniec-żebrak, Mikołaj Grabowski w roli grafomańskiego Reżysera, Jan Klata jako niezorientowany Nowy Portier). Nie tylko dla wytrawnych znawców polskich scen czy historii teatru taki zabieg jest komicznym, porozumiewawczym mrugnięciem do widza. Wyraźnie wskazuje też na równorzędność funkcji w teatrze, udowadniając, że nawet najbardziej podrzędna jest istotną częścią instytucji. Za przykład posłużyć może choćby postać portiera Popieła – w odpowiednim momencie, dzięki swoim „proletariackim” znajomościom, wyciągnie on Teatr Popularny z niemałego kłopotu. Okaze się bowiem, że ma on

znajomości w wyższych szeregach Państwowej Straży Pożarnej i może dzięki nim sprawić, że znikną przeciwpożarowe zabezpieczenia sceny, a tym samym próby do genialnego spektaklu będą mogły być kontynuowane.

## Produkcja – polityka – recepcja

Oprócz artystycznych decyzji Pawła Demirskiego, Moniki Strzępki i Bartosza Nalazka na wygląd i wymowę serialu *Artyści* miały również wpływ czynniki produkcyjne, a nawet – co wydaje się istną ironią losu w kontekście podejmowanej tematyki – polityczne. Jak nadmieniałem, Jerzy Kapuściński pełnił funkcję spiritus movens, zdobywając w ostatnim kwartale 2015 roku dodatkowe, pozatelewizyjne, fundusze. Szczęśliwie znalazł się koproducent w postaci Narodowego Instytutu Audiowizualnego (NInA), który przekazał na rzecz produkcji dwa miliony złotych. Ponieważ instytucja ta dysponuje pieniędzmi z budżetu państwa, wyasygnowanymi przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, muszą być one wydane w roku kalendarzowym. To z kolei pociągało za sobą konieczność realizacji przynajmniej 50% zdjęć do końca 2015 roku. Z wewnętrznych notatek sporządzanych dla Dyrekcji Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej wynika, że prace redakcyjne rozpoczęły się na początku października i gotowych było wówczas sześć odcinków. Równoległe z pisaniem i formatowaniem odcinków pozostałych (siedem-dziewięć), trwały prace przygotowawcze do zdjęć: ustalanie dostępności aktorów na grudzień, będący wszak „trudnym miesiącem” ze względu na okres świąteczny, rezerwowanie lokacji w dwóch miastach (Kraków, Warszawa), opracowywanie kalendarzowego planu zdjęć oraz obliczanie budżetu całego przedsięwzięcia. W wyniku tego ostatniego ustalono, że Telewizja Polska nie dysponuje odpowiednimi funduszami na realizację dziewięciu odcinków. Na ograniczenie ich liczby nie zgadzali się twórcy (Strzępka i Demirski), uznając, że przebieg dramaturgiczny jest skrupulatnie przemyślany i wszelkie skróty doprowadzą do zubożenia sensu całości. W tej sytuacji po raz kolejny arbitralnie wystąpił producent, Jerzy Kapuściński, żądając zamknięcia serialu w ośmiu odcinkach. Liczba ta wymagała jednak realizacji jednego odcinka w pięć i jedną czwartą dnia zdjęciowego, czyli około 12 scen dziennie. Ustalono zatem, że w kolejnym roku pieniądze będą dodane do budżetu serialu, tak by można było realizować jeden odcinek w pełne sześć dni zdjęciowych. Możliwe dodatkowe środki przewidywano z przyszłorocznego budżetu TVP oraz z regionalnego funduszu filmowego Krakowa (Krakowskie Biuro Festiwalowe).

W tym właśnie miejscu w opowieść o przedsięwzięciu artystycznym wkroczyła polityka. Po wygranych wrześniowych wyborach 2015 roku i objęciu

władzy w Polsce, Prawo i Sprawiedliwość zaczęło wprowadzać szereg zmian prawnych. Jedną z ważniejszych dla Telewizji Polskiej była nowelizacja *Ustawy o radiofonii i telewizji* (tak zwana mała ustawa medialna). W zgodzie z nią Minister Skarbu – a nie jak dotąd Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji – powołał na stanowisko prezesa zarządu TVP Jacka Kurskiego. Wielu dziennikarzy i pracowników mediów publicznych zostało wówczas zwolnionych, inni z dniem 1 stycznia 2016 roku w ramach protestu odeszli z pracy<sup>2</sup>. Zrobił tak również Jerzy Kapuściński, pozostawiając nie tyle bezkrólowie w telewizyjnej „Dwójce” (na stanowisku dyrektora szybko zastąpił go Maciej Chmiel), co przy rozwijanym przez siebie projekcie *Artyści*. Trwał wówczas okres zdjęciowy, z zasady najbardziej czaso- i kosztochłonny (por. Zabłocki, 2013, s. 142).

Rozpisanie ośmiu odcinków z wymyślonych dziewięciu okazało się tymczasem ponad siły Pawła Demirskiego. Nawet zatrudnienie dodatkowego scenarzysty, Łukasza M. Maciejewskiego, nie przyniosło oczekiwanych rezultatów. W związku z tym Demirski i Strzępka na prośbę kierowniczkę projektu Anny Jaroch-Okapiec wybrali z dwóch odcinków – piątego i szóstego – te sceny, które wydawały im się niezbędne do zrealizowania, by fabuła była czytelna. Prawdopodobnie twórcy wierzyli jeszcze wówczas w możliwość zrealizowania dziewięciu odcinków zamiast narzuconych ośmiu. Wskazują na to ich notatki z drugiej połowy stycznia 2016 roku kierowane do nowej wówczas dyrekcji Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej oraz TVP2. Monika Strzępka tłumaczyła: „Nie jesteśmy niefrasobliwymi artystami, którzy nie liczą się z budżetowymi ograniczeniami i ich nie rozumieją. Zrobiliśmy wszystko co w naszej mocy, żeby z dziewięciu odcinków zrobić osiem”. Natomiast Paweł Demirski grzmiał: „Istnieje ryzyko, że widz może zniechęcić się do całości po obejrzeniu kompilacji odcinka 5 i 6. Która to kompilacja będzie chaotyczna i zwyczajnie odbiegać będzie od poziomu pozostałych odcinków”. Z kolei Anna Jaroch-Okapiec podsumowywała powyższe: „Jeśli chcemy utrzymać wszystkie odcinki serialu na tym samym poziomie, powinniśmy zrealizować 9 odcinków”<sup>3</sup>.

Pragnienia te nie były możliwe do zrealizowania z kilku powodów. Nowe władze TVP nie wykazywały woli znalezienia dodatkowych funduszy na zwiększenie budżetu. Prace trwały nieprzerwanie według uzgodnionego ustnie z Jerzym Kapuścińskim planu zakładającego realizację odcinka w sześć dni zdjęciowych. W ten sposób okres zdjęciowy pochłonął częściowo fundusze na postprodukcję (montaż i udźwiękowanie). Praca reżyserki, niedoświadczonej w montowaniu

<sup>2</sup> Na stronie Towarzystwa Dziennikarskiego widnieją nazwiska 227 zwolnionych lub rezygnujących wówczas z pracy w mediach publicznych w Polsce (Towarzystwodziennikarskie.org).

<sup>3</sup> Dokumenty w posiadaniu autora.

materiałów, przedłużała się. Planowana emisja wiosną 2016 roku była zagrożona i została przesunięta. Wpływ miała na to także potrzeba połączenia dwóch kłopotliwych odcinków w jeden, co ostatecznie miało miejsce na etapie montażu. Trzeba podkreślić, jak bardzo bezprecedensowe jest to działanie. Zwyczajowo w okresie zdjęciowym materiał literacki jest realizowany w transkrypcji na kalendarzowy plan zdjęć. Tymczasem *Artyści*, w wyniku opisanych zawirowań artystycznych, politycznych i produkcyjnych, w dużej mierze powstali w montażowni. Ponadto Monika Strzępka miała bardzo precyzyjną wizję całości: od wyglądu czołówki po najdrobniejsze motywy muzyczne i korekcją barwną (na przykład postaci duchów w serialu). Realizacja jej zamierzeń wymagała, rzecz jasna, czasu, współpraca z montażystką Beatą Barciś była zatem bardzo intensywna.

Powyższe realia produkcyjne wpłynęły bezpośrednio i zasadniczo na tekst filmowy. Jeśli widz ma wrażenie, że wraz z rozwojem akcji pewne wątki stają się bardziej wieloznaczne, niedopowiedziane, odpowiedzialność za taki stan rzeczy leży po stronie uwarunkowań organizacyjnych. Praca na planie filmowym, czy szerzej – w produkcji filmowej, wymaga bowiem bezwzględnej decyzyjności, zarówno w zakresie działań artystycznych, jak i produkcyjnych. Nie powstanie dobry produkt bez sprawnego producenta, który sprostą wszystkim definicyjnym wymogom (takich jak wspomniana wcześniej odpowiedzialność finansowa, prawna, organizacyjna, kreatywna). Gdy zabrakło Jerzego Kapuścińskiego, decyzyjnością wykazała się reżyserka, między innymi wymuszając na prezesie TVP zmianę godziny emisji serialu z poniedziałku 23:25 na piątek 22:20 (por. Mrozek, 2016). Profesjonalnym wykonaniem zajęli się pracownicy poszczególnych pionów: producenckiego, reżyserskiego, operatorskiego, scenograficznego, nawet pomimo konieczności pracy po godzinach i odroczeniu płatności. Nie chodzi tu rzecz jasna o to, by krytykować czy obnażać procedury Telewizji Polskiej w okresie przemian, lecz by wskazać na potrzebę produkcyjnego dyktatu decyzyjnego.

Złożone powody stojące za kształtem serialu, przebiegiem wątków fabularnych, atmosferą wykreowanego świata sprawiają, że można go nazwać *serialem przełomu*. Przewrotność tego sformułowania zasadza się zarówno na jego oryginalności w porównaniu z pozostałymi produkcjami fabularnymi TVP, jak i na wpływie realnego przełomowego okresu zmian politycznych i zarządczych w telewizji oraz przełomu roku 2015 i 2016, zbiegających się z fazą produkcji serialu. Paradoksalnie to, co spędzało sen z powiek twórcom (łączenie odcinków w scenariuszach, tworzenie opowieści w montażowni, obcesowe traktowanie przez decydentów) miało odwrotnie proporcjonalny wpływ na recepcję.

Już w pierwszych recenzjach pilotażowych odcinków (prezentowanych na specjalnych pokazach w Narodowym Instytucie Audiowizualnym i w ramach



Festiwalu Filmowego w Gdyni) pisano, że oto „nadchodzi najlepszy polski serial od wielu lat” oraz dodawano asekuracyjnie: „Jeśli TVP puści ten serial, to będzie to zdecydowanie najlepsza ich decyzja programowa od nastania tam nowego szefostwa” (Śmiałkowski, 2016). Nawet recenzentka katolickiego „Gościa Niedzielnego”, dostrzegająca w propozycji Strzępki i Demirskiego „rys romantycznego fatalizmu” i piętnująca w nim „bohaterów bez wiary, zbawców bez religii”, stwierdzała przytomnie: „w *Artystach* mamy do czynienia z nową jakością, tak inną od banalnych, skopiowanych z Zachodu tasiemców” (Mroczkowska, 2016). Krytycy filmowi, bez względu na przekonania polityczne, oczekiwali, jak widać, przede wszystkim oryginalności i wysokiej jakości. Potwierdza to zdanie innego prawnicowego publicysty, Łukasza Adamskiego, który jeszcze przed premierą serialu chwalił „błyskotliwy, autoironiczny scenariusz, krwiste postaci, świetne tempo akcji” i po lekturze zaledwie jednego odcinka przewidywał, „że z każdym kolejnym epizodem może być jeszcze lepiej” (2016). Pomimo tych niewątpliwych zalet według badań Nielsena (*Raporty dzienne z elektronicznego pomiaru widowni telewizyjnej*) emisja odcinka gromadziła średnio niewiele ponad 340 tysięcy widzów w grupie ogólnej (4+), co przekładało się na 3,3% udziału w rynku<sup>4</sup>. Przyczyn upatrywać należy w późnych godzinach emisji oraz prawie całkowitym braku promocji serialu. Tym bardziej jednak podkreślać należy bezdyskusyjny podziw krytyki i ciepłe przyjęcie ze strony publicystów.

### Wrażliwość na przełom

Paweł Demirski i Monika Strzępka od lat prowadzą teatr zaangażowany, a nawet polityczny. *Artyści* nie są wyjątkiem w ich podejściu do sztuki, dlatego jednym ze znaczących tematów serialu jest kryminalna intryga wokół Urzędu Miasta, którego notable chcą zamknąć Teatr Popularny i zastąpić go nowoczesnym centrum kulturalnym z imponującą salą konferencyjną w miejscu sceny. Walka toczy się również o pozycję na partyjnej liście. Ten ważny wątek antagonizuje bohaterów – zespół aktorski, obsługę techniczną i zarządzających wobec urzędników miejskich. Przeciwwstawienie kolorowej plejady teatralnych jednostek bezdusznym służbistom ma oczywiście ośmieszyć tych drugich i nobilitować pierwszych jako lojalnych, oddanych pracowników. Poświęcenie dla sztuki może przyjmować różne formy: Portier ma znajomych, Sprzątaczką rozmawia

<sup>4</sup> Dla porównania można przywołać wyniki w tym samym paśmie odnotowane rok wcześniej, czyli we wrześniu i październiku 2015 roku, gdy TVP2 emitowała programy kabaretowe (*Latający Klub 2, czyli wieczór kabaretowy* i *Tylko dla dorosłych*), gromadzące wówczas średnio 1 132 500 widzów w grupie ogólnej, co przekładało się na średni udział w rynku na poziomie około 10%. Większą publiczność gromadziły przed telewizorami także poprzedzające *Artystów* w ramówce jesiennej 2016 roku seriale komediowe: *O mnie się nie martw* oglądały około 2 mln widzów (12% udziału), zaś sitcom *Rodzinka.pl* średnio 1 201 625 widzów (8,8% udziału).

z duchami i przekazuje ich rady, same duchy interweniują, by żyjący nie upadali – nomen omen – na duchu. Świat przedstawiony pozostaje spójny wewnętrznie. Teatralny szpieg i krętaacz, okaże się więc urzędnikiem, tymczasem zakochany w aktorce oficjel zostanie zdymisjonowany i – niczym wrażliwy artysta – zapłacznie nad utraconą miłością Divy. Jej motywacje pozostaną jednak zagadką. Możemy teoretyzować, że widoczna jest tu sugestia dosłownego gwałtu na sztuce, albo też obnażenie naiwności świata sztuki. W finale teatr jednoczy się w proteście ze społeczeństwem w walce o integralność kultury i jej niezależność. Czyż jednak wszyscy tak zwani świadomi obywatele wychodzący na ulicę w imię wartości nie zostają tu podsumowani jako krzykacze i histerycy? W ostatniej scenie niezauważana przez nikogo staruszka usiłuje kupić bilet. Owszem, uosabia ona po prostu przeciętnego widza, który do sztuki chce mieć dostęp bez względu na rozgrywki polityczne.

Wymyślając przebieg fabularny swojego serialu, Paweł Demirski nie próbował opisać otaczającej go rzeczywistości – pisał wszak scenariusz w pierwszej połowie 2015 roku. Gdy serial był emitowany jesienią 2016 roku, złowrogim echem pobrzmiwały afery związane z Teatrem Studio Agnieszki Glińskiej i wrocławskim Teatrem Polskim Krzysztofa Mieszkowskiego, zastąpionego przez Cezarego Morawskiego. W ramach ubogiej promocji Monika Strzępka wystąpiła na kilka dni przed telewizyjną premierą serialu w *Pytaniu na śniadanie*, mówiąc, że z jednej strony się cieszy, z drugiej zaś obchodzi żalobę po „swoim” teatrze. Rozwijała nawet w mediach społecznościowych akcję „Nie oddamy wam kultury”, w której znani ludzie, między innymi aktorzy z *Artystów*, nagrywali wypowiedzi kierowane do Morawskiego, zachęcając go do odejścia ze stanowiska. Paradoksem samym w sobie jest fakt, że rzeczony afery wynikały z decyzji urzędników związanych z Platformą Obywatelską w Warszawie oraz Polskim Stronnictwem Ludowym we Wrocławiu planujących obsadzenie dyrektorów teatrów publicznych w tych miastach. W kontekście aluzji serialowych były jednakże odczytywane jako lęk przed władzą ich politycznych przeciwników z PiS, zwłaszcza w kontekście niepopularnych poczynań tej partii po objęciu rządów. W istocie władza polityczna w serialu została zunifikowana: stanowi zagrożenie dla kultury i sztuki bez względu na przekonania polityczne.

Pytanie skąd Demirski wiedział o nadchodzących skandalach, politycznej ingerencji w sztukę i chęci zarządzania nią, należy do kategorii retorycznych. Jego aluzje miały prawdopodobnie pierwotne źródło przede wszystkim w przekonaniu o niezależność sztuki. Należy przypuszczać, że obawa przed nieznanym a odmiennym – sukcesywnie rosnące w 2015 roku poparcie dla prawicy w sondażach przedwyborczych – znalazły ujście w fabule i zostały skonceptualizowa-

ne w przebiegu akcji. Twórcy *Artystów* nazywani byli przecież prospołecznymi neoliberalami (por. Czapliński, 2009), choć powinno się ich raczej określić jako socjoliberałów. Zatem także pod względem odpowiedniości wymowy ich dzieła do czasów, w których powstało i było prezentowane (a więc o jakich opowiada) – jest ono rzeczonym serialem przełomu; odzwierciedla ducha epoki.

Ponad 70 lat temu teoretyk filmu Siegfried Kracauer wydał książkę *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Dowodził w niej, że filmy niemieckiego ekspresjonizmu lat 1919-1924 prezentowały weimarską mentalność Niemców gotowych na przyszłe rządy silnej ręki nazistów (2010, s. 9-13). Traktowanie takiej interpretacji sztuki z bezrefleksyjną dosłownością (lub równie stanowcze jej odrzucenie) byłoby błędem. Ekspresjonizm w kinie przedwojennych Niemiec nie był tendencją dominującą ani najbardziej popularną (por. Kłys, 2014, s. 415). Stanowił artystyczną awangardę na tyle interesującą, że wkrótce doczekał się opisów, analiz i interpretacji (por. także Eisner, 2011). Można zatem powiedzieć, że nie wszystkie, a jedynie pojedyncze tytuły (i tylko niektórych twórców) przedstawiały w tym czasie postawy i niepokój wyrażające i przewidujące gotowość na przyjęcie władzy totalitarnej. Nie byłyby więc wyrazem lęku społeczeństwa, a raczej obaw artysty wynikających z wrażliwej obserwacji otaczającej rzeczywistości wyrażonych w dziele. Jeśli przyjrzeć się serialowi *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego w kluczu Kracauerowskim, łatwo odnaleźć „lękowe podstawy” i dostrzec interwencyjny charakter. Być może zresztą w każdej epoce powstaje dzieło (lub ich grupa), którego problematyka ujawnia strach przed nieznanym. Kracauer miał zatem trochę racji, szukając znaków przemian przyszłości w twórczości artystycznej. Mylił się tylko, uznając je za magicznie profetyczne.

## Bibliografia

Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Adamski, Ł. (2016). „Artyści”. *To może być najlepszy serial TVP od lat. Recenzja*. <http://wpolityce.pl/kultura/305607-artysci-to-moze-byc-najlepszy-serial-tvp-od-lat-recenzja> (dostęp: 23.02.2017).

Arbiszewski, K. (2012). *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Czapliński, P. (2009). *Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramaturgii Pawła Demirskiego*. „Dialog”, nr 5.

Eisner, L. (2011). *Ekran demoniczny* (tłum. K. Eberhardt). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Holman, J.S. (2009). *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste* (tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska), [w]: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.). *Metody badań jakościowych*. T. II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Holmes, D.R.; Marcus, G.E. (2009). *Przeformułowanie etnografii. Wyzwanie dla antropologii współczesności* (tłum.. K. Miciukiewicz), [w]: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. (red.) *Metody badań jakościowych*. T. II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kisielewska, A. (2009). *Polskie tele-sagi – mitologie codzienności*. Kraków: Wydawnictwo „Rabid”.
- Kłys, T. (2014). *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w]: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.). *Kino nieme. Historia kina*. T I. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Kościelniak, M. (2010). *Najbardziej bezczelny duet w polskim teatrze*. „Tygodnik Powszechny”, nr 29.
- Kowalska, J. (2014). *Rewolucja niestety się spóźnia*. „Teatr”, nr 6.
- Kracauer, S. (2009). *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* (tłum. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kućmierz, K. (2016). *Serialowa rewolucja a sprawa polska. O serialu „Artyści” Pawła Demirskiego i Moniki Strzepki*. <http://kulturaliberalna.pl/2016/11/08/kucmierz-serialowa-rewolucja-a-sprawa-polska-artysci/> (dostęp: 3.02.2017).
- Latour, B.; Woolgar, S. (1986). *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (tłum. A. Derra, K. Arbiszewski). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Łaciak, B. (2013). *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak Jacek Śnieciński.
- Majer, A. (2016). *Produkcja serialu (dla) Telewizji Polskiej S.A. na przykładzie pierwszej serii „O mnie się nie martw”*, [w]: A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowych. Widzowie – fani – twórcy*. Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Mroczkowska, M. (2016). *Piękna pułapka*, „Gość Niedzielny”. <http://gosc.pl/doc/3493828.Piekna-pulapka> (dostęp: 23.02.2017).
- Mrozek, W. (2016). *Po tym serialu każdy będzie chciał do teatru*, „Gazeta Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,112395,20633217,artysci-strzepki-i-demirskiego-juz-w-tvp-po-tym-serialu.html> (dostęp: 26.10.2016).
- Rataj, A. (2017). *Ja to mam mój serial*. „Teatr”, nr 1. [http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa\\_to\\_mam\\_moj\\_serial%E2%80%9D/](http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa_to_mam_moj_serial%E2%80%9D/) (dostęp: 23.02.2017).
- Sendcka, M. (2016). *Energia i odwaga kamery*. „FilmPro”, nr 4.
- Śmiałkowski, K. (2016). *Artyści: sezon 1, odcinek 1 – recenzja*. <https://naekranie.pl/recenzje/artysci-sezon-1-odcinek-1-recenzja> (dostęp: 16.11.2016).
- Towarzystwodziennikarskie.org. <http://towarzystwodziennikarskie.org/> (dostęp: 23.02.2017).
- Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. 1993 Nr 7 poz. 4, z późn. zm.).

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz.U. z 2005 r. Nr 132 poz. 1111, z późn. zm.).

Zabłocki, M. (2014). *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

### ***Artists* – breakthrough series: text in context**

The article discusses factors determining the production process of the TV series *Artists* by Monika Strzępka and Paweł Demirski. Using production culture methodology, the author of the article demonstrates how the production background can be used to understand the message of the series. The article shows that numerous factors influence this outcome message, including decisions within the production team, structural and organizational changes in Telewizja Polska, financial limitations, artistic compromises or even political changes in the country.

**Słowa kluczowe:** *Artyści*, serial, kultura produkcji, Paweł Demirski, Monika Strzępka, autoetnografia

**Keywords:** *Artists*, TV series, production culture, Paweł Demirski, Monika Strzępka, autoetnografia





**Telewizje narodowe**

# Alexandru Matei

“Ovidius” University of Constanța, Romania

# Annemarie Sorescu- Marinković

Institute for Balkan Studies, Belgrade, Serbia

## ***The exceptionalism of Romanian socialist television and its implications***

### **1. Socialist television studies: revisiting the single narrative approach**

Over the past thirty years, media and television studies have come a long way: from becoming a discipline of study, forming their own methods and methodologies up to encompassing various other disciplines and spanning across all continents. Nevertheless, the vast majority of existing work on television studies remained, for a long period, restricted to American and Western European academic centers and traditions, and developed mostly in reference to *capitalist / democratic television* – television systems fueled by and entrenched in capitalist / democratic<sup>1</sup> economies. However, during recent years, the study of European televisions has rediscovered *socialist television*, and we have witnessed a rapid rise in scholarly interest in a new field of research: socialist television studies. Sabina Mihelj, one of its pioneers, points to the topicality of socialist television stud-

---

<sup>1</sup> The extent to which these two terms overlap – *capitalist* (mostly negative connotation) and *democratic* (positive connotation) – outreaches the scope of this study. Though, we should take into account two seminal elements in the history of European television: firstly, the rejection, in Europe, at least until the 1970s, of many capitalist features of American (commercial) television; secondly, the recent discovery (precisely within Socialist television research) of a much more porous split between Western and Eastern television networks.



ies: “Until well into the second half of the twentieth century, the vast majority of producers and audiences around the world had experienced the medium of television in the context of non-democratic or, at best, semi-democratic political regimes. Socialist television studies are particularly well equipped to address the specificities of television cultures in non-democratic political contexts” (Mihelj 2014: 7).

Today, socialist television studies are in full swing. Recent years have seen the publication of a research monograph and several articles on socialist television in general (Imre 2016, Mihelj 2014), of several monographs on national socialist television, out of which some in English (Bren 2010, Roth-Ey 2011, Gumbert 2014, Evans 2016), others in different European languages (Ivanova 2005, 2006, Matei 2013), and of several edited collections of studies on television and broadcasting in authoritarian Europe, all in English (Bönker / Obertreis / Grampp 2016, Badenoch / Fickers / Henrich-Franke 2013, Goddard 2013). Today, there are many papers available on this topic, most of which have been published in *VIEW. Journal of European Television History and Culture*, but also elsewhere.<sup>2</sup> On the whole, this recent body of literature presents two main new insights as compared to previous studies in the field of the history of Western television: on the one hand, it shows that European television during the Cold War was less heterogeneous than one may imagine when considering the political, economic and ideological split created by the Iron Curtain; on the other hand, it turns to and capitalizes on archives, mostly video, which have been inaccessible to the public.

In a very short period, the bi-polar model of commercial (Western) television / public service (Eastern, socialist) television, which dominated at the very beginning in this field and was deeply entrenched in the persistence of Cold War thinking, with its sharp East / West divide, has been overcome and nuanced. In what can be seen as a manifesto for the field, Mihelj identifies two other key issues of the new discipline, apart from overcoming Cold War binaries: 1) distinct but interrelated political, cultural and economic rationales of socialist television (mixing its ambivalent status with the impact on audiences); and 2) overcoming “the prevalence of methodological nationalism in the field by embedding the story of socialist television in the narrative of multiple modernities and multiple visions of progress” (Mihelj 2014: 7).

The interactions between Western and socialist mass culture are highlighted mainly with respect to the most popular TV programs: fiction and entertain-

<sup>2</sup> The most recent special issue of *European Journal of Cultural Studies* is devoted to a connected topic: *Memory, Post-Socialism and the Media*, see Mihelj 2017.

ment. As Sabina Mihelj states, scholar research in the socialist television field “challenges the perception of the socialist period as a ‘deviation’ from the supposedly normal course of historical development, and instead highlights continuities between post-1945 cultural histories and long-term historical trends, including the rise of modernity, popular sovereignty, and mass culture” (Mihelj 2011: 510).

A few years later, in *TV Socialism*, the first monograph which tries to show how socialism and television function(ed) as a window into each other, Anikó Imre (2016) points to three elements of the “defamiliarization” effect of historians’ contact with socialist television: 1) the ambivalent political and cultural status of television; 2) socialist audiences; and 3) transnational history. Given the “lower cultural status” of this new media, television escapes censorship, while, in need of an audience, television management (often embodied by superior party levels) has to produce and broadcast entertainment, making television a leisure medium. Imre emphasizes the importance of audience studies and contends that a ‘bottom-up momentum’ in cultural policies encompassed the entire history of socialist television. In addition, she claims that the history of socialist television is a transnational history, as it has to comply with international and transnational flows documented by UNESCO (see Nordenstreng / Varis 1974).

Nevertheless, the new picture which this recent research reveals does not uniformly cover all former socialist countries. If socialist television studies try to level post-war Europe, they expose other hidden breaches, such as the one between one group of Central European ex-socialist countries (Hungary, Czechoslovakia, Poland, GDR) and the South-Eastern ones: Albania,<sup>3</sup> Bulgaria,<sup>4</sup> and also, to some extent, Romania and Yugoslavia.<sup>5</sup> However, assessing inequalities within the frame of socialist television scholarly research does not invalidate its achievements, but helps us realize that socialist television is not such a homogeneous field of study as it seems at first sight. Naturally, as television in former socialist European countries has just come under scholar scrutiny, time is required to legitimize it and including socialist television into a single narrative is the best way to attain its legitimacy.

Indeed, socialist television history is part of the ‘new Cold war history’ – “a history informed by multi-archival research and written from a multilateral perspective, free from the distorting lens of the bilateral relationship between the two superpowers” (Crump 2011: xv). Research on socialist television makes

<sup>3</sup> Any information about this country, whose national television was inaugurated as late as 1968, is conspicuously lacking from social television studies.

<sup>4</sup> The first article in English on Bulgarian socialist television was published last year, see Marinos 2016.

<sup>5</sup> In this latter case we talk about a federal republic, with several state television channels.

one seminal assumption: that television in Eastern Europe was not mere political propaganda, in complete contrast with that of Western, democratic European television. Rather, we have to encompass the whole of European television when approaching socialist television, as there are many common stakes.<sup>6</sup>

Television has to be looked at from the point of view of cultural, political and economic dynamics on a national, international and global level, but at the same time as a constellation of systems, with cores and peripheries (Wallerstein 2004, Matei 2017). Thus, if socialist television's history is a periphery of its kind of the larger European television system, it is also true that socialist television has its own peripheries. What we should do, as researchers, is pay equal attention to all the parts and dynamics of such a system and engage in contacts with those areas which are less known.

The tremendous effort undertaken by the scholars involved in socialist television studies has opened a vast field of investigation. The mixture of historical, sociological and communication approaches has already succeeded in changing the common view on the effects of the Iron Curtain. As television was defined as a flow (Williams 1972), and the "Thaw-Era" coincided with the beginning of European television, there is no wonder that East and West do not seem today as divided as they were presented in the 1980s (see Tismăneanu 1988).

In what follows we show how and why socialist Romania was similar but, at the same time, different from the rest of the Eastern Bloc countries and in what way this influenced the development of Romanian television (TVR – *Televiziunea română*). This will add to a better understanding of the unique character of Romanian television within the frame of European socialist television, but will also facilitate a comparative approach with other countries of the European periphery whose television is less well-known.

## 2. Why was socialist Romania different?

The last few years saw a heated debate within Romania's intellectual circles on the public phenomenon of *exceptionalism* of today's Romania. It was fueled by the 2013 publication of the essay *Why is Romania different?*, signed by the well-known Romanian historian Lucian Boia (2013). While Boia has been labeled and praised as the myth buster of Romanian historiography, this essay apparently does the exact opposite: it sanctions (from an allegedly academic position) the (negative) myth of the country's inborn exceptionalism. What Boia does is

<sup>6</sup> See Bourdon 2011 on the political influence upon television 2011, Fickers 2010 on the "techo-politics of colour", Imre 2016 on the importance of cultural policies before WWII etc.

induce the idea that Romania is a unique case in the world or at least in Europe. Elements of this exceptionalism, according to Boia, are: the fact that the Romanian people are the only Latin people who formed and developed in the Slavic part of the European continent (“a Latin island in a Slavic ocean”), Romanian is a Roman language with the most diverse and mixed borrowed vocabulary, the Romanian principalities showed up incredibly late on the map of Europe, when the neighboring countries already had a history behind them; there is almost no information about Romanians before the 13<sup>th</sup> century; the Romanian Middle Ages started when they were already finished in the rest of Europe; this historical delay caused the Romanian society to fall behind the rest of Europe and remain for very long in a rural traditional frame; Romanians are the only Christian Orthodox people who have followed the Slavic culture for a very long time, were then infused with Greek culture, just to make a sharp cut with the East, in the 19<sup>th</sup> century, and take over, at the elite level, Western cultural and political models etc. According to Boia, apart from these slow and multiple historical accumulations, Romania’s exceptionalism is due to the mindset of Romanians, defined by their proverbial passivity and negativism, lack of positive attitude, apathy and political opportunism.

While the essay has certain stylistic qualities and is far from lacking in a scientific approach, it aroused fierce debates and heated discussion, being accused of superficiality in its approach, cynicism, lack of empathy with the object of study, vulgar simplification, extreme bias, banality, methodological deficiency, epistemological questionability, by the authors of the volume *Why is Romania like this? The avatars of Romanian exceptionalism* (Mihăilescu 2017). Denouncing the temptations of exceptionalism, Romanian anthropologist Vintilă Mihăilescu shows (from a similar academic posture) that Romania’s exceptionalism does not have, in fact, anything exceptional, in the sense that it has never been an exception in the European ideological field, something never heard of, but an “ideological mixture, tailored up of Western ideas so that it fits the local client” (*idem*: 50).

Mihăilescu makes salient in his book the thin distinction to be noticed with-in exceptionalism: “Exceptionalisms are never true – and we have to put them in their right place when they have exceeding pretensions; at the same time, they can often be correct, when they are political strategies [...]” (Mihăilescu 2017: 51). However, it seems that most of the authors included in this collection of studies agree, more or less, to the fact that Romanian *communism* presented several features that distinguish it from other socialist regimes in Europe.

For almost half a century, Romania was a communist country, not different from the other communist countries in Europe or in the world, as commu-

nism everywhere starts from the same founding texts and adheres to several basic principles. However, inasmuch as communism permitted a degree of divergence within its limits, Romanian communism had a series of unexpected evolutions and divergences. Thus, the country with the smallest number of communists became the state with the biggest communist party; the mostly rural Romania took on a path of extreme and rapid urbanization (however, Romania has not overcome its demographic situation, being the least urbanized European country by the end of the communist regime); a rather ethnically diverse state after WWI, it was “Romanianized” to such an extent as to number almost 90% Romanians at the fall of the communist regime; the anti-nationalist communism from the beginning ended up by being ultra-nationalist; a society hardly touched by the communist ideology became so profoundly communist that it had the hardest time in breaking up with communism of all the other countries of the Eastern Bloc; Romania invented the dynastic dictatorship, similar only to that in North Korea; the ideological commitment of Nicolae Ceaușescu, unique among other East European leaders, was to continue the pace of industrial modernization at the cost of the Stalinist promise of meeting the basic needs of all; Romania’s position was singular in Eastern Europe as regards the Warsaw pact; the country with the seemingly weakest communist opposition overturned the regime with the bloodiest revolution in Europe etc. (Ban 2012, Boia 2016).

In what follows, we will briefly review several factors which added to the uniqueness of Romanian communism and, consequently, decisively influenced the evolution of Romanian television under the communist regime, as we will see further.

## 2.1. Urbanization

At the beginning of the 1960s, Romania was still a mostly rural country, the least urbanized society of all socialist national societies. But with the advance of communism, the pace of industrialization and urbanization rapidly increased. The appearance of towns changed greatly, when their most important element became the block of flats, multiplied by the thousand. Collectivization transformed a certain part of Romanian peasantry into an agricultural proletariat, while industrialization absorbed a significant mass of this rural population. On the one hand, the poorly built, crowded, identical buildings were supposed to host the large numbers of peasants transformed overnight into factory workers, town dwellers cut-off from the village but not truly integrated into urban life. On the other hand, the urbanization drive was in most cases superficial: a few blocks of flats and utilities available only in the center of a former village sufficed

to change its administrative status into a town. We have to emphasize, however, an important point concerning the socio-cultural status of those newcomers (former peasants transformed into factory workers) within the context of television reception: during the 1960s, most of them remained commuters between their village homes and the peri-urban factories they were working in (see Crowther 1988). In the 1980s, Ceaușescu was also planning to complete his urbanization plan by dissolving villages completely and transforming them into urbanized settlements, which never happened in the end.

## 2.2. Cultural traditions and historical liabilities

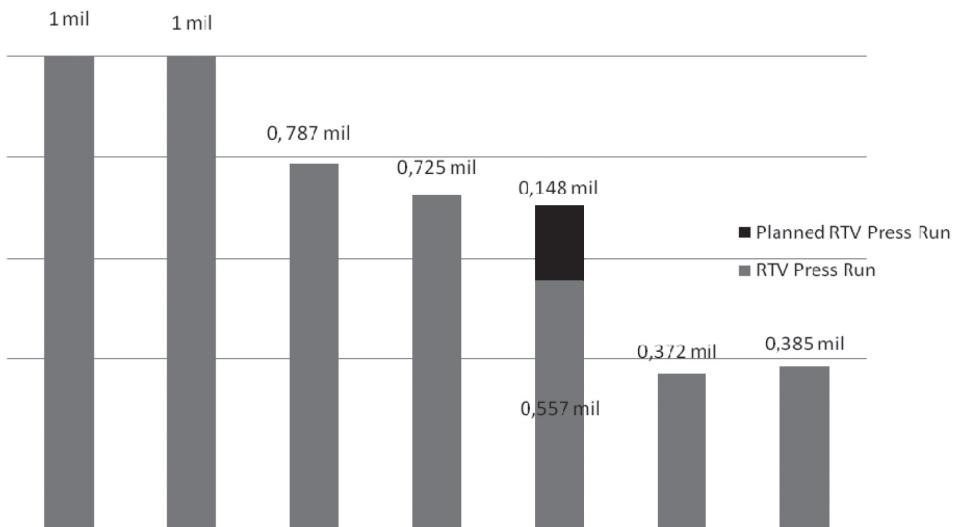
A strong French and German elite cultural tradition mitigated by a post-WWII anti-Nazi propaganda propelled an already two-century-long French cultural influence (Drace-Francis 2016: 47), as soon as the first signs of the “Thaw-Era” appeared, in 1963-1964. A French television news magazine feature asserts that in the Popular Republic of Romania, once Russian language lessons ceased to be compulsory in schools, French became the foreign language chosen by two thirds of Romanian pupils, from 1963 onward (*Cinq colonnes a la une*, 1964). This reflected not only on literature (see Baghiu 2016), education and language borrowings, but also on the burgeoning showbiz (see the pop music international festival *Cerbul de Aur* (The Golden Stag), 1968-1971, see Matei 2013).

On the other hand, although Romania moved to the Soviet side in 1944, it was nevertheless considered an overpowered nation and had to pay war debts to the Soviet Union. France, another European “exception”, especially during the De Gaulle regime, shared with Ceaușescu’s Romania, during the first half of his regime, some similar features: rigid presidential rule, nationalistic policy as a counterpart to American / Soviet imperialism (associated with collaborative projects with the opposite superpower), powerful state engagement to emancipate individuals through high culture elements and exceptional cultural claim in context. We can say that France was immersed into an “Anglo-Saxon” larger context, while Romania, into a larger “Slavic” one (Matei 2014). In both cases, television was not mainly an entertainment media (which is true for any other socialist country), but mostly as an educational / cultural / propagandistic tool.<sup>7</sup>

Even if much of Romanian television programs was devoted to entertainment (48.2% compared to 36% in Yugoslavia, in 1970, see Ivanova 2007: 123)

<sup>7</sup> One “exceptionalist” terminological and cultural feature of Romanian television programs within the socialist television network is implicitly offered in Anikó Imre’s book: while in Hungary, Poland and East Germany entertainment programs were labeled as *cabaret* (a French mass culture item of the 19<sup>th</sup> century imported and used in Germany), in Romania they have always been known as *variétés* (Rom. *varietăți*), the same as in French (Imre 2016).

at the beginning of the 1970s, the new ideological drive of the 1970s and the cut of daily broadcasting in the 1980s drastically reduced this percentage.<sup>8</sup> On the other hand, as innovation and format import were banned from the mid-1970s, TVR's programs became duller and duller. This is partially shown by audience surveys and, even more, by the disappearance of these surveys during the 1980s, as well as by the drastic fall in television magazine sales during the 1980s: from 1.05 million copies sold during the 1970s, TVR sold 0.78 million in 1983 and less than 0.4 million in 1986 (see Graphic 1). Similarly, the number of TV subscriptions fell in 1983 for the first time, to be followed by a steady decline until the end of the communist regime.



Graphic 1. TVR broadcasting magazine circulation (millions) [1980-1987]. Source: SRR Archives.<sup>9</sup>

### 2.3. Ethnic identities

Ethnic issues were obvious at the beginning of communist rule in Romania. The “non-Romanians” had the largest share in the communist party and even in its leadership, partly due to the ethnically mixed composition of Romania,

<sup>8</sup> For the ratio of propaganda and entertainment during a 1971 Sunday program on TVR, see Matei 2013: 110.

<sup>9</sup> SRR Archives (*Arhivele Societății Române de Radiodifuziune* – Archives of the Romanian Society of Radio Broadcasting).

partly to the fact that “non-Romanians” were fitter than Romanians to put into practice the communist “internationalist”, anti-national project.

Of all the other socialist countries, except for Yugoslavia, which was a federal republic, Romania was the most ethnically heterogeneous state. The center of the country was dominated by a non-Romanian population, the “autonomous Hungarian region”, which would only disappear in 1968, when the regime began its social policies of ethnic homogenization. These included mass emigration of ethnic groups, first the Jews, then the Germans and Hungarians. The “Romanianization” of Romania was also the result of heavy industrialization and urbanization, which displaced a large part of the rural population, which was mostly Romanian, and resettled them in the multi-ethnic towns and cities. Thus, if in 1930 ethnic Romanians made up 71.9% of the country’s population, at the end of the communist period their share reached 89.5% (Boia 2016: 88).

This process of homogenization was paralleled by a strong nationalistic stance in public culture, of which television was meant to be the vehicle. Hungarian and German programs started being broadcast in 1969 (seemingly as a personal initiative of Nicolae Ceaușescu, see Matei 2013: 148) and were cut off in 1985, as an effect of the drastic cuts in TV broadcasting.<sup>10</sup>

## 2.4. Geopolitical status

Romania had the (bad) luck to only be surrounded by socialist countries. The only possible territorial menace came from the Soviets, but no ideological danger could come from beyond its frontiers. However, when the seclusion imposed by Ceaușescu’s regime became extreme after the 1980s, Romania’s neighbors, especially Yugoslavia, became a “window to the West”, in that their more liberal regimes were “balancing between the sought-after communist control and a flirt with capitalism” (Vučetić 2012). Romania’s exceptionalism was to be proved once more: this communist country, initially unwilling to embark on the communist path, surrounded by other communist states, would be the last one to overthrow the regime. While the surrounding states were slowly softening their authoritarian regimes, Romania was becoming ever more secluded in its communist ideology. As TVR became one of the main channels of communist propaganda, losing all other functions by the 1980s, Romanians were viewing the television broadcasts of the neighboring countries, which could easily be watched in the border areas and further .

<sup>10</sup> Teodor Brateș, former director of TVR’s news department, believes that one of the reasons for these broadcast cuts was precisely the fact that Ceaușescu wanted to have a justification for eliminating the Hungarian and German programs (Alexandru Matei, personal interview with Teodor Brateș, 2016).



## 2.5. Personal dictatorship

Nicolae Ceaușescu distinguished himself from other communist heads of states from the Eastern Bloc in a number of noteworthy ways. From today's perspective, his personality cult is one of the most fascinating and horrifying chapters of Romanian history, which has attracted the interest of many researchers (Durandin 1990, Cioroianu 2004, Burakowski 2011, Marin 2016) and can only be compared to that of Enver Hoxha in Albania (Tismăneanu 2012). If Ceaușescu was a popular and credible leader at the end of the 1960s, after his brave move from 1968 (condemning the Warsaw pact and the military intervention in Czechoslovakia), the next 20 years only turned the man whom Romanians genuinely trusted into a mere caricature. Absolute ideological commitment would have been impossible without a personal dictatorship in which all important decisions were taken, after 1974, by only one man, the president. Not surprisingly, at the climax of his personality cult, at the end of the 1980s, Nicolae Ceaușescu was much less popular in Romania than before he became the object of this blind idolatry (Cioroianu 2004, 2010).

At the end of the 1970s, when **Ceaușescu's personality cult started off**, it also played the role of resistance towards Moscow: he was to replace Stalin in the political imagery of the Romanian Communist Party. However, his cult also had roots in Romanian history, in the person of Carol the Second during the inter-war period. Finally, after his 1971 visit to China and North Korea, Ceaușescu also adopted the Asian model, being deeply impressed by the dynastic communism of the Asian countries (*idem*, Ban 2012).

The progressive accumulation of power in the hands of Nicolae and Elena Ceaușescu, already on its way in 1974, after the former became the first Romanian president and his wife was appointed a member of the Central Committee, explains much of the peculiar turn taken by TVR by the mid-1970s, which in the 1980s intensifies down to near catastrophe.

## 3. Exceptionalism of Romanian socialist television

Romanian television's history cannot be assessed without taking into account these five crucial elements which made the Romanian socialist regime unique in the Eastern Bloc. TVR was launched on 31 December 1956 (and was combined at that point with the radio). If the period from the mid-1960s until the end of the 1970s was the "Golden Age" of TVR, with diversifying genres, television reporting, investigative journalism in full swing and a second channel added in 1968, by the end of the 1970s, TVR had entered its dictatorial phase, which

lasted throughout the 1980s, when programs became politicized and were only made to please the dictator Ceaușescu. The diversity of genres was reduced to political programming and broadcast content became scarce. The second channel was shut down in 1985, as were the local stations of Romanian television.

At its beginning, the development of Romanian television was undermined only by the first aspect: few technical competencies to be exploited. Shortly after that, TVR flourished under the authority of several leading Jewish personalities.<sup>11</sup> In 1965, when Gheorghe Gheorghiu Dej, the former Communist leader, died and Ceaușescu came to power, television coverage was 40% of Romanian territory and membership was still low: 500,000 or 3% of the Romanian population, with a high imbalance between urban and rural regions and between the country's provinces. In the years to follow, with the advancement and consolidation of Ceaușescu's rule, TVR would undergo profound changes, which would grant it a specific profile amongst the televisions in Europe.

Important research, done mainly by Dana Mustata, attempts to integrate Romanian television into the bigger picture of European socialist television (2012 a,b). There has been little interest though in documenting the effects of what has been recently labeled (and criticized) as Romanian "exceptionalism" upon Romanian socialist television industry and culture. In a chapter of Mihăilescu's volume on the exceptionalism of Romania, entitled *At the border of empires, at the crossroads of worlds. A Romanian geopolitical exceptionalism*, Valentin Naumescu brings to attention the revival of former traditional cultural borders within post-Iron Curtain Europe: Central Europe tried to recover its traditions and, in 1991, Poland, Hungary and Czechoslovakia founded the Višegrad group. Naumescu suggests that "this sub-regional project" aimed at attracting rapid Western economic investments, but was also pointing at an "implicit separation from Bulgaria and Romania (poorer countries, with bad images in the West, whose transition start was delayed)" (2017: 77).

As concerns the relative scarcity of research on socialist Romanian and Bulgarian television, Naumescu's argument may stand. On the other hand, it does not explain how national Romanian exceptionalism could have affected television. As figures will show, at the beginning of the 1960s, Romanian television was relatively more developed than its Bulgarian counterpart. But, as time passed, the situation reversed: by the 1970s, the Romanian television network was poorer than that in Bulgaria; its material basis in Bucharest grew more dysfunctional and its technical involution made it lag behind all other European

<sup>11</sup> Personal interview of Alexandru Matei with Sanda Țăranu, former TVR presenter, 2012.

television networks as far as the beginning of color television broadcasting is concerned.

In other words, if at the beginning of European socialist television history the Romanian official channel could easily be embedded into this larger picture (the year of the first public broadcasting, television genres, new headquarters built in the 1960s), it gradually slipped out of it as Ceaușescu's regime became more authoritarian. This exception is to be seen mainly, but not exclusively, as the result of Ceaușescu's personal repeated interventions in state media policies, as his belief was that television was totally inefficient as a mobilization means to an austere economical and moral day-to-day social regime. On the other hand, the cultural gap between a backward rural society and a small urban elite, specific to interwar Romania (see Butoi 2017), prevented a larger diffusion of television culture until the late 1980s, when this culture no longer relied on what the national channel was allowed to offer to its public (see Sorescu-Marinković 2012). While differences between rural and urban cultures have always existed in the European periphery, in Romania they were bigger than elsewhere. And while nationalisms were active in each of the former socialist countries, trying to prevent television inter- and trans-national flows, the Romanian national-communist regime took all these to the extreme.

### 3.1. Urbanization and television

Rapid, but superficial urbanization, the 1968 administrative reform which completely modified the structure of the country (from 16 regions to 40 counties) and the need for popular support led to what now seems to be the beginning of Romanian mass culture. International tourism, a cinema industry, glossy magazines, international music and film festivals, more porous frontiers – all these laid the foundation of a proto-consumer society in Romania between 1963 and 1968. 1968 is the year when TVR made some major achievements: new functional headquarters (built between 1967-1970, but planned in 1964), more broadcasting hours, the launching of a second channel available only in the Bucharest area, an international pop music festival in Brașov, international film co-productions, televised foreign language classes (Russian, but also French, English, German, Italian). Still, the membership was one of the lowest in Europe, and the lowest among the other socialist states (except for Albania): 9.35/100 compared to the second lowest figure, Bulgaria, where the ratio was 15.88/100 (Matei 2013: 221). The evolution of these figures shows how Bulgaria's and Romania's television networks changed last place in Europe between 1965 and 1968: Romania had 26 memberships per 1,000 people in 1965, while Bulgaria had 22, whereas in 1968 the order is already reversed: 56/1,000 in Romania and 70/1,000 in Bulgaria (see

Ivanova 2007: 122). During an interview with one inhabitant of a village in the heart of Romania (Gorj department), a former technician remembered that his first TV set was bought in 1969, not that he didn't have enough money to buy one earlier, but because the village hadn't been connected to the national electricity network<sup>12</sup>.

A still fragile urbanization, combined with the rural origin of most of the new party apparatus, whose members were controlling television, starting with Ceaușescu himself, prevented most cultural programs from becoming popular. According to the data from *Oficiul de Studii și Sondaje* (The Office for Studies and Polls),<sup>13</sup> in 1972, for example, the permanent audience of TVR above 15 years of age was 5 million (33% of the entire population above 15 years of age). The rural population, which represented 59.5% of the entire population of Romania, made up 34.3% of TVR audiences, while the urban population (40.5% of the total) made up 65.7% of TVR audiences.

The 1970s witnessed the rise of a new huge social class: young commuter peasants, who were employed in the newly built factories. They would work there in the morning, to go back home in the afternoon and continue working in their households. By the 1980s, most of them were already living in the outskirts of cities or in small towns, after access to the main cities was restricted.<sup>14</sup> However, most of them had to wait until the 1990s to watch television, very expensive in the 1970s and very dull in the 1980s. What they would have wanted – modern music, blockbusters, quizzes and reality programs etc. – only became available after 1995. Except for popular movies (even three per week in those years), Western series, traditional folk music, blunt Romanian comedies (e.g. *Nea Marin* – Uncle Marin) and children's programs, television culture was rather high culture for them.

### 3.2. Cultural traditions, historical liabilities and television

The period 1968-1975 represented the golden years of TVR, as we have already mentioned. A former press official – in Paris after 1960, Tudor Vornicu – designed the entire entertainment program after 1965. Valeriu Lazarov, the first outstanding Romanian television entertainment producer, left the country before 1970, first for Italy, then for Spain. Vornicu might have been a *Securitate* (Romanian state security) agent (see Matei, 2012) and his political power probably made him the major representative of a leisure television, a position

<sup>12</sup> Alexandru Matei, personal interview conducted in August 2017

<sup>13</sup> SRR Archives.

<sup>14</sup> According to Decree no. 68/ 17 March 1976, published in the Official Gazette of Romania, no. 24/20 March 1976, 14 Romanian cities, labeled big cities, banned any resettling in their territory.

which he kept until his death in 1988. His TV productions during the grey 1980s, mainly light news magazines and entertainment weekend broadcasts, gave birth to TV stars and were the most interesting, with growing audiences. During these years one can notice a simili-synchronization of national mass culture with major western trends (mostly European): the appearance of pop, but also some rock and jazz music, of youth movements (hippy) etc. But TVR was stubbornly aiming at diffusing high culture: theatre, concerts, camera music and opera, literature and fine arts, theoretical debates – generally very dull, but informative.

According to a survey from 1973,<sup>15</sup> audiences asked for: 37% more daily movies (Romanian, American, Indian and French), 27% more popular music, 12% more entertainment (and more series, especially more realistic Romanian series), 7% more news magazines. As far as the preferences of the audiences were concerned, the top four were: 1) movies and series, 2) *Teleenciclopedia* (a Discovery style show), 3) *Varietăți* (Varieties), and 4) *Reflector* (Spotlight, news magazine about social and economic flaws), while the last places in the top of preferences were shared by: 1) *Viața satului* (Village Life): 17% in 1973 (see Matei 2013: 315), 2) Tele-school and foreign language classes (Russian and German), 3) news magazines on politics and ideological debates.

Another survey from 1972 presents the Romanian population educational and audience structure. Thus, 90.5% of the entire population had elementary education and it made up for 63% of the audience; 7.2% possessed a high school diploma and made up 27% of the audience; while 2.3% had a university diploma and made up 10% of the audience (SRR Archives).

On the basis of the various data made available by the surveys, we can say that television in socialist Romania was more high/medium culture than popular media<sup>16</sup>, with peasants and workers being the social categories possessing the fewest television sets, while housekeepers, retirees, clerks and intellectuals possessed the largest number of television sets.

Even though part of the television content was accused of being vulgar or obscene in formal or informal meetings, comments or TV chronicles,<sup>17</sup> the entertainment TV programs of the 1970s are considered nowadays a standard of

<sup>15</sup> *Barometrul audienței în luna ianuarie* (Audience barometer in January), SRR Archives.

<sup>16</sup> The structure of the broadcast supports this assessment: symphonic concerts, opera and operette, theater were rather frequent, while popular urban music was not so popular in the 1960s, when more than 60% of Romanians lived in the countryside (Udrea 2014).

<sup>17</sup> The genre of TV chronicle appeared in 1963, and its most well-known author is a Jewish Francophile journalist still alive, who directed the magazine *Cinema* from its inception in 1963, up to 1989: Ecaterina Oproiu.

good taste. Though moral and aesthetic values change over time, we should add that television entertainment was even then more conservative: very little jazz or rock music, only one quiz, very scarce political satire. Part of broadcast satire was directed at stifling avant-garde art and promoting a healthy way of living. TVR had only one popular quiz, *Cine ştie continuă* (Who knows goes on), which only transferred from radio to television in 1973 and was cancelled shortly after, when Ceauşescu forbade television formats involving material prizes.

By far the most resounding success was by American series. Given the good economic relations with the US governments,<sup>18</sup> TVR could buy American series much more cheaply than its neighbors from the Eastern Bloc.<sup>19</sup> American series could be broadcast until the early 1980s: in the 1970s *Dallas* became the most widely watched television program in Romania, with more than 90% of the audience watching it.<sup>20</sup>

### 3.3. Ethnic issues and television

Starting with 1969, the year of the 10<sup>th</sup> Communist Party Congress, TVR also broadcast in Hungarian and German, in an attempt to rally all ethnic communities within the nation (of course, the Roma were the big absentee from the picture). The idea of broadcasting in Hungarian and German was also meant to emphasize an internationalist communist commitment that Ceauşescu tried to minimize during his regime. However, these programmes were a highly propagandistic mixture of news magazine and high culture (theater, visual art, traditional or classical music). The Hungarian language program had 150 minutes, while the German one had 105 in 1972, at their acme. However, Hungarian and German programs were never broadcast in prime time. These programs were suspended in the 1980s as Romania was escalating nationalism and the Warsaw Pact was losing substance. Teodor Brates thinks that one of the reason for the dramatic cuts in broadcasting begun by early 1985 was precisely the violent anti-Hungarian stance of Ceauşescu himself. Hungary was permitted by Gorbachev to host refugees from Transylvania<sup>21</sup>,

<sup>18</sup> Romania was awarded the *Clause of most favored nation* in 1975, but the reason for the advantages in buying American movies was the close relationship between the two states.

<sup>19</sup> Mihai Bujor Sion, General Manager of the Television Committee in the early 1970s, stated in 1972: "The license fees we pay for feature movies are very low within the international market, from 1/2 to 1/10 compared to other fees socialist televisions have to pay" (The meeting of the TVR National Council, September 1972, SRR Archives).

<sup>20</sup> The most watched cinema movie in the 1970s was an Indian one (Câmpeanu 1979).

<sup>21</sup> Antenne 2 broadcast on 12 May 1988 a feature about Romanians from Transylvania (most of them of Hungarian ethnicity, but not all) going to Budapest. There is also an interview with Cornelius Rosca, the founder of the Free Romania organization whose task was to integrate Romanian immigrants in Hungary. INA Archives.

while most Germans had already left the country, some of them being “sold” by Ceaușescu.<sup>22</sup>

### 3.4. Geopolitical status and television

At the beginning of the 1980s, when broadcasting of the Romanian television was cut down to three, then to only two hours daily, and communist propaganda was ubiquitous, altering all the programs, more and more people started watching the television programs of the neighboring countries. Thus, near the state borders, watching Bulgarian, Hungarian or Yugoslav television became a *modus vivendi*, a way of escaping the isolation and self-sufficiency imposed by Ceaușescu’s politics, of piercing the imaginary Iron Curtain separating communist Romania from the rest of Europe (Mustata 2013b, Sorescu-Marinković 2011, 2012). Yugoslav television was the most liberal and had the most diverse program. Furthermore, its strong signal covered the entire Banat region, higher areas of Transylvania, as well as part of Muntenia and Oltenia, where it overlapped with Bulgarian television. Ex-Yugoslavia was in-between the Eastern socialist world and the capitalist democratic one, a *semi-periphery* of its kind, in Wallerstein’s terms, or the territory of *Coca-Cola socialism* (Vučetić 2012), so that there is no wonder that its television programs enjoyed more freedom than those of its socialist siblings.

Watching the “bourgeois” television programs of neighboring countries was a frequent phenomenon in the border zones of the Eastern Bloc. Western television (and before television, radio) helped Eastern Europeans to compare their living standard with the much higher one in capitalist countries. This way, the foreign TV audience got used to the functioning of democracy and experienced a freedom unknown in communism. In the long run, the programs of Western television supported pro-democratic attitudes and undermined public support of communism (Kern / Hainmueller 2009: 379). The transnational flow of information which the radio, and later the television enabled played an important role towards the end of the communist period and encouraged the process of democratization. It is widely believed that the Western media greatly contributed to the fall of the communist regimes in Eastern Europe (Nye 2008).

For example, the Germans in GDR regularly watched the programs of FRG television (Kern / Hainmueller 2009, Kern 2011, Grdešić 2014), while on the other side of the continent Finnish television was introducing Estonians to the colorful world of entertainment and consumerism, teaching them about Western values and

<sup>22</sup> More in the documentary *Trading Germans* by Răzvan Georgescu, 2014.

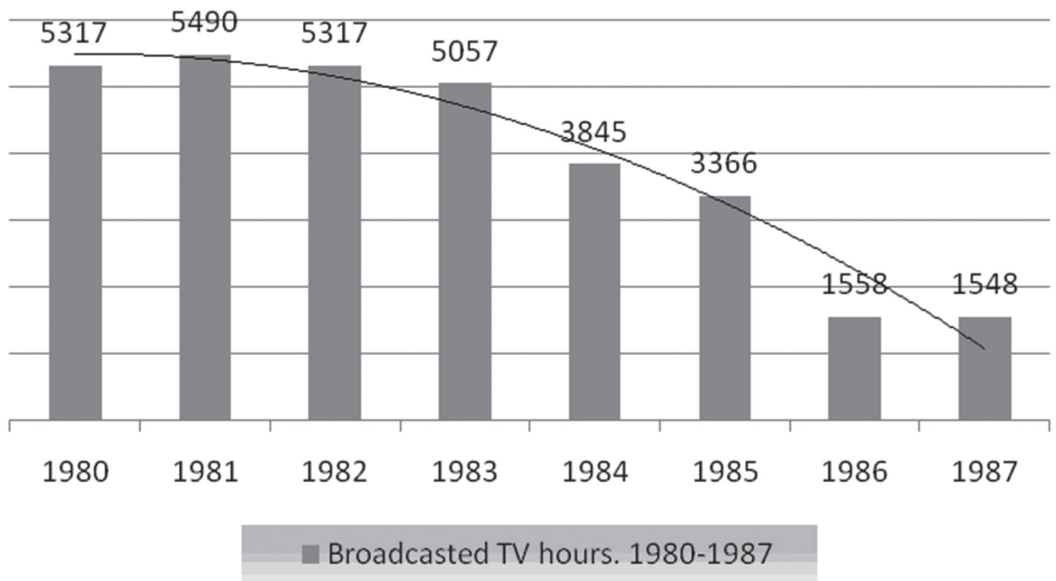
encouraging them to dream of a better future (Lepp / Pantti 2012: 76). In Enver Hoxha's Albania, the television of the neighboring countries (Italy, Greece and Yugoslavia) were, in the 1980s, almost the only connection between the extremely isolated Albanian society and the rest of the continent. Even if watching foreign television was forbidden and punishable in Albania, it became a mass phenomenon in the border zones of this socialist country. After 1973, signal jammers were installed in the border regions of Albania, but in most cases their effect was minimal (Idrizi 2016). As far as the practice of watching foreign television in socialist Romania is concerned, what sets Romania apart is the amplitude and spread of the phenomenon, which led, among others, to extensive language acquisition (Sorescu-Marinković 2011).

Dana Mustaca notices that in 1982 Romania's public architecture completely changed, when TV antennae started popping up on the roofs of the buildings, when the broadcast of the World Cup from Spain was forbidden (Mustata 2013b: 156). Surprisingly, this practice was tacitly accepted in Ceaușescu's Romania, where the *Securitate* controlled everything: "The public space of the country remained clear of suppressive measures against reception of foreign television, as well as of any (functional) infrastructures obstructing foreign radio signal coming into the country" (*idem*: 157). A TVR document dated 4 July 1982, entitled *Information concerning the reception of foreign television programs in the territory of our country*, includes a map made by the *Securitate* that year. The map shows the "reception zones" in Romania where watching foreign TV was possible (*idem*: 162, Figure 2). A note has it that in the south of Romania 6-8 million people were watching Bulgarian TV, in the south-west, 3-4 million people were watching Yugoslav TV, while the Romanians in the North and East of the country were watching Soviet TV. According to that document, Yugoslavia had the highest number of transmitters sending a signal into Romania.

### 3.5. Personal dictatorship and television

Already from the beginning of the 1970s, the incipient cult and dictatorship of Ceaușescu, his conservative personality and preferences, Romania's autonomous policies within the Warsaw Pact and a stricter nationalistic stance in cultural policies prevented TVR from following the same development pace as before. Instead of quizzes, TVR launched an amateur cultural program called *Carmen Patriae*, whose name was shortly after changed into *Cântare Patriei* (Song [of praise] to the country) and then, in 1976, into *Cântarea României* (Song [of praise] to Romania). This was the initiative of Ceaușescu, who was increasingly discontent with the new television ethos.





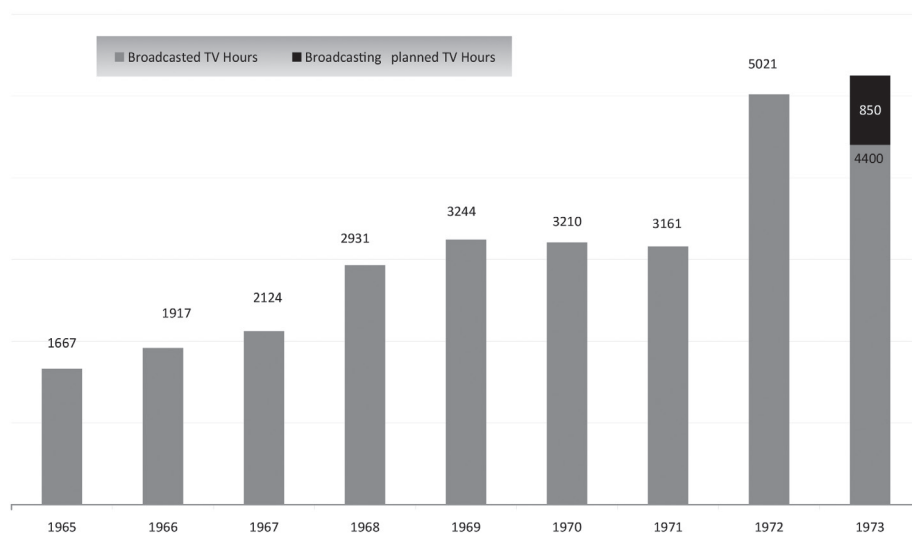
Graphic 2. Broadcasted TV hours per year (thousands) [1965-1973].

In the aftermath of Ceaușescu's visit to China in 1971, he initiated a cultural revolution in Romania. Until then, television had fallen under the direct control of the Radio and Television Committee of the Council of Ministers, a government organ which ensured that television broadcasting complied with the socialist ideology. In March 1971, however, the Radio and Television Committee became the National Council of Romanian Radio and Television, whose composition was to be decided by both the Council of Ministers and the party's Central Committee (Mustata 2013a: 111).

With the occasion of the 10<sup>th</sup> Congress of the Romanian Communist Party, in 1969, Ceaușescu accused TVR's programs of lacking seriousness. A few years later, during a meeting with the TVR management in August 1976, he expressed blatant annoyance regarding the special television program for the Romanian National Day (August 23<sup>rd</sup>). He stated accusingly that during such a special day there should be no room for movies or series, which he considered no more than mere schedule filling since nothing better was produced: "Even if we had had five channels, they should have all focused on August 23<sup>rd</sup>! (...) You should show the most important events. This has to be the television's program! (...) Movies take too much time during evening slots. Watching movies is the least interesting

activity for the critical mind”.<sup>23</sup> Ceaușescu railed again against Romanian television and media in 1979, during the 12<sup>th</sup> Congress of the Romanian Communist Party (Matei 2013: 265, 301). One could think that Ceaușescu criticized only the conspicuous inability of Romanian television producers to create relevant content, which was probably the case in the beginning, but not later. Ceaușescu was in fact discontented with the presumed incapacity of television to become the perfect medium for education and culture.<sup>24</sup>

When Aniko Imre states that, by the end of the 1960s, television audiences were already using television as a leisure media (2016: XXX), she implies that everyone was aware of its status, party members included. What made the difference in the Romanian case was the almost exclusive command of the Ceaușescu couple in virtually all Romanian affairs. Television ceased to be of any value for them in the 1970s, when the number of broadcast hours started dropping (see



Graphic 3. Broadcasted TV hours per year [thousands] [1980-1987]

Source: SRR Archives

<sup>23</sup> File no. 40/1976, Executive Bureau of TVR National Council, Section Central Committee of the Romanian Communist Party, Romanian National Archives.

<sup>24</sup> Ștefan Andrei, Foreign Affairs Minister under Ceaușescu's dictatorial regime (1978-1985), mentions that, when asked why he had ordered a dramatic rescheduling of television programs, Ceaușescu answered: "It's true, we could add some hours daily, but you don't do education and culture with the help of television, only through reading, shows and exhibitions. In television, sports shows produce the highest audience figures" (Andrei / Betea 2011: 143).

Graphic 2). At first, the low status and popularity of television could be blamed on underinvestment. New headquarters were lacking, color television was still waiting, the extension of the second channel did not meet plans, the amount of programming did not evolve, entertainment stagnated.<sup>25</sup> By the beginning of the 1980s, TVR's parameters were roughly the same as ten years before. And, when major economic and political crisis started, Ceaușescu almost suspended it. From almost 5500 hours in 1981, programming dropped continuously, down to 1548 hours in 1987 (see Graphic 3).

#### 4. Implications

The first major implication of the above-mentioned “exceptionalism” factors was the transformation of Romanian television in the 1980s, into the most absurd mass-media institution in Europe, as it broadcasted 20-30 hours a week (less than in 1965), most of which was black and white (a unique case across Europe)<sup>26</sup> and devoted itself to the activities of the presidential couple. Even if the rise of Ceaușescu's personality cult, which peaked in the 1980s, was probably the main trigger for this dictatorial phase of Romanian television, the economic crisis the country was experiencing at the time should not be understated, either (Mustata 2013a: 107). Economists have already showed how the Romanian economy shrank during the 1980s (Ban 2011, Murgescu 2010), but what strikes most during TVR's history under Ceaușescu's regime is its stagnation as early as the mid-1970s. Without new headquarters (which TVR's staff requested in vain, as the ones opened in 1968-1970 were meant for producing around 50 hours weekly),<sup>27</sup> without implementing color television, without having consistent quizzes (as Ceaușescu despised the idea of giving material prizes to the winners), TVR faced underdevelopment long before the Romanian economic crisis.

Between 1958 and 1989, TVR went through four stages of evolution (or, more precisely, *involution*): 1) the romantic phase (1958-1965), characterized by rarity, experiments and shows; 2) the expansion phase (1965-1973), marked by socialization, everyday life, mass culture; 3) the phase of compromise (1974-1982), where ideology and entertainment were in a fragile balance; and 4) the

<sup>25</sup> At the meeting of the TVR National Council from September 1972, Mihai Bujor Șion declared: “I have to say that the chances of getting more people are minimal. (...) We know all the figures from all the radio-television stations in Europe. The number of people is related to the broadcasting hours. You start from 20 people per hour and you can even reach 128. We have a figure of 20”, SRR Archives.

<sup>26</sup> Many people would place a (rainbow) colored glass screen in front of the TV set in order to get a glimpse of what it would be like to watch color TV.

<sup>27</sup> See Color Television File, in SRR Archives.

agony phase (1983-1989), marked by the ubiquity of Ceaușescu's personality cult, where we can only speak about TVR survival or, with maybe a more apt metaphor, hibernation. Hence, if we take into account the stagnation of the regime, begun in the mid-1970s, there are 15 years of hard times for a still new cultural industry. But from the view point of television audiences, satellite antennas, strong coverage of the neighboring television channels and VCRs diffusion changed television watching into a clandestine, but tacitly permitted practice (Mustata 2013b). This was also the moment when television culture lost its supposed political impact. Anti-communist messages came from radio stations like Free Europe or the Voice of America, not from television.

The second major implication of these factors that made Romanian socialist television unique in the Eastern part of Europe is the period of the early 1990s, after the Romanian Revolution of December 1989. Upon the fall of the communist regime, after almost 15 years of freezing, TVR found itself unable to move forward. Thus, it just resumed its cultural and social vision from the mid-1970s. The year 1990 was neither the end of the calamity, nor the beginning of another Golden Age. In the first five years after the Romanian Revolution, TVR accomplished what it could not do in the 1970s: entire color broadcast (even in 1989, programs were broadcast in "partial color", meaning that only newsreel focusing on Ceaușescu's public life were broadcast in color, together with studio live broadcasting), second channel revival and coverage of the whole country (the second channel was terminated in 1985), rapid extension of the schedule and the introduction of avant-garde pop music. Of course, sexual images could now be shown as well. A popular quiz appeared later, *RoBingo*, whose presenter is now one of the best known television stars in Romania. But all these Romanian novelties were already obsolete for European television. In an attempt to resume its 1970s projects, TVR fell back upon its tele-school broadcasts and foreign language classes, one of its innovations at the end of 1969, while old news magazines lived a second life: *Reflector*, *Transfocator*, *A Smile on 16 mm* (a sort of lighter version of candid camera), together with the varieties program and the Golden Stag festival. Practically, TVR was acting like a visitor from the past who had landed in the future and decided to ignore everything that had happened in the meantime.

This backwardness prepared the scene for commercial television, which officially arrived in Romania in December 1995 and literally swept away TVR's audiences. The authors of this study themselves remember watching PRO TV for days, the first of the Romanian commercial TV stations, as if television had been born anew.

## Acknowledgements:

This research was conducted within the project TNSPE (Télévisions et nations en «semi-périphérie» européenne: comment constituer une identité nationale par la télévision (1958-1980). Etudes de cas: la Roumanie, la Bulgarie et la Belgique), financed by PN 3 / Sub-3.1 Bilateral / Multilateral/ Module AUF-RO, 2016-2017 and by Agence universitaire de la Francophonie.

## References:

- Andrei, Ștefan, Betea, Lavinia 2011. *I se spunea Machiavelli*. București: Adevărul.
- Badenoch, Alexander, Fickers, Andreas, Henrich-Franke, Christian (eds.) 2013. *Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Baghiu, Ștefan 2016. "Translating Novels in Romania: The Age of Socialist Realism". *Studia UBB Philologia*, LXI/1, pp. 5–18.
- Ban, Cornel 2012. *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*. Cluj-Napoca: Tact.
- Boia, Lucian 2013. *De ce este România altfel?* București: Humanitas.
- Boia, Lucian 2016. *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*. București: Humanitas.
- Bourdon, Jerome 2011. *Du service public à la télérealité*. Paris: INA.
- Bönker, Kirsten, Obertreis, Julia, Grampp, Sven (eds.) 2016. *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bren, Paulina 2010. *The Greengrocer and His TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Burakowski, Adam 2011. *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu (1965-1989). Geniul Carpaților*. București: Polirom.
- Butoi, Ionuț 2017. „Epopicalismul interbelic sau despre un mit bipolar”. In: Mihăilescu, Vintilă (ed.). *De ce este România astfel? Avatarurile excepționalismului românesc*. Iași: Polirom, pp. 199–210.
- Câmpeanu, Pavel 1979. *Oamenii și televiziunea*. București: Meridiane.
- Cioroianu, Adrian 2004. *Ce Ceausescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*. București: Curtea Veche Publishing, AUF.
- Cioroianu, Adrian 2010. „Acel Ceaușescu pe care l-am creat (despre o fascinantă – și păgubitoare – „industrie a elogiului”)”. *Geopolitikon*, 16 March 2010, <https://geopolitikon.wordpress.com/2010/03/16/16mart2010-acel-ceausescu-pe-care-l-am-creat-despre-un-fascinant-si-pagubitor-cult-al-personalitatii-12/> (retrieved 24 January 2017).
- Crowther, William 1988. *The Political Economy of Romanian Socialism*. New York: Praeger.
- Crump, Laurien 2015. *The Warsaw Pact Reconsidered. International Relations in Eastern Europe, 1955-1969*. London: Routledge.

- Drace-Francis, Alex 2016. *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700-1900*. Iași: Polirom.
- Durandin, Catherine 1990. *Nicolae Ceausescu. Vérités et mensonges d'un roi communiste*. Paris: Albin Michel.
- Evans, Christine Elaine 2016. *Between Truth and Time - A History of Soviet Central Television*. New Haven: Yale University Press.
- Fickers, Andreas 2010. "The techno-politics of colour: Britain and the European struggle for a colour television standard". *Journal of British Cinema and Television*, 7/1, pp. 95–114.
- Goddard, Peter (ed.) 2013. *Uncertain Entertainment: Popular television in authoritarian Europe*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Grdešić, Marko 2014. "Television and protest in East Germany's revolution, 1989-1990: A mixed-methods analysis". *Communist and Post-Communist Studies*, 47(1), pp. 93–103.
- Gumbert, Heather 2014. *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. University of Michigan Press.
- Idrizi, Idris 2016. "«Magic Apparatus» and «Window to the Foreign World»? The Impact of Television and Foreign Broadcasts on Society and State-Society Relations in Socialist Albania". In: Bönker, Kirsten, Obertreis, Julia, Grampp, Sven (eds.). *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 227–256.
- Imre, Anikó 2016. *TV Socialism*. Duke University Press: Durham and London.
- Ivanova, Polya 2005. *Parva Programa-Kanal 1 na BNT (1959-2000) / First Program-Channel 1 of BNT (1959-2000)*. Sofia: Sofia University Publishing.
- Ivanova, Polya 2006. *Vtora Programa Efir 2 na BNT: 1975-2000 / Second Channel of BNT: 1975-2000*. Sofia: Sofia University Publishing.
- Ivanova, Polya 2007. *Balgarskata televizia 1959-1990: Hristomatia po istoria na televiziata v Balgaria*. Sofia: "Kliment Ohridski" University Publishing House.
- Kern, Holger Lutz, Hainmueller, Jens 2009. "Opium for the Masses: How Foreign Media Can Stabilize Authoritarian Regimes". *Political Analysis*, 17, pp. 377–399.
- Lepp, Annika, Pantti, Mervi 2012. "Window to the West. Memories of watching Finnish television in Estonia during the Soviet period". *VIEW*, 3(2), pp. 76–86.
- Marin, Manuela 2016. *Nicolae Ceaușescu: omul și cultul*. Târgoviște: Cetatea de Scaun.
- Marinos, Martin 2016. "New Media, New Habits: Socialist Television and the Struggle for 'Harmonious Consumption' in 1960s Bulgaria". *Digital Icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, [http://www.digitalicons.org/wp-content/uploads/2016/10/DI15\\_3\\_Marinos.pdf](http://www.digitalicons.org/wp-content/uploads/2016/10/DI15_3_Marinos.pdf) (retrieved 2 July 2017).
- Matei, Alexandru 2012. „Clara Mareș, Tudor Vornicu și cum se scrie istoria”. *Observator cultural*, nr. 623, <http://www.observatorcultural.ro/articol/clara-mares-tudor-vornicu-si-cum-se-scrie-istoria-2/> (retrieved 4 March 2017).
- Matei, Alexandru 2013. *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)*. București: Curtea Veche.
- Matei, Alexandru 2014. "Convergences culturelles et politiques de la télévision publique en France et en Roumanie à l'époque du «dégel»". In: Vainovski-Mihai, Irina (ed.). *New*

*Europe College Ștefan Odobleja Program Yearbook 2013-2014*, pp. 225–247, <http://www.nec.ro/data/pdfs/publications/odobleja/2013-2014/Anuar%20Odobleja%202013-2014.pdf> (retrieved 22 July 2017).

Matei, Alexandru 2017. “«Peripherie» et «semi-périphérie», du système de l'économie-monde à l'histoire de la télévision”. *Revue Roumaine de Philosophie*, 61/1, pp. 203–212.

Mihăilescu, Vintilă (ed.) 2017. *De ce este România astfel? Avatarurile excepționalismului românesc*. Iași: Polirom.

Mihelj, Sabina 2011. “Negotiating Cold War Culture at the Crossroads of East and West: Uplifting the Working People, Entertaining the Masses, in Cultivating the Nation”. *Comparative Studies in Society and History*, 53(3), pp. 509–539.

Mihelj, Sabina 2014. “Understanding Socialist Television: Concepts, Objects, Methods”. *VIEW: Journal of European Television, History and Culture*, 3 (5), pp. 7–16.

Mihelj, Sabina 2017. “Memory, post-socialism and the media: Nostalgia and beyond”. *European Journal of Cultural Studies*, 20(3), pp. 235–251.

Murgescu, Bogdan 2010. *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*. Iași: Polirom.

Mustata, Dana 2012a. “The Revolution Has Been Televised...». Television as Historical Agent in the Romanian Revolution”. *Journal of Modern European History*, 10/1, pp. 76–97.

Mustata, Dana 2012b. “Television in the Age of (Post)Communism: The Case of Romania”. *Journal of Popular Film and Television*, 40/3, pp. 131–140.

Mustata, Dana 2013a. “Re-staging the popular: Televising Nicolae Ceaușescu”. In: Goddard, Peter (ed.). *Popular television in authoritarian Europe*. Manchester University Press: Manchester and New York, pp. 107–123.

Mustata, Dana 2013b. “Clandestine Radio and Television Reception in Romania”. In: Badenoch, Alexander, Fickers, Andreas, Henrich-Franke, Christian (eds.), *Airy curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, pp. 151–179.

Naumescu, Valentin 2017. „La marginea imperiilor, la intersecția lumilor. Un excepționalism geopolitic românesc?”. In: Mihăilescu, Vintilă (ed.). *De ce este România astfel? Avatarurile excepționalismului românesc*. Iași: Polirom, pp. 72–89.

Nordenstreng, Kaarle, Varis, Tapio 1974. *Television traffic – a one-way street? A survey and analysis of the international flow of television programme material*. No.70. Paris: UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000075/007560eo.pdf> (retrieved 1 June 2017).

Preutu, Cristina 2014. „Premise și direcții ale dezvoltării Televiziunii Române în anii '70”. *Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași*, s.n., Istorie, LX, pp. 697–708.

Roth-Ey, Kristin 2011. *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural World War*. Ithaca: Cornell University Press.

Sorescu-Marinković, Annemarie 2011. “Serbian Language Acquisition in Communist Romania”. *Balkanica*, XLI (2010), pp. 7–31.

Sorescu-Marinković, Annemarie 2012. “The World through the TV Screen. Everyday Life under Communism on the Western Romanian Border”. *Martor – The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review* 17, pp. 173–187.

- Tismăneanu, Vladimir 1988. *The crisis of Marxist ideology in Eastern Europe: the poverty of Utopia*. London; New York; Routledge.
- Tismăneanu, Vladimir 2012. "What Was National Stalinism?". In: Stone, Dan (ed.). *The Oxford Handbook of Postwar European History*. Oxford University Press, pp. 462–479.
- Urdea Alexandra 2014. "Folklore Music on Romanian TV. From State Socialist Television To Private Channels". *VIEW. Journal of European Television History and Culture*, 3(5), pp. 35–49.
- Vučetić, Radina 2012. *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Wallerstein, Immanuel Maurice 2004. *World-systems analysis: An introduction*. Duke University Press.
- Williams, Raymond 2003 [1974]. *Television. Technology and Cultural Form*. London, New York. Routledge.

### **The exceptionalism of Romanian socialist television and its implications**

During recent years, the study of European televisions has rediscovered *socialist television*, and we have witnessed a rapid rise in scholarly interest in a new field of research: socialist television studies. On the whole, this recent body of literature presents two main new insights as compared to previous studies in the field of the history of Western television: on the one hand, it shows that European television during the Cold War was less heterogeneous than one may imagine when considering the political, economic and ideological split created by the Iron Curtain; on the other hand, it turns to and capitalizes on archives, mostly video, which have been inaccessible to the public. The interactions between Western and socialist mass culture are highlighted mainly with respect to the most popular TV programs: fiction and entertainment.

The authors give us an extraordinary landscape of the Romanian socialist television. Unique in the Eastern part of Europe is the period of the early 1990s. Upon the fall of the communist regime, after almost 15 years of freezing, TVR found itself unable to move forward.

**Słowa kluczowe:** socjalistyczne studia nad telewizją, Rumunia, telewizje narodowe

**Keywords:** socialist television studies, Romania, national tv



# Jarosław Grzechowiak

Uniwersytet Łódzki

## ***Na melinę* – zapomniane dzieło Stanisława Różewicza**

Tematem artykułu jest film Stanisława Różewicza, który, cytując Marka Hendrykowskiego, „stał się w czasach PRL prohibitem, przez długie lata starannie ukrywanym i przemilczanym nawet w specjalistycznych opracowaniach dotyczących tej dziedziny twórczości” (Hendrykowski, 1999, s. 59). Mowa o filmie *Na melinę* (1965), zrealizowanym jako część cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, wyprodukowanym przez Zespół Realizatorów Filmowych „Iluzjon”. Produkcje będące częścią tej serii opowiadały o momencie zakończenia II wojny światowej i zapanowaniu pokoju na ziemiach polskich. Obejmowały również problematykę zmian, jakie dokonały się w ludzkiej psychice podczas trwającego przez sześć lat konfliktu. Obraz Stanisława Różewicza wyczerpywał wszystkie te tematy, wyróżniał się też wysokimi wartościami artystycznymi. A jednak z wielu powodów nie trafił on w latach sześćdziesiątych do rozpowszechniania, a telewizzowie mogli go obejrzeć dopiero na początku lat osiemdziesiątych. Co było tego przyczyną i jakie ujęcie wojennej rzeczywistości zaprezentował Różewicz – to pytania, na które starałem się w tym artykule odpowiedzieć.

Stanisław Różewicz w połowie lat sześćdziesiątych miał już ustaloną pozycję specjalisty od dramatów psychologicznych i wojennych. Dobra passa tego reżysera rozpoczęła się w 1958 roku od realizacji wybitnego filmu *Wolne miasto*, z dokumentalną wręcz precyzją rekonstruującego obronę Poczty Gdańskiej we wrześniu 1939 roku. Przy tym filmie Różewicz po raz pierwszy podjął współpracę ze scenarzystą Janem Józefem Szczepańskim. Nieco gorzej oceniano kolejną produkcję reżysera – *Miejsce na ziemi* (1959) – film obyczajowy opowiadający historię młodego chłopca powoli staczającego się na margines. Jednak trzy kolejne obrazy na trwałe zapisały się w historii polskiego kina. W *Świadectwie urodzenia* (1961) reżyser znów podjął temat II wojny światowej – tym razem jednak widzianej z dzie-

cięcej perspektywy. Spore uznanie zdobyła zwłaszcza trzecia nowela tego filmu – *Kropla krwi* – ukazująca dramat żydowskiej dziewczynki trafiającej do sierocińca, w którym zjawia się hitlerowska komisja do spraw czystości rasowej i uznaje ją za dziecko prawdziwie aryjskie. Równie pozytywne opinie zebrał *Głos z tamtego świata* (1962), bazująca na prawdziwej historii psychologiczna opowieść o ludziach wykorzystywanych przez lekarza-hochsztaplera oraz jego współpracę. Ten film Różewicza wyróżniał się znakomitymi kreacjami Kazimierza Rudzkiego, Wandy Łuczyckiej i Tatiany Czechowskiej. Ostatnim filmem reżysera zrealizowanym przed adaptacją opowiadania Szczepańskiego było *Echo* (1964). Bohaterem tego dramatu był szanowany adwokat oskarżony o współpracę z hitlerowcami podczas II wojny światowej. Tym razem świetne recenzje zebrał grający główną rolę Wierczyśław Gliński, nagrodzony zresztą na festiwalu filmowym w Karlovych Varach. Już w trakcie realizacji tego filmu Stanisław Różewicz postanowił zabrać się za ekranizację opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego.

## Opowiadanie *Wszarz*

Sierżant Skrzetuski zameldował powrót od fotografa. Wyglądał jak opryszek z amatorskiego przedstawienia. Cyklistówka i jakiś nedorzeczny szalik. Tylko spod kożucha wystawały buty wojskowe i między rozchylonymi połami prześwitywało sukno bryczesów. Jego ludzie rozchodzili się do kwater. Przez niskie okienko bunkra widać było ich nogi znikające wśród świerzków zagajnika. Porucznik nie przejął się wiadomością o podejrzanym żebraku, który tkwił uparcie naprzeciw chałupy fotografa (Szczepański, 1956, s. 9).

Tak zaczyna się literacki pierwowzór *Na melinę*. Bohaterami utworu są partyzanci zgrupowani w kompanii „Akacja” (w opowiadaniu nie pada jednak nazwa konkretnej organizacji zbrojnej). Podejrzany żebrak – o nim meldował dowódca oddziału sierżant „Skrzetuski” – obserwuje gospodarstwo, w którym żołnierze robią sobie zdjęcia do fałszywych kennkart – będą się nimi posługiwać podczas pobytu „na melinie”, czyli podczas przerwy w działalności partyzanckiego ugrupowania. Rozmowie toczącej się w ziemiance przysłuchuje się sierżant „Hieronim”, a po wyjściu „Skrzetuskiego” stwierdza: „Ot, stary partyzant; gieroj. Teraz byle dziada zobaczy, już pełne portki” (Szczepański, 1956, s. 9-10). Następnie poleca kapralowi „Zbirkowi” porąbanie drewna i napalenie w piecu. Kapral „Zbirek” będzie jedną z najważniejszych postaci opowiadania. Młody chłopak w partyzantce walczy od kilku lat, był też wielokrotnie ranny. Jest jednak już zmęczony i sfrustrowany wojennym życiem, czego dowodem jest historia, przytoczona przez „Hieronima”:

– Ot, wczoraj – przypomniał sobie. – Braliśmy tę mąkę w Nadolniku we młynie. Przygadał tam sobie dziewczynę, poszedł z nią na strych, na siano. Nie minęło dziesięć minut, patrzę, złazi mój Zbirek. – Zachichotał krótko, bez wesołości. – Czerwony taki, łzy w oczach, głowę odwraca. – „Cóż, Zbirek”, mówię, „nie udało się i teraz”. A on, panie poruczniku, jak nie skoczy! Kaburę odpina, już by mnie strzelał. Musiałem mu łapę wykręcić. To z tego dzisiaj te grymasy. Widział pan, jak on patrzy, panie poruczniku? Zabić! Zabić chce choćby kolegę. Kto jemu winien, że go tak paskudnie trafiło? – Hieronim pogładził w zadumie koniec spiczastego nosa. – Ale i on nie winien – rzekł jakby ze zdziwieniem. – Ot, trudno jemu pogodzić się z tym. Inny, starszy, dałby se może spokój, a tego nadzieja kusi. A nuż naprawi się coś samo... No, bo co taki z życia miał? Niech pan powie, panie poruczniku. Nawet tymi swoimi ranami nie pochwali się, bo zawsze ktoś uśmiechnie się za plecami: „żabi ogier”. Ja mu dlatego i po-błażam. Jakby mi inny tak grymasił, tak się stawał, to jak słowo daję... (Szczepański, 1956, s. 11-12).

W ziemiance zjawia się „Szarak”, którego przyprowadza wartownik „Głośny”. On również melduje porucznikowi o tajemniczym żebraku kręcącym się wokół zagrody, gdzie fotografują się partyzanci, unikając przy tym kontaktu z ludźmi i uciekając, gdy tylko ktoś zbliża się w jego kierunku. „Szarak” podejrzewa, że nieznajomy jest szpiclem żandarmerii, prawdopodobnie szykuje w okolicy jakąś akcję. „Głośny” wysuwa pewną propozycję: „Ja go ale wypróbuję, pierona. – Oczy zabłyśły mu w zmiętej, szarej twarzy. – Ja przeca idę z chłopakami do Bentkowskiego po obiedzie. Odziejemy te żandarmskie anzugi, co je mamy – będziemy widzieć, co robi” (Szczepański, 1956, s. 15). Porucznik wyraża zgodę.

Po pewnym czasie „Głośny” składa porucznikowi raport z wykonanego zadania. Gdy – przebrani za niemieckich żandarmów – podeszli pod gospodarstwo fotografa, żebrak sam zameldował im, że w okolicy ukrywają się partyzanci. „Głośny” rozkazuje mu prowadzić go do kryjówki żołnierzy, żebrak zaczyna się jednak targować, żądając wynagrodzenia. Uzyskawszy od „żandarma” potwierdzenie, że dostanie za to zegarek i będzie mógł wziąć sobie ubrania schwytanych, pokazuje miejsce postoju partyzantów. Po pozorowanej akcji odkrycia kryjówki „Głośny” przyprowadza ich do żebraka, ten zaś od razu bierze od nich kożuch i buty. W tym czasie „Głośny” rozładowuje swój karabin i daje go żebrakowi, wydając mu polecenie rozstrzelania jeńców: „Myśli pan, że mi odpowiedział: «nie»? Kaj tam! Ino tyle, że nie poredzi strzelać. Tom mu pokazał rychtyk, jak się z tym robi, a on wziął luśnię, ale się pyta, czy gacie z zabitych też będą dla niego. A potem spokojniucsko przykłada do ramienia i mierzy w Skrzetuskiego” (Szczepań-

ski, 1956, s. 19). Opowieść partyzanta budzi zainteresowanie zebranych w izbie, zwłaszcza kaprała „Zbirka”, który „wylażł ze swego barłogu, stał jak urzeczony naprzeciw Skrzetuskiego, oczy mu błyszczały” (Szczepański, 1956, s. 19). „Hieronim” sugeruje porucznikowi zlikwidowanie żebraka. „Na płaskich policzkach oficera leżał rdzawy blask. Twarz wydawała się usztywniona świetlistym werniksem. Wargi poruszyły się w niej, jakby kierowane jakimś mechanizmem wydzielonym z całości. – Tak – powiedział – nie ma się co bawić!” (Szczepański, 1956, s. 20). Do wykonania wyroku zgłasza się „Zbirek”. Otrzymuje zgodę dowódcy.

Opis egzekucji jest momentem, w którym po raz pierwszy poznajemy żebraka. Kopie on dół, w którym później zostanie pogrzebany. Praca idzie mu jednak ciężko – jest stary i zmęczony. „Grób” zaczyna więc kopać partyzant, a w zagłębieniu odkrywa wodę. Żebrak, dowiedziawszy się o tym, zaczyna zbierać liście i poszycie lasu, mówiąc przy tym: – Jak mokro, to niedobrze – mamrocze zrządnie. – Sucho ma być (Szczepański, 1956, s. 23). Przed egzekucją zostaje jeszcze przesłuchany przez „Hieronima”. Stary przyznaje, że prowadził żandarmów do kryjówek partyzantów, usprawiedliwia się jednak rozkazem od jednego z nich („Głośnego”). „Zbirek” pyta go, czy ma córkę i czy jest „fajną dziewczuchą” (Szczepański, 1956, s. 25). „Hieronim” przerywa rozmowę i rozkazuje wykonać wyrok. „Skrzetuski” chce spełnić ostatnie życzenie żebraka – ten prosi o papierosa, jednak nikt z partyzantów nie ma bibułek. Wtedy „Hieronim” podaje mu tytoń, zawinięty w jednozłotowy banknot. Mężczyzna jednak wysypuje tytoń, a pieniądze chowa do kieszeni.

Egzekucji z oddali przypatruje się porucznik z jednym z partyzantów. „To z tych nudów, panie poruczniku” – rozważał Biskaj. „Z byle czego robią sobie zabawę. Ja się nawet nie dziwię. Nudno tu, jak jasne kule. No nie? Takie życie... Za groblą stuknął pusto strzał; i jeszcze drugi” (Szczepański, 1956, s. 27). Partyzanci wracają do ziemianki. Po drodze „Zbirek” opisuje emocje, które mu towarzyszyły: „Dziś, bracie, miałem smak na coś takiego. Czuję, że urwę się, jak kogo nie kropnę. Przyjdzie czasem taka chwila...” (Szczepański, 1956, s. 27-28).

W izbie porucznik przygotowuje meldunek dla okręgu. Tekst dyktuje „Hieronimowi” spisującemu sprawozdanie na maszynie: „W dniu dzisiejszym rozstrzelany został żebrak Alojzy Szynalik, urodzony w Gidlach w roku 1878, jako niebezpieczny konfident żandarmerii. Dowody winy” (Szczepański, 1956, s. 30). W tym momencie zawiesza głos. Do izby wchodzi „Zbirek”. Jest zdecydowanie weselszy, radośniejszy. Porucznik rozkazuje mu sfotografowanie się i pójście „na melinę”.

Ani w archiwum Filmoteki Narodowej, ani w Ośrodku Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej nie zachował się, niestety, scenariusz noweli Stanisława Różewicza. W archiwach tej pierwszej instytucji znajduje się jedynie scenopis filmu (datowany na październik 1964 roku) oraz lista montażowa. O tym, w jaki sposób zaadaptował swoje opowiadanie Jan Józef Szczepański i jaki kształt przybrało na ekranie, piszę w dalszej części tekstu.

### Film *Na melinę*

Z zapisków Jana Józefa Szczepańskiego wynika, że propozycję napisania scenariusza na podstawie *Wszarza* otrzymał pod koniec lutego 1964 roku (Szczepański, 2013). Z dalszych notatek można wywnioskować, że taka oferta wyszła ze strony Zespołu Realizatorów Filmowych „Iluzjon”, pierwsze wzmianki na temat Stanisława Różewicza pojawiają się bowiem dopiero nieco później – we wspomnieniu datowanym na 15 marca 1964 roku Szczepański zanotował, że reżyser „załatwił z Iluzjonem, że weźmie do roboty *Wszarza*. Będziemy więc znowu współpracować” (Szczepański, 2013, s. 25). Scenariusz do filmu *Na melinę* musiał powstać najwyżej w przeciągu trzech miesięcy, gdyż już w pierwszej połowie czerwca 1964 roku praca była oceniana przez kolegium scenariuszowe Komitetu ds. Radia i Telewizji. Należy żałować, że w żadnym archiwum nie zachował się protokół bądź jakakolwiek notatka ze spotkania, podczas którego ewaluacji poddano też inne scenariusze, napisane z myślą o produkcji telewizyjnej.

Pisarz tylko nieznacznie zaadaptował swoje opowiadanie. Zasadniczy szkielet i budowa fabuły pozostały nienaruszone. W ekspozycji filmu znalazła się dodatkowo scena fotografowania partyzantów w zagrodzie Bentkowskiego. W dalszych partiach *Na melinę* Szczepański dokonał niewielkich skrótów i wygładził dialogi w scenach rozmowy „Hieronima” z porucznikiem o kapralu „Zbirku” oraz dowódcy oddziału z „Szarakiem”. Nieco inaczej zostały zaaranżowane sceny prowokacji partyzantów wobec Szynalika. W opowiadaniu „Głośny”, czyli partyzant udający dowódcę niemieckiego patrolu, opowiadał porucznikowi całą historię, w filmie zaś przybliżyła tylko niewielką jej część – pozostałe fragmenty są wplecione w akcję filmu. Skróceniu uległa scena egzekucji żebraka, zniknął między innymi moment, gdy „Zbirek” pyta Szynalika, czy jego córka jest „fajną dziewczuchą”, końcowa scena obserwacji egzekucji przez dowódcę oddziału oraz wypowiedź „Zbirka” o tym, jaką ulgę odczuł po wykonaniu wyroku. Wszelkie zmiany w tych częściach *Na melinę* są całkowicie uzasadnione – na przykład uczucia „Zbirka” po egzekucji są należycie wyrażone gestami oraz zachowaniem postaci w interpretacji Jana Kociniaka. Z kolei ukazanie zachowania Szynalika w zetknięciu z „żandarmami

niemieckimi”, zastępujące opowiadanie całej historii przez „Głośnego”, służy zdecydowanie pewnemu zdynamizowaniu akcji. Film kończy się tak samo jak opowiadanie – dialogi między partyzantami oraz sama sytuacja właściwie nie zostały zmodyfikowane.

Z kilkulinijkowego wspomnienia Szczepańskiego na temat oceny scenariusza przez telewizję wynika, że spotkał się on z dużym uznaniem, a niektórzy członkowie kolegium (między innymi Grzegorz Lasota, wieloletni dziennikarz telewizyjny, czy Jan Rybkowski, reżyser, autor takich filmów jak *Dziś w nocy umrze miasto* [1961], *Kiedy miłość była zbrodnią* [1967] czy seriali *Chłopi* [1972] i *Kariera Nikodema Dyzmy* [1980], podówczas kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Rytm”) „wygłosili na jego temat istne peany” (Szczepański, 2013, s. 48). Przez chwilę jednak wydawało się, że film nie zostanie zrealizowany – protestował bowiem „aktyw partyjny” w osobie pracownika telewizji, Wałatka (być może chodzi o Andrzeja Wałatka, późniejszego kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Kraj” [1969-1971] – przyp. aut.). Jego zdaniem „realizacja takiego filmu jest niedopuszczalna, ponieważ – zamiast słać bohaterstwo walki z faszyzmem – ukazuje on «wątpliwe problemy moralne», sadyzm i zdziczenie. Wyraził też wątpliwość, czy autor w ogóle był w partyzantce, bo realia są jakies podejrzane” (Szczepański, 2003, s. 48). Scenariusz prawdopodobnie nie zostałby zaakceptowany, gdyby nie nieoczekiwane poparcie ze strony Włodzimierza Sokorskiego, przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, przy tym wysoko postawionego członka partii. Dzięki jego wsparciu „wszyscy głosowali za – nawet tow. Wałatek” (Szczepański, 2013, s. 48). W kontekście późniejszej kolaudacji filmu nazwisko Włodzimierza Sokorskiego warto zapamiętać.

Nie oznacza to jednak, że zaakceptowanie scenariusza było równoznaczne z zielonym światłem dla realizacji filmu. Jan Józef Szczepański odnotował list, otrzymany od Stanisława Różewicza w drugiej połowie sierpnia 1964 roku, w którym reżyser informował, że „minister [prawdopodobnie Tadeusz Galiński, ówczesny minister kultury lub jego zastępca i szef Naczelnego Zarządu Kinematografii – Tadeusz Zaorski – przyp. aut.] nie zgodził się na realizację *Wszarza*” (Szczepański, 2013, s. 56). Jednak już 7 września 1964 roku Czesław Petelski informował pisarza, że film został skierowany do realizacji. Dla porządku warto zauważyć, że wniosek produkcyjny serii *Dzień ostatni dzień pierwszy* jest datowany na 29 lipca 1964 roku – wtedy jeszcze składała się z pięciu filmów: *Buty*, *Nazajutrz po wojnie*, *Instrumentum mortis*, *Wózek*, *Bigos* (*Sprawozdanie*, 1965). Kolejne trzy, czyli *Na melinę*, *Nad Odrą* i *Córeczka* trafiły więc do produkcji później.

Zdjęcia do filmu realizowane były w listopadzie i grudniu 1964 roku w atelier Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie oraz w plenerach Puszczy Kampinoskiej i na poligonie wojskowym w stołecznej dzielnicy Rembertów (*Sprawozdanie*, 1965). Stanisław Różewicz po raz kolejny podjął współpracę z wieloma najważniejszymi członkami ekipy realizatorskiej. Za kamerą stanął więc Stanisław Loth – operator przy *Miejscu na ziemi* oraz autor zdjęć do *Świadectwa urodzenia*. Scenografię zaprojektował Tadeusz Wybult, było to już trzecie spotkanie z reżyserem, a w kolejnych latach zostali zresztą stałymi współpracownikami.

W obsadzie aktorskiej pojawiają się nazwiska osób dotychczas nie pracujących pod kierunkiem Różewicza lub współpracujących z nim tylko raz. Żebraka Alojzego Szynalika zagrał Kazimierz Opaliński. Aktor znany z takich filmów jak *Człowiek na torze* (1956, reż. Andrzej Munk) czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964, reż. Wojciech Jerzy Has) stworzył w *Na melinę* wstrząsającą kreację. Faktem jest, że w wielu momentach bohater ten odraża swoimi cechami charakteru: podlizywaniem się władzy (graniczącym z serwilizmem), zachłannością i pazernością – zwłaszcza, gdy od razu po schwytaniu partyzantów chce zedrzeć z nich ubrania. Trudno mu jednak chwilami nie współczuć – kiedy błagalnym głosem prosi żołnierzy o pieniądze, gdy ci wychodzą od fotografa, lub kiedy dowiedziawszy się, że w wykopanym grobie jest woda, powolnymi ruchami zaczyna zbierać liście i gałęzie, by wysypać je do dołu. Sierżanta „Hieronima” zagrał Józef Nowak, wielokrotnie obsadzany w rolach mundurowych. W *Na melinę* stworzył kolejną rolę pewnego siebie, doświadczonego partyzanta. Stanowi przeciwwagę dla dowódcy oddziału, w którego wcielił się Stanisław Mikulski. Tuż przed *Stawką większą niż życie* aktor ten wykreował interesującą postać oficera zmęczonego zmaganiem z hitlerowskim okupantem, podejmującego decyzje z trudem, jakby od niechcenia, będącego przy tym autorytetem dla swoich podkomendnych. Równie ciekawą rolę stworzył, jako kapral „Zbirek”, Jan Kociniak. Aktor, kojarzący się dzisiaj zdecydowanie z komediami, nie tylko pasował do roli kaprała „Zbirka” fizycznie, ale również bardzo dobrze oddał emocjonalne stany postaci – od frustracji i agresji wobec starszych towarzyszy przez nadzieję, budzącą się wraz z rozkazem likwidacji żebraka, aż po radość i dobry nastrój, wywołany przez sam fakt jej przeprowadzenia. W pozostałych rolach wystąpili popularni wówczas warszawscy aktorzy – między innymi Janusz Pałuszkiewicz, Jerzy Kaczmarek, Marian Rułka czy Wojciech Pokora.

## Kolaudacja

Realizacja *Na melinę* zakończyła się w pierwszych tygodniach 1965 roku<sup>1</sup>. 12 lutego odbyła się zaś kolaudacja trzech produkcji z tego cyklu – filmu Różewicza, *Wózka* (reż. Ewa i Czesław Petelscy) oraz *Bigosu* (reż. Sylwester Szyszko). Wracając znów do „Dziennika” Jana Józefa Szczepańskiego:

*Wszarż* wzbudził żywiołowe protesty. Że „antyhumanitarny”, że „dembilizujący”, „niemoralny” itd. Cała argumentacja wyprowadzona została zresztą z „kontekstu politycznego”. Gadali o sprawie przedawnienia zbrodni hitlerowskich i o przemówieniu Moczara, i o założeniach ideowych ZBoWiD-u. Nie zabrakło nawet zdania, że się akowcy obrażą! [...] Tylko Braun się sprzeciwił w dyskusji. Ale na końcu nieoczekiwanie wystąpił z obroną Zaorski [...] (Szczepański, 2013, s. 88-89).

W istocie tak potoczyła się dyskusja nad filmem *Na melinę*. Pierwszy z atakiem pod adresem dzieła Różewicza i Szczepańskiego wystąpił Witold Skrabalak, wieloletni członek PZPR, a w latach sześćdziesiątych pracownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego. Wygłosiwszy pochwały pod adresem artystycznych wartości *Na melinę*, nie wahał się skrytykować ideowej strony filmu. Głównie postaci – dowódcę oddziału oraz kaprała „Zbirka” – określił mianem „ahumanistycznych” (*Stenogram*<sup>2</sup>, 1965a, k. 2). Film był dla niego trudny do oglądania, „chwilami nie do zniesienia i obawiałbym się, czy taki film możemy z całym spokojem pokazywać szerokiej widowni [...]” (*Stenogram*, 1965a, k. 2). Nawiązał również do ówczesnej sytuacji politycznej, a przede wszystkim do działań RFN-owskich dziennikarzy, którzy pod koniec pierwszej połowy lat sześćdziesiątych publikowali zdjęcia polskich żołnierzy rozstrzeliwujących hitlerowskich żandarmów. Zdaniem Skrabalaka w takim momencie niemożliwa była emisja filmu w pewien sposób potwierdzającego zachodnioniemieckie praktyki, chociaż „pod względem artystycznym jest zrealizowany bardzo dobrze, bardzo ciekawie” (*Stenogram*, 1965a, k. 3).

O ile jednak Skrabalak dostrzegł pewne możliwości uratowania filmu, o tyle całkowicie przeciwko jego wyświetlaniu był dyrektor Jankowski, przedstawiciel telewizji. Potwierdził zdanie swojego poprzednika o wysokich walorach artystycznych *Na melinę*, pochwalił Kazimierza Opalińskiego za stworzenie świetnej kreacji głównego bohatera – stwierdził jednak przy tym, że mimo tych zalet jest

<sup>1</sup> Krystyna Rutkowska, montażystka, oraz jej asystentka – Anna Maria Czołnik – zakończyły swoją pracę, według sprawozdania z produkcji całego cyklu, 31 stycznia 1965 roku. Jest to jedyna data, na podstawie której można w przybliżeniu określić termin zakończenia realizacji filmu (*Sprawozdanie*, 1965).

<sup>2</sup> W przytoczonych fragmentach *Stenogramu* zachowano oryginalną pisownię i gramatykę.



„przeciwny jego wyświechtaniu dla masowego widza” ze względu na „nie dobrą wymowę społeczno-wychowawczą” (*Stenogram*, 1965a, k. 8). Chociaż uznał, że scenariusz Szczepańskiego trafił w ręce dobrego reżysera, to jednak ocenił go negatywnie: jako film, który budzi „jakiś odruch odrazy” (*Stenogram*, 1965a, k. 8).

Równie potępiające film opinie wygłosili Włodzimierz Sokorski, którego głos przeważał podczas dyskusji o skierowaniu scenariusza Szczepańskiego do produkcji, oraz jego zastępca, Stanisław Stefański. Ten pierwszy, chociaż pozytywnie ocenił zarówno realizację filmu, jak i jego temat, w gruncie rzeczy uważał, że *Na melinę* został zrealizowany w złym momencie. Według Sokorskiego dwudziestolecie wyzwolenia kraju spod okupacji niemieckiej nie sprzyja pokazaniu filmu niepodkreślającego „charakteru naszej walki, która była prowadzona przeciw okupantowi” (*Stenogram*, 1965a, k. 10). To właśnie on zwrócił uwagę, że bohaterami filmu są żołnierze Armii Krajowej, a „to niewątpliwie musiało by wywołać ogromny sprzeciw kół AK-owskich i to w momencie, kiedy staramy się zatrzeć dzielące nas różnice. I kiedy chcemy wydobyć rzeczy dla nas wspólne” (*Stenogram*, 1965a, k. 10). W kontekście *Na melinę* przywołał brytyjski film *Za króla i ojczyznę* (1964, reż. Joseph Losey), dramat psychologiczny rozgrywający się w czasie I wojny światowej, opowiadający historię młodego ochotnika, który po przeżyciu tragicznej bitwy i otrzymaniu informacji o zdradzie żony postanowił zdezerterować z armii. O ile jednak według byłego ministra kultury „tam te sprawy zostały potraktowane po męsku, głęboko humanistycznie” (*Stenogram*, 1965a, k. 11), o tyle głównych bohaterów filmu Różewicza można było określić mianem „oddziału wszarzy” (*Stenogram*, 1965a k. 11). Konkludując, w opinii Sokorskiego film nie powinien trafić na ekrany, a głównymi zarzutami wystosowanymi pod jego adresem, było ukazanie demoralizacji partyzantów, atakowanie żołnierzy Armii Krajowej oraz niedostateczne określenie postaci głównego bohatera – jego zdaniem film nie przynosił dostatecznej wiedzy na temat Szynalika; najlepiej zaś, gdyby był on volksdeutschem, a nie żebrakiem, którego wojenna bieda doprowadziła do takiego stanu.

Stanisław Stefański w zasadzie potwierdził zdanie swojego przełożonego. Przychylił się do „argumentu akowskiego”, stwierdzając przy tym, że „jeśli pokazujemy w korzystnym świetle oddziały AL-owskie to nie możemy po raz pierwszy ukazując problem oddziału AK-owskiego pokazywać go na kanwie tego rodzaju jednostki, bo to jest pokazaniem jakiejś degrengolady” (*Stenogram*, 1965a, k. 12). Zwrócił jednak przy tym uwagę na jeszcze inną rzecz, w znacznie gorszym świetle stawiającą bohaterów *Na melinę*. Alojzego Szynalika określił mianem człowieka, który „nie jest w pełni władz umysłowych, bo on nawet nie zdaje sobie sprawy z grożącej mu śmierci, to jest zupełnie zidiociałły osobnik który czuje

respekt tylko przed tymi, którzy mają władzę” (*Stenogram*, 1965a, k. 13). Zdaniem Stefańskiego każdy oddział partyzancki w takiej sytuacji, miast urządzać prowokację i skazywać żebraka na śmierć, wzięłby go do niewoli. Stwierdził, że „jeśli takie wypadki miały miejsce, to akcent należałoby położyć na to, że to byłyby zupełnie epizodyczne wypadki, a mogły one mieć miejsce tylko dlatego, że w czasie wojny zostały zdeprawowane ludzkie charaktery, że ludzie ze swego okrucieństwa nie zdawali sobie sprawy” (*Stenogram*, 1965a, k. 13). W konkluzji uznał film za nie do przyjęcia, głównie ze względu na wydźwięk całej sekwencji prowokacji i egzekucji postaci odtwarzanej przez Kazimierza Opalińskiego.

Właściwie jedyny jednoznacznie pozytywny komentarz na temat *Na melinę* wygłosił Andrzej Braun – pisarz, w latach 1957-1963 kierownik literackiego Zespołu Filmowego „Droga”, a następnie kierownik działu filmów telewizyjnych w Telewizji Polskiej (Czachowska, Szałagan, 1996). Podkreślał, że wymowa filmu w żadnym wypadku nie jest antyhumanitarna, wprost przeciwnie – jego zdaniem bohaterowie Różewicza i Szczepańskiego to ludzie „zdeprawowani przez wojnę” (*Stenogram*, 1965a, k. 5), zmęczeni nią, podejmujący pod wpływem okoliczności dramatyczne decyzje niosące ze sobą określone konsekwencje. Z tego punktu widzenia *Na melinę* miało dla Brauna wydźwięk antywojenny i mówiło „ono o wiele więcej o tych sprawach, niż gdyby padały jakieś zdania, czy stwierdzenia wprost” (*Stenogram*, 1965a, k. 5). Optował on bardzo za takim spojrzeniem na film Różewicza i proponował, by *Na melinę* zostało zaakceptowane i skierowane do rozpowszechniania. Nieco inne zdanie miał Jerzy Bossak, kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Kamera”. Podzielał pewne sformułowania, skierowane pod adresem *Na melinę* przez ludzi ze środowiska partyjnego i obawiał się reakcji widowni na nowelę Różewicza; jak sam stwierdził, „będzie miała reakcję taką, jaką wywołuje czerwona barwa, ale to nie będzie czerwony sztandar, a czerwona płachta” (*Stenogram*, 1965a, k. 6). W ramach konkluzji proponował jednak pokazanie filmu, by zorientować się, jaki będzie odzew widzów na takie pokazanie sprawy tragicznej decyzji oddziału partyzanckiego, sugerując przy tym wprowadzenie pewnych zmian, jak skrócenie sceny rozstrzelania Alojzego Szynalika czy zakończenie filmu na zdaniu porucznika „Dowody winy...”.

Ostateczny głos w dyskusji nad produkcją Różewicza należał do ówczesnego wiceministra kultury i sztuki oraz szefa kinematografii, Tadeusza Zaorskiego. Nieoczekiwanie nawet dla samego Szczepańskiego, choć Zaorski nie zgodził się całkowicie z Andrzejem Braunem, to jednak jego głos nie był tak zaangażowany ideologicznie, jak wypowiedzi Witolda Skrabalaka czy Sokorskiego i Stefańskiego. Przychylił się do opinii Bossaka odnośnie do skrócenia sceny egzekucji oraz sceny „z butami, bo chodzi o to, aby to nie było naigrywanie się z człowieka,

chodziłoby mi o to, aby oni wszyscy w oddziale byli zatroškani sytuacją, która ma miejsce” (*Stenogram*, 1965a, k. 16). Koniec końców nie zdecydował o skierowaniu filmu na półkę, czekając na moment zaopiniowania wszystkich filmów z serii *Dzień ostatni dzień pierwszy*. Jednak w stenogramach z dwóch pozostałych kolaudacji produkcji z tego cyklu nie pada ani jedno słowo prowokujące dyskusję na temat filmu Różewicza. W trakcie pierwszej z nich spore opory uczestników wzbudziły dwa filmy – *Nazajutrz po wojnie* (reż. Lech Lorentowicz) oraz *Instrumentum mortis* (reż. Jerzy Zarzycki); ten ostatni również nie został skierowany do rozpowszechniania i do dziś nie był emitowany przez Telewizję Polską. Drugi protokół, liczący ponad 20 stron, stanowi zapis dyskusji nad filmem Bohdana Poręby *Nad Odrą* i również w nim nie ma śladu rozmowy o noweli Różewicza. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że na pierwszym z wymienionych pokazów sam Stanisław Różewicz był obecny, a podczas jednego ze swych przemówień Czesław Petelski, kierownik artystyczny Zespołu „Iluzjon”, stwierdził, że „z tej serii dwa filmy zakwestionowano, a więc poprzednio wyświetlany odcinek «Na melinę» i odcinek «Instrumentum mortis»” (*Stenogram*, 1965b, k. 28). Słowo „zakwestionowano”, użyte przez Petelskiego, należy zapewne rozumieć jako skierowanie do dalszych poprawek bądź wstrzymanie się z decyzją o przyjęciu tych filmów. Wydaje się, że najważniejsza decyzja dotycząca filmu Różewicza zapadła w czerwcu 1965 roku. Pod datą 13 czerwca Jan Józef Szczepański zapisał w swoim *Dzienniku* następujące słowa: „Przedwczoraj Różewicz dzwonił, że odbyło się kolejne konsylium nad *Wszarzem* z udziałem Kraški, Zaorskiego i innych mędrców. Wynik: formalny zakaz rozpowszechniania” (Szczepański, 2013, s. 104).

### Dalsze losy filmu i jego recepcja

Jeszcze przed wydaniem decyzji o skierowaniu *Na melinę* na półki film Stanisława Różewicza miał szansę być zaprezentowany na V Ogólnopolskim i II Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Według wspomnień autora *Wszarza*, produkcja została wycofana z konkursu na skutek decyzji kierownictwa Zespołu Filmowego „Iluzjon” (Szczepański, 2013). A jednak z dalszych zapisków pisarza można wnioskować, że film był w Krakowie pokazywany – zdaniem pisarza projekcji towarzyszyło „napięcie”, a i na Szczepańskim ponownie „zrobił silne wrażenie” (Szczepański, 2013, s. 103).

Przez kolejne dwa lata decyzje dotyczące emisji filmu często się zmieniały. Oddajmy w tym momencie głos Stanisławowi Różewiczowi:

Minęły dwa miesiące [od kolaudacji filmu – przyp. aut.] i zatelefonował do mnie minister Zaorski. „Film przyjmujemy, gratuluję. To jeden z najlepszych filmów o wojnie”. Przeszły następne miesiące, telefon z telewizji

– film nie będzie jednak pokazany. Maj 1967, zapowiedź w programie – film *Na melinę* będzie pokazany. Dwa tygodnie później – film z programu wycofujemy... (Różewicz, 2012, s. 71).

W tym samym czasie reżyser skarżył się na całą sytuację na łamach miesięcznika „Kino”. Zdaniem Różewicza długotrwałe przetrzymywanie filmu na półkach mogło negatywnie wpłynąć na jego odbiór, zwłaszcza że *Na melinę* podejmowało tematykę II wojny światowej. „Najpierw usłyszałem, że jest ahumanistyczny, potem że jest humanistyczny i bardzo dobry, ale powinien poczekać kilka lat z wejściem na ekrany. No i czeka. A film, który leży, starzeje się” (Janicka, 1967, s. 12) – przekonywał dziennikarkę czasopisma. Nawet ten głos jednak niewiele zmienił.

W następnych latach *Na melinę* nie zostało pokazane w telewizji, chociaż Stanisław Różewicz próbował wymóc na osobach odpowiedzialnych za ramówkę decyzję o emisji (Szczepański, 2015). Sytuacja filmu się nie zmieniła – nadal leżał na telewizyjnych półkach. Szanse – uwieńczone sukcesem – pojawiły się w roku 1981, co skrupulatnie odnotował autor scenariusza. W końcu, po ponad 17 latach od momentu skierowania do produkcji, *Na melinę* zostało wyemitowane. Miało to miejsce 1 listopada 1981 roku (niedziela) w programie drugim Telewizji Polskiej o godzinie 22:40 w cyklu „Filmoteka Narodowa. Filmy Stanisława Różewicza”, w którym to zaprezentowane zostały niemal wszystkie utwory tego reżysera zrealizowane do roku 1981 (por. *Programy*, 1981).

Jedyny artykuł opisujący zatrzymany przez cenzurę film Różewicza powstał dopiero osiem lat później. W roku 1989 krytyk tygodnika „Kino”, Paweł Born, opublikował recenzję w cyklu „Inne kino”. Zdaniem Borna *Na melinę* można zdecydowanie uznać na ostatni film Polskiej Szkoły Filmowej. Jednak, jak zauważył, „bardzo to gorzka, przewrotna pointa. W jakiś sposób przewracająca wszystkie poprzednie zdarzenia filmowe do góry nogami” (Born, 1989, s. 10). Zwrócił uwagę na fakt, że film jest opowiedziany bez wyraźnego osądzania dowództwa oddziału partyzanckiego i jego członków, a przy tym sposób realizacji przez Różewicza, tak charakterystyczny dla twórcy, ukazuje całą sytuację jako coś zwyczajnego, potocznego, swego rodzaju immanentną cechą czasów wojny. Podkreślił wagę kreacji aktorskiej Kazimierza Opalińskiego, ale przede wszystkim proponował odczytanie filmu jako (bardzo interesującego i świetnie przeprowadzonego) traktatu moralnego. „U Różewicza «znaki moralne» zostały celowo zatarte. Nie jest oczywiste, gdzie kończy się Dobro, a zaczyna Zło. Nie ma żadnych wyraźnych odpowiedzi – tak jakby Autor filmu był w jakiś sposób bezradny wobec wszechogarniającego Zła wynikającego z sytuacji Wojny” (Born, 1989, s. 11). I rzeczywiście – wydaje się, że dla Różewicza wojna jest

katastrofą nie tylko wiążącą się z cierpieniem i traumą, ale raczej z wypaczeniem, a nawet z zupełnym zanikiem etycznych zasad. Oglądając *Na melinę*, można odnieść wrażenie, że odebranie komuś życia przywróciło do niego kaprala „Zbirka” wykonującego wyrok – wyrwało go to skutecznie ze stanu depresji i apatii, w której był pogrążony. Ale – według Marka Hendrykowskiego (i trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić) – „zginął Bogu ducha winny człowiek. Zginął z ręki samych partyzantów, w wyniku zainscenizowanej przez nich prowokacji. Został przez nich zabity bez jakichkolwiek dowodów rzeczywistej winy. W świetle prawa zginął więc, powtarzam, niewinny człowiek” (Hendrykowski, 1999, s. 60). Paweł Born pointuje swoją recenzję następującym stwierdzeniem: „Żaden z filmów Szkoły Polskiej nie podniósł poziomu filozoficznego dyskursu tak wysoko. Może najbliżej był Munk w «Pasażerze»” (Born, 1989, s. 11). Czy jednak zarzuty przytoczone podczas kolaudacji były jedynym powodem odesłania *Na melinę* na półki?

### ***Na melinę* a polski film wojenny lat sześćdziesiątych**

Z perspektywy czasu widać, że film Różewicza i Szczepańskiego zdecydowanie „nie pasował” do ówczesnego pejzażu polskiej kinematografii. Gdyby zrealizowany został kilka lat wcześniej, dla przykładu jako część nowelowego pełnometrażowego filmu kinowego, można zaryzykować stwierdzenie, że trafiłby na ekrany i byłby stawiany na równi z wybitnymi filmami Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy czy Kazimierza Kutza. Polska Szkoła Filmowa została jednak zahamowana w 1960 roku niesławną *Uchwałą Sekretariatu KC w sprawie Kinematografii*. Wkrótce zaś na ekranach kin zagościli zupełnie inni bohaterowie filmów wojennych – nieskalani brudem żołnierze i oficerowie Armii Ludowej i Wojska Polskiego wyzwalający ojczyznę i przynoszący na te ziemie ład i porządek. Przedstawiciele partii przygotowujący *Uchwałę* zalecili bowiem twórcom wybieranie tematów „służących potrzebom kraju budującego socjalizm” (Miczka, Madej, 1994, s. 30). „Równocześnie należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i walki o wyźwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych” (Miczka, Madej, 1994, s. 31).

Właśnie dlatego w latach 1961-1969 powstało sporo „partyzanckich” filmów wojennych. Przodował w nich zwłaszcza Jerzy Passendorfer. Swoją pierwszą tego typu produkcję zrealizował w 1963 roku. *Skąpani w ogniu* opowiadali o wyzwoleniu Ziemi Odzyskanych, konfliktach z dawnymi mieszkańcami tych terenów oraz stopniowym wprowadzaniu tam polskiej kultury. Kolejna – *Barwy walki* (1964, adaptacja wspomnień Mieczysława Moczara) – podejmowała

temat wspólnej walki żołnierzy AL, AK oraz Armii Radzieckiej na terenie Lubelszczyzny w 1964 roku. Pod koniec dekady Passendorfer podjął temat wyzwania kraju przez Ludowe Wojsko Polskie oraz marszu I Armii do Berlina (*Kierunek Berlin* [1968] i *Ostatnie dni* [1969]). Wszystkie były bardzo pozytywnie odbierane przez krytyków. Film *Skąpani w ogniu*, według Stanisława Ozimka, był „rzetelnym zbilansowaniem prawdy, dlatego jego wynik jest dodatni” (Marszałek, 1985, s. 220), a Ernest Bryll oceniał go jako jeden „z najciekawszych, jakie wyprodukowała ostatnio nasza kinematografia” (Marszałek, 1985, s. 219). O *Barwach walki* Bogumił Drozdowski pisał następująco: „Dynamika obrazu, spoista kompozycja filmu, realizm opisu, żywe przekonujące postacie, humor wreszcie – stawiają *Barwy walki* w rzędzie najdojrzałych filmów Passendorfera w jego cyklu o roczniku dwudziestym” (Marszałek, 1985, s. 223). Choć w przypadku *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dni* pojawiły się opinie bardziej krytyczne, to jednak pisano o utworze „ważnym i liczącym się” (Marszałek, 1994, s. 360) czy obrazie, który „pozostanie na długo żywy nie tylko w oczach krytyków, ale i recepcji szerokich rzesz widzów” (Marszałek, 1994, s. 372).

Warto też wspomnieć o ówczesnych fabularnych produkcjach telewizyjnych. W 1965 roku na małych ekranach pojawiło się pięć filmów telewizyjnych oraz pięć seriali. Część reprezentowało gatunek fantastyki naukowej (*Gubernator* [(1965, reż. Stanisław Kokesz)], część była stylowymi adaptacjami klasyki literatury światowej (*Człowiek z kwiatem w ustach* [1965, reż. Jan Rybkowski]). W listopadzie tego roku telewidzowie mogli obejrzeć inną produkcję Stanisława Różewicza – *Piwo*, historię z czasów wojny podejmującą temat zachowania się w obliczu terroru i przemocy, którą przyniosła okupacja. 1965 to też rok seriali: kryminalnego *Kapitana Sowy na tropie* (reż. Stanisław Bareja) oraz obyczajowej *Wojny domowej* (reż. Jerzy Gruza). Ale, nade wszystko, w kwietniu miała miejsce premiera pierwszego odcinka *Podziemnego frontu* (1965, reż. Hubert Drapella, Seweryn Nowicki) – serialu opowiadającego o walce komunistycznych organizacji podziemnych z hitlerowskim okupantem. Bohaterowie tej produkcji byli niezłomni, waleczni, heroiczni, a fabuła pozbawiona filozoficznych i moralnych aspektów. Co interesujące – w niektórych filmach z cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy* spotkamy podobnych bohaterów (na przykład *Córeczka czy Buty* [1965, reż. Ewa i Czesław Petelscy]).

Czy więc w tych warunkach film Różewicza i Szczepańskiego miał szansę na zaistnienie na ekranach – zwłaszcza telewizyjnych? Przeglądając materiały pochodzące z kolaudacji *Na melinę*, należy przyjąć założenie, że argumenty Sokorskiego i Stefańskiego o obrażaniu żołnierzy Armii Krajowej można uznać raczej za wygodny pretekst, by nie dopuścić filmu do rozpowszechniania – tak bardzo

odbiegał od ówczesnych zaleceń polityki kulturalnej, tak prawdziwie i trafnie pokazywał, jakie zagrożenie niesie ze sobą wojna, zwłaszcza długotrwała.

Jak zauważał w 1981 roku Krzysztof Teodor Toeplitz: „treściami preferowanymi [w społeczeństwie socjalistycznym – przyp. aut.] winny być więc nie tyle treści «chodliwe», tak czy inaczej komercyjne, których popularność łączy się zazwyczaj, jak o tym była mowa, ze szczególnym stanem inercji umysłowej i kulturalnej nieprzygotowanego odbiorcy – jak ma to miejsce w systemie kapitalistycznej kultury masowej – lecz treści rzetelnie wzbogacające życie ludzkie i ludzkie odczuwanie świata” (Toeplitz, 1981, s. 202-203). Słowa Toeplitza to oczywiście pewna teoria, nie zawsze znajdująca pokrycie w rzeczywistości. Nie potwierdziła się właśnie w przypadku *Na melinę*, filmu bardzo odważnego, który z pewnością mógł wzbudzić kontrowersje, ale jednak posiadał wybitne wartości artystyczne i treściowe. Ten wojenny moralitet opowiedziany jest charakterystycznym dla Stanisława Różewicza ścisłym i pozbawionym patosu tonem, co wzmacnia jego przekaz. Wielką zaletą jest maestria realizatorska – zdjęcia i montaż idealnie wpisują się w przyjętą konwencję, dominują statyczne i długie ujęcia, a komentarz muzyczny pojawia się bardzo rzadko, zaledwie w dwóch momentach (nie licząc czołówki i napisów końcowych). Wrażenie nadal wywołują kreacje aktorskie – wybitna gra Kazimierza Opalińskiego, bardzo dobre role Jana Kociniaka i Stanisława Mikulskiego. *Na melinę* zdecydowanie pozostaje niesłusznie zapomnianym dziełem PRL-owskiego filmu telewizyjnego. Warto więc jak najczęściej przypominać ten film.

## Bibliografia

- Born, P. (1989). *Inne kino. „Na melinę” Różewicza*. „Kino”, nr 12.
- Czachowska, J.; Szałagan, A. (red.). (1994). *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny. Tom I*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Hendrykowski, M. (1999). *Stanisław Różewicz*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Janicka, B. (1967). *Mówi Stanisław Różewicz*. „Kino”, nr 5.
- Marszałek, R. (red.). (1985). *Historia filmu polskiego. Tom V. 1962-1967*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Marszałek, R. (red.). (1994). *Historia filmu polskiego. Tom VI. 1968-1972*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Miczka T.; Madej, A. (red.). (1994). *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Programy telewizyjne 26.X. – I.XI. 1981* (1981). „Antena”, nr 35.
- Różewicz, S. (2012). *Było, minęło... w kuchni i na salonach X Muzy*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.

*Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacją serii filmów telewizyjnych „Dzień ostatni dzień pierwszy” (1965). Archiwum Państwowe w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, l.p. 66.*

*Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni dzień pierwszy” („Bigos”, „Wózek”, „Wszarż”) w dniu 12 lutego 1965 roku (1965a). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 46.*

*Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. (1965b). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 50.*

*Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu telewizyjnego p.t. „Nad Odrą” (ostatni odcinek serii telewizyjnej p.t. „Dzień Ostatni, dzień pierwszy”), w dniu 28 maja 1965 roku (1965c). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 53.*

Szczepański, J.J. (1956). *Buty i inne opowiadania*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Szczepański, J.J. (2013). *Dziennik. Tom 3. 1964-1972*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Szczepański, J.J. (2015). *Dziennik. Tom 4. 1973-1980*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Toeplitz, K.T. (1981). *Wszystko dla wszystkich. Kultura masowa i człowiek współczesny*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.

### ***Na melinę (On the Hideout) – Detained (And Forgotten)* Work of The Television Film of the Polish People’s Republic Period**

The film by Stanisław Różewicz *On the Hideout* (original title: *Na melinę*) was included in the series of television films *Day One, Last Day* (original title: *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, 1965). For many reasons, however, it was detained by censorship, although it represented high artistic values. The article is an attempt to examine both the content of the film itself and its literary prototype, as well as the answer to the question why it has not been broadcast for over 15 years.

**Słowa kluczowe:** PRL, film telewizyjny, cenzura, półkownik, adaptacja literatury, Polska Szkoła Filmowa

**Keywords:** Polish People’s Republic, TV movie, censorship, film not released, adaptation of a novel, Polish Film School



# Marta Kasprzak

Zakład Historii i Teorii Filmu, Uniwersytet Łódzki

## Od *Twarzą w twarz do Kontraktu*, czyli recepcja polskiej twórczości telewizyjnej Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL

W filmografii Krzysztofa Zanussiego, jednego z najbardziej uznanych i płodnych polskich reżyserów, wyróżnić można dwa przenikające się etapy. Polscy widzowie kojarzą nazwisko artysty głównie w kontekście filmów zaliczanych w poczet „kina moralnego niepokoju”, natomiast publiczność z Republiki Federalnej Niemiec – do której Zanussi kilkakrotnie emigrował – poznała reżysera jako twórcę licznych produkcji telewizyjnych (z *Drogami pośród nocy* i *Sinobrodym* na czele). Ten drugi etap działalności artystycznej został w ostatnim czasie szczegółowo omówiony w artykule *Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego w okresie PRL-u: konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi producentami telewizyjnymi*:

Twórczość Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL-u – podobnie zresztą jak wielu innych polskich reżyserów tego okresu – otwarta jest na nowe odczytania i interpretacje. Proponujemy spojrzenie na sylwetkę Zanussiego przez pryzmat do tej pory w niewystarczający sposób zaakcentowany: jako twórcę filmów telewizyjnych, realizowanych we współpracy z producentami niemieckimi. Twórczość telewizyjna Krzysztofa Zanussiego była do tej pory wzmiankowana zdawkowo, szczególnie dotyczy to filmów zrealizowanych za granicą<sup>1</sup>. Można wskazać co najmniej dwie przyczyny tego stanu rzeczy:

<sup>1</sup> Wyjątek stanowi artykuł Marioli Marczak, *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, w: *Arystokracja ducha: kino Krzysztofa Zanussiego* (red. M. Sokołowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, Warszawa 2009, s. 123-136). Autorka wyczerpująco omawia formalne wyznaczniki filmu telewizyjnego, wykorzystując jako egzemplifikację swoich tez między innymi *Rolę* i *Sinobrodego*, pomija jednak kontekst produkcyjny wspomnianych filmów.

zwyczajowo filmy telewizyjne traktowano w momencie pisania monografii twórczych pobieżnie, w przeciwieństwie do „pełnowartościowych” produktów – filmów kinowych. Można domniemywać, że brak wyczerpujących analiz filmów telewizyjnych Zanussiego wynika także z trudnej dostępności tych materiałów, szczególnie jeśli chodzi o tytuły zrealizowane w Niemczech (Ciszewska, Kasprzak, s. 138).

Założeniem niniejszego artykułu jest natomiast przybliżenie kontekstów produkcyjnych i recepcji krajowego, wyświetlanego na „srebrnym ekranie”, dorobku reżysera. Zgłębiając twórczość filmową realizowaną w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, nie sposób pominąć tła politycznego, które w istotny sposób warunkowało proces produkcji (a następnie emisji gotowych materiałów). To zagadnienie, poddane analizie z liczącego kilka dekad dystansu czasowego, stanowić będzie punkt wyjścia do rozłożenia na czynniki pierwsze aktywności Krzysztofa Zanussiego na gruncie polskiej telewizji. „Warto przypomnieć o tych korzeniach reżysera-intelektualisty, na pozór nie pasującego do popkulturowego środka przekazu, jakim stała się telewizja nowego typu, aby uzmysłowić sobie złożoność dzieła oraz osobowości twórczej artysty” – podkreśla Mariola Marczak (2009, s. 123). Przedmiotem badawczym niniejszego opracowania jest sześć filmów sygnowanych nazwiskiem Zanussiego: *Twarzą w twarz* (1967), *Zaliczenie* (1968), *Góry o zmierzchu* (1970), *Za ścianą* (1971), *Hipoteza* (1972) i *Kontrakt* (1980). Na podstawie materiałów źródłowych, dostępnych w zasobach Filмотeki Narodowej, recepcja owych dzieł w ówczesnej prasie zostanie odtworzona, a następnie skonfrontowana z późniejszymi – nierzadko o wiele lat – naukowymi i publicystycznymi omówieniami<sup>2</sup>. O ile kiedyś w filmach Zanussiego dostrzegano przede wszystkim krytykę ówczesnej rzeczywistości, dziś nacisk kładziony jest na uniwersalną, ponadczasową wymowę, a ich interpretacja nierzadko osadzona jest w ramach dyskursu filozoficznego lub teologicznego.

Analizując sferę produkcji telewizyjnych filmów Zanussiego, w pierwszej kolejności należy odnieść się do ówczesnego statusu Telewizji Polskiej. W okresie PRL-u nie funkcjonowała ona jako samodzielny podmiot, lecz wypełniała zadania zlecone przez Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (Porkorna-Ignatowicz, 2003, s. 10). Ramówka stacji musiała więc pełnić narzuconą przez decydentów funkcję „propagandowo-wychowawczą”, a jednocześnie zapewnić kierownictwu oczekiwany poziom oglądalności. Konieczność pogodzenia tych dwóch zadań przybliżył Ernst Fischer, autor książki *O potrzebie sztuki*:

Powinniśmy popierać różne rodzaje sztuki rozrywkowej, nie żądając od niej bezpośredniej propagandy socjalistycznej. ...Czytelnik i słuchacz nie chcą

<sup>2</sup> O filmach *Twarzą w twarz*, *Za ścianą* i *Kontrakt* opowiada również sam reżyser w rozmowie z Igą Czarnawską (Zanussi, 2008).

być nieustannie pouczeni, nie chcą stale odczuwać, że stanowią obiekt pewnych socjologicznych czy politycznych zamysłów, chociaż więc przekonani jesteśmy, że sztuka rozrywkowa w świecie socjalistycznym powinna również spełniać pewne zadania moralno-wychowawcze, to jednak pewni jesteśmy również, że zadanie to jest narażone na kompromitację, gdy występuje zbyt wyraźnie. **Budowie socjalizmu służy się nie tylko przy pomocy artystycznej propagandy, ale także przez to, że wolno od tej propagandy odpocząć** [podkr. moje – przyp. aut.] (Fischer, 1961, s. 233).

Większość istniejących od 1955 roku zespołów filmowych – jednostek produkcyjnych posiadających pewien zakres autonomii – została rozwiązana w roku 1968. Działalność kontynuowały jedynie zespoły „Iluzjon” i „Tor”, jednak pod nowym kierownictwem. W krótkim czasie sfera produkcji filmowej zyskała silną konkurencję w postaci Telewizji Polskiej, której okres największego rozwoju przypadł na dekadę lat siedemdziesiątych, niekiedy określaną mianem *la belle epoque* realnego socjalizmu (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 92):

W 1970 r. w wytwórniach kinematografii zrealizowano na zamówienie TVP filmy za 112 mln złotych, w tym 60 półgodzinnych odcinków obliczeniowych o tematyce współczesnej, dziecięco-młodzieżowej i historyczno-wojennej, 48 pozycji dokumentalnych, 11 tytułów muzyczno-rozrywkowych, 18 dziesięciominutowych filmów dla dzieci oraz sześćdziesiąt 3-4 minutowych teledysków (Kozieł, 2003, s. 168).

W tym samym roku podpisano pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki a Komitetem ds. Radia i Telewizji porozumienie, mające na celu poszerzenie programu kształcenia uczelni wyższych o zagadnienia związane z produkcją telewizyjną (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 99). Cennym źródłem kadr okazała się Państwowa Wyższa Szkoła Filmowo-Telewizyjna, dysponująca gronem utalentowanych studentów, spośród których wielu odniosło znaczące sukcesy w branży kinematograficznej. Nawiazanie współpracy z reżyserami pomogło Telewizji Polskiej nie tylko w uniezależnieniu się od kinematografii (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 169), lecz również w uatrakcyjnieniu produkowanych samodzielnie materiałów, zwłaszcza w obliczu nowej konkurencji w postaci telewizji kablowej i satelitarnej. W tym celu utworzono redakcję scenariuszy i „Studio młodych” (podlegające Naczelnej Redakcji Programów Filmowych) oraz Telewizyjną Wytwórnię „Poltel”, w skład której weszły: Zakład Produkcji Filmów w Warszawie, Zakład Produkcji Filmów w Katowicach, Pion Realizacji Filmów Fabularnych i Agencja Radiowo-Telewizyjna programów zleconych „Artel” (po sześciu latach „Poltel” osiągnął połowę produkcji realizowanej przez „Zespoły Filmowe”; zob. Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 170). W ramach porozumienia o współpracy przy „inicjowaniu, tworzeniu

i upowszechnianiu dzieł filmowych o socjalistycznych wartościach ideowych i moralnych” (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 170), zawartego z Ministerstwem Kultury i Sztuki, kierownictwo Komitetu zobowiązało się do pokrycia zapotrzebowania na kolorowe odcinki programów (150 odcinków w 1976 roku i dwukrotnie więcej w 1980). Samodzielna realizacja filmów, o czym przypomina Andrzej Kozieł, była korzystna także z przyczyn ekonomicznych:

Produkcja własnych filmów seryjnych i fabularnych, obok wzbogacenia oferty programowej i spełniania funkcji ideowo-wychowawczych i propagandowych, przynosiła także wymierne korzyści finansowe. Polskie produkcje wymieniano na równie poprawne politycznie filmy z ZSRR, NRD i Czechosłowacji oraz eksportowano do innych krajów. Szacowano, że w wyniku wymiany koszt jednej godziny „filmowej” w programie spadał z 1,5 mln złotych (tyle kosztowała produkcja w Polsce) do 300 tys. złotych (Kozieł, 2003, s. 94-95).

Co więcej, mające miejsce w latach osiemdziesiątych kłopoty finansowe komitetu znacznie ograniczyły możliwość importu filmów zagranicznych. W celu wypełnienia ramówki nałożono na telewizję obowiązek wyprodukowania określonej liczby filmów fabularyzowanych (dla przykładu w roku 1985 było to 250 półgodzinnych filmów). Faktyczny pułap produkcji pozostawał jednak znacząco niższy – więcej filmów powstawało nawet w okresie tuż przed II wojną światową, w latach 1936-1938.

Na podjęcie regularnej współpracy z Telewizją Polską zdecydowali się twórcy tacy jak Filip Bajon: *Rekord świata* (1977), *Zielona ziemia* (1978), *Wahadetko* (1981), *Engagement* (1984); Feliks Falk: *Obok* (1979), *Nieproszony gość* (1986); Agnieszka Holland: *Wieczór u Abdona* (1975), *Niedzielne dzieci* (1976), *Coś za coś* (1977), *Kobieta samotna* (1981); Krzysztof Kiesłowski: *Zdjęcie* (1968), *Przejście podziemne* (1973), *Pierwsza miłość* (1974), *Personel*, *Życiorys* i *Legenda* (1975), *Spokój* (1976), *Krótki dzień pracy* (1981), *Krótki film o miłości* i *Dekalog* (1988); Janusz Majewski: *Docent H.*, „*Avatar*”, czyli *zamiana dusz* i *Jazz in Poland* (1964), *Błękitny pokój* i *Pierwszy pawilon* (1965), *Ja gorę!*, *Wenus z Ille* i *Czarna suknia* (1967), *Urząd* (1969), *System* i *Okno zabite deskami* (1971), *Stracona noc* (1973), *Mrzonka* (1985); Piotr Szulkin: *Przed kamerą SBB* (1974), *Zespół SBB* (1975), *Oczy uroczne* (1976) oraz Andrzej Żuławski: *Pieśń triumfującej miłości* i *Pavoncello* (1967). Debiutujący reżyserzy musieli spełnić warunek, o którym przypomina Tadeusz Lubelski:

Obowiązywała jednak zasada, że przed debiutem pełnometrażowym trzeba nakręcić film krótszy. Szukano więc, nieco po omacku, tematu „scalającego”, który pomógłby połączyć szereg krótszych fabuł w całość, możliwą do pokazania w kinach. [...] Wkrótce jednak zmiany w telewizji ułatwiły de-

biut: wprowadzono zwyczaj sprawdzania się młodych reżyserów w formule godzinnego filmu telewizyjnego (pokazywanego w dodatku o priorytetowej porze, w programie pierwszym) (Lubelski, 2015, s. 414-415).

Należy podkreślić, że to właśnie filmy zrealizowane dla telewizji, między innymi cykl *Sytuacje rodzinne* przygotowany przez Zespół Filmowy „X” oraz cykl o tematyce sportowej wyprodukowany przez Zespół Filmowy „Tor” (Lubelski, 2015, s. 414-417), zapoczątkowały nurt „kina moralnego niepokoju”<sup>3</sup>. „Chodziło o to, by każdy mógł napisać i wyreżyserować własne, współczesne opowiadania i jedynie dać temu cyklowi jakiś luźny, nieobowiązujący mianownik” – wyjaśnia Bolesław Michałek (Lubelski, 2015, s. 415). Filmy takie jak *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego, *Kobieta samotna* Agnieszki Holland, *Wodzirej* Feliksa Falka czy *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego należą do czołowych osiągnięć tej formacji (zob. Dabert, 2003). Pięć wchodzących w skład jej dorobku filmów: *Twarzą w twarz* (1967), *Zaliczenie* (1968), *Góry o zmierzchu* (1970), *Za ścianą* (1971)<sup>4</sup> i *Kontrakt* (1980) wyreżyserował Krzysztof Zanussi, który współpracę z polską telewizją kontynuował również po zakończonej transformacji ustrojowej.

Wyznacznikiem filmu telewizyjnego jako „nowego gatunku” był – w opinii filozofa Tadeusza Pszczołowskiego – „prymat obrazu i słowa nad montażem, muzyką i dźwiękiem” (Stachówna, 1994, s. 181). Z kolei Grażyna Stachówna wyjaśnia:

Koronnym argumentem na rzecz istnienia filmu telewizyjnego była tzw. specyfika małego ekranu, czyli po prostu wymogi i ograniczenia, jakie narzuca medium telewizyjne. Mały format ekranu, nieduża gradacja odcieni szarości, wolny montaż, przewaga zbliżeń, długie ujęcia, dominacja słowa, jednowątkowa fabuła, niewielu bohaterów itd. – to wszystko, co dla przeciwników było powodem odrzucenia filmu telewizyjnego jako osobnego gatunku, dla sympatyków stawało się opisem jego „specyficznych”, charakterystycznych cech (Stachówna, 1994, s. 183).

Choć większość badaczy koncentrowała się na estetycznych właściwościach filmu telewizyjnego, niektórzy – posługując się przykładem Hanny Samsonowskiej – przedmiotem analizy uczynili aspekty społeczne i etyczne, które w „kinie moralnego niepokoju” pojawiały się na pierwszym planie:

<sup>3</sup> „[...] A jednak trudno nie zauważyć paradoksu: Kino Moralnego Niepokoju narodziło się właśnie w telewizji Macieja Szczepańskiego [przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji – przyp. aut.]. [...] Jej propagandowa machina nie była bezwzględnie skuteczna, bo nic w Peerelu nie było bezwzględnie skuteczne. Wielu pracowników telewizyjnych redakcji było zapewne nastawionych konformistycznie, niejeden z nich marzył jednak o tym, by przyczynić się do powstania sztuki, która przestanie kłamać” (Lubelski, 2015, s. 414).

<sup>4</sup> „[...] przez wielu uważany za najlepszy film zrobiony dla telewizji” (Stachówna, 1994, s. 191).

Siła filmu telewizyjnego w latach siedemdziesiątych polegała na tym, że reżyserzy narzucili mu surową dyscyplinę „rzeczowej” wypowiedzi – określenie Mieczysława Dudka – pozbawili łatwej urody „dobrze zrobionego” dzieła filmowego, postawili nie na formę, grę konwencji i symbolikę przesłań, lecz na społeczną i polityczną wagę przedstawianych zdarzeń. Dało to w efekcie sugestywne wrażenie odbierania filmowych konfliktów jako samej rzeczywistości, „nagiej”, „prawdziwej” i pozbawionej artystycznego przetworzenia (Stachówna, 1994, s. 192).

Konieczność wyprodukowania odpowiedniej liczby materiałów telewizyjnych dawała młodym twórcom możliwość rozwoju warsztatu filmowego, z drugiej strony stanowiła jednak pewne zagrożenie. Aktywność twórczą utrudniał istniejący wówczas mechanizm cenzury prewencyjnej, a filmy powstałe wskutek współpracy z telewizją nie zyskiwały szerokiego grona publiczności, pozostając stosunkowo mało znane. Wprowadzenie w 1981 roku stanu wojennego skutkowało znaczącym spadkiem produkcji filmów telewizyjnych oraz jednoczesnym wzrostem importu programów z zagranicy (Kozieł, 2003).

W takich właśnie okolicznościach powstały pierwsze fabularne filmy telewizyjne Krzysztofa Zanussiego. Recepcja prasowa jego trzech pierwszych dzieł była nader skromna. W zasobach Filмотeki Narodowej znajdują się jedynie dwa wycinki z artykułami poświęconymi produkcji *Twarzą w twarz*. Krystyna Garbień opublikowała w „Filmie” sprawozdanie z produkcji (Garbień, 1968, s. 11), natomiast w „Magazynie Filmowym” znalazła się krótka wzmianka na temat telewizyjnego debiutu Zanussiego w rubryce *Nowe filmy telewizyjne* (1968a, s. 14). Jak zapowiada autor tej krótkiej notki, „monotonne życie urzędnika Kowalskiego burzy niecodzienny wypadek. Właśnie jak co dzień golił się przed lustrem w łazience, kiedy przez okno dostrzegł mężczyznę wspinającego się po ścianie 8-piętrowej kamienicy. Celem jego ucieczki jest otwarte okno łazienki. Jeżeli zbieg je osiągnie, Kowalski wpłacze się w nieznanne, być może przykre kłopoty, będzie musiał zająć stanowisko, być może świadczyć...”. Już ta lakoniczna informacja zawiera esencję problematyki, którą Krzysztof Zanussi wielokrotnie eksploatował w reżyserowanych przez siebie filmach. „W 1968 roku film miał wydźwięk aktualny, w uciekającym łatwo było dostrzec nie bandytę lub po prostu człowieka potrzebującego pomocy, lecz zaangażowanego politycznie inteligenta, którego dotknęły represje, zaś w postawie Kozłowskiego odnaleźć analogie z zachowaniami dużej części społeczeństwa. Jednak bez względu na kontekst historyczny istotą tej historii jest uniwersalny problem moralny” – wyjaśnia Mariola Marczak (2009, s. 126), a w książce o dwa lata późniejszej dodaje: „Dziś ten film jeszcze wyraźniej dotyka kwestii uniwersalnych. Uciekinier, bez żadnych historyczno-politycznych dopowiedzeń, może być widzia-

ny po prostu jako człowiek potrzebujący pomocy, choć niekoniecznie ofiara [...]. Tym większy niepokój może wzbudzać postać głównego bohatera, bo widz powinien w nim rozpoznać samego siebie” (Marczak, 2011, s. 90).

Kolejny w filmografii reżysera tytuł, *Zaliczenie*, pojawia się w archiwach Filmo-teki tylko raz, za sprawą artykułu *Nowe filmy TV* wydrukowanego w „Magazynie Filmowym” (1968b, s. 14) i zawierającego streszczenie fabuły, omówienie procesu realizacji i komentarz Zanussiego. Ów „kameralny film psychologiczny o uniwersalnym wymiarze”, jak opisuje *Zaliczenie* jego twórca, traktuje o konfrontacji pomiędzy niezbyt pilnym, lecz przebiegłym studentem a znacznie od niego starszym, wymagającym profesorem. „Dylemat, który prezentuje reżyser jest wciąż aktualny: czy coś przegrać z własnej winy, zachowując godność i uczciwość, czy też przyjąć postawę pragmatyczną, odłożyć zasady na bok, ale za to być skutecznym w działaniu? [...] Reżyser nie ma jednak złudzeń. Student, uzyskawszy zaliczenie odchodzi dziarskim krokiem, szybko zapominając o lekcji, której udzielił mu profesor” – konkluduje Mariola Marczak w artykule *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy* (2009, s. 127). Jak zauważa Marek Lis, „*Twarzą w twarz* (1967) oraz *Zaliczenie* (1968) to filmy o postawach bohaterów wobec siebie samych i innych ludzi, gdy decydujące okazują się obojętność wobec losu człowieka, niewyciągnięcie (dosłownie rozumiane) ręki, wewnętrzna uczciwość lub jej brak. To traktaty o ludzkiej moralności poddanej presji” (Lis, 2018, s. 34).

Również na temat *Gór o zmierzchu* można znaleźć w zasobach stołecznej instytucji jeden jedyne wycinek. Oś dramaturgiczną filmu wyznacza wspinaczka na szczyt, podjęta przez wiekowego profesora i młodego lekarza, ubiegającego się – za namową żony – o etat w instytucie prowadzonym przez prominentnego towarzysza. Anna Tatarkiewicz na łamach „Tygodnika Kulturalnego” (Tatarkiewicz, 1974, brak inf. o s.) przybliżyła zawarte w filmie wątki problemowe, analizując etyczny wymiar postępowania protagonistów. „Kultura białego człowieka od tak dawna nastawiona jest na «wspinaczkę», że ta sytuacja wydaje się nam czymś oczywistym i nie bardzo możemy sobie wyobrazić, jak by mogło wyglądać społeczeństwo, które jako cel zasadniczy postawiłoby rozwijanie w swych członkach właśnie talentów «syntonicznych» [...], nie zaś cech sprzyjających wszelkiego rodzaju zwycięstwom” – pisze autorka. Odmienną interpretację motywu wspinania się zaproponował ćwierć wieku później Sławomir Bobowski, utożsamiając ową czynność nie z opartym na kalkulacjach pięciem się po szczeblach kariery, lecz z kultywowaniem wartości duchowych i moralnych:

Liczni bohaterowie filmów Krzysztofa Zanussiego niejako chcą potwierdzić istnienie tej niezależności sfery kultury, ceniąc nade wszystko wartości „napowietrzne” – ideały, będąc ich entuzjastami. Inni z kolei próbują być na

bakier z tymi wartościami, czemu Zanussi przygląda się z chłodnym, lecz krytycznym dystansem, przypominając o tym, że istotą, jądrem kultury ludzkiej i człowieczeństwa jest cześć dla wyższych wartości, zaświadczenie ich istnienia oraz ich celebrowanie. **Stąd w jego dziełach tak często obecny jest motyw gór symbolizujących trud emocjonalnego i moralnego wspinania się, sięgania po wartości wyższe** [podkr. moje – przyp. aut.]. [...] W wychowaniu rzadko używa się dzisiaj hasła „pracuj nad sobą”. To hasło brzmi niewspółcześnie. Mówi się dzisiaj „wyzwól się” i to zazwyczaj jest rozumiane jako wyzwolenie się spod presji wszelkich wymogów, wszelkich imperatywów (Bobowski, 2009, s. 25).

Zdecydowanie większy oddźwięk w prasie uzyskała produkcja *Za ścianą*, zogniskowana wokół zjawiska wyobcowania ukazanego na przykładzie nader wątłych relacji sąsiedzkich. Wśród 16 zarchiwizowanych artykułów na szczególną uwagę zasługuje między innymi tekst *Samotność – za ścianą*, wydany drukiem przez czasopismo „Filipinka” (Gawęcka, 1971, brak inf. o s.), nakreślający pokrótce wątki problemowe filmu i wzbogacony o refleksje jego widzów, a także *Zmowa obojętnych*, opublikowany przez „Nadodrże” i stanowiący pogłębioną recenzję dzieła Zanussiego (Kubicka, 1971, brak inf. o s.). Interesujący jest również artykuł *Obok*, którego autorka – Renata Ługowska – z socjologicznym zacięciem opisała wątek ludzkiej samotności, wspierając się przykładem filmu Zanussiego (Ługowska, 1986, s. 16). Portret psychologiczny protagonisty stworzył dekadę później Sławomir Bobowski: „W *Za ścianą* świetny naukowiec jest jakby zupełnie pozbawiony inteligencji intrapersonalnej, która pozwala człowiekowi rozumieć siebie i innych. Postawa «wciąż do przodu» nie sprzyja autorefleksji i rozumieniu bliźnich – zdawał się pouczać reżyser” (Bobowski, 1996, s. 11). Ten sam autor poczynił w książce *Arystokratyzm ducha. Kino Krzysztofa Zanussiego* konstatację: „ideał miłości, wiedzy, reprezentowany przez uczonego (Zbigniew Zapasiewicz) został postawiony w stan oskarżenia” (Bobowski, 2009, s. 29). „Nie jest to tylko dramat obyczajowy, analizujący pewne zjawisko społeczne. Nie tylko diagnoza współczesnego świata, w którym osiągnięcia naukowe nie idą w parze z potrzebami egzystencjalnymi człowieka, a nawet stają w sprzeczności z nimi” – oceniła Mariola Marczak (2009, s. 130). Z kolei sam reżyser, spoglądając na film z liczącego niemal pół wieku dystansu czasowego, zauważył: „*Za ścianą* w tej chwili feministki pewnie pobiłyby mnie [...]. Bo opowiadałem o kimś, komu wmówiono, że musi robić karierę naukową, bo bez tego nie osiągnie pełni człowieczeństwa, a to oczywiście nieprawda” (Zanussi, 2018, s. 22).

Podobną liczbę materiałów (15) zogniskowano wokół zrealizowanej rok później *Hipotezy*, której bohater – odgrywany przez Jerzego Zelnika profesor matematyki – dostrzegł tonącą w rzece kobietą. Produkcja w przeważającej liczbie przypad-



ków przywoływana była w prasie za sprawą wzmianek i notatek prasowych. Kulisy produkcji ujawnił Tomasz Hellen w artykule *To będzie świat naprawdę w starym stylu* (Hellen, 1972, s. 12), a Andrzej Szczypiorski opublikował w „Polityce” tekst *Hipoteza robocza – krytyczny głos na temat produkcji*, odmawiając jej walorów ekranowych, i deklarując: „jestem gorącym rzecznikiem literatury na małym ekranie, bo tylko literatura potrafi ożywić i nobilitować artystycznie telewizję. Ale musi być przetworzona w taki sposób, by istniała tylko na małym ekranie. I nigdzie poza nim! Dopiero wtedy można mówić o telewizyjnej formie wyrazu” (Szczypiorski, 1973, brak inf. o s.). Zdecydowanie bardziej entuzjastycznie odniósł się do *Hipotezy* Adam Augustyn na łamach „Więści”, doceniając w artykule zatytułowanym *Przypowieść Zanussiego* estetyczne i poetyckie jakości filmu (Augustyn, 1973, brak inf. o s.). W ciągu ostatnich lat *Hipoteza* odeszła w zapomnienie, będąc co najwyżej wzmiankowaną przy okazji omawiania głośniejszych dzieł reżysera. Jako przykład posłużyć może wyimek ze wstępu do książki *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*: „Wybór dwunastu filmów, jakiego dokonałem, jest raczej wstępem i zaproszeniem do odczytywania pozostałych, w których wątki religijne również są obecne. Na uwagę zasługują przecież także *Hipoteza*, poprzedzająca *Przypadek* Kiesłowskiego (i inspirowane nim późniejsze filmy) oraz *Spirala*, stawiające swych bohaterów przed tym, co nieuniknione [...]” (Lis, 2015, s. 9). Ciszę wokół *Hipotezy* przełamała w 2011 roku Mariola Marczak, konstatując: „Żartobliwy wywód na poważny temat zwraca uwagę na miałość działań zastępczych, pustych gestów w konfrontacji z uczciwą wiwiskcją własnego sumienia, uznanie własnej winy okazuje się bardziej płodne niż łatwe rozgrzeszenie sobie samemu udzielane. Zestawienie człowieka nauki o wielkim potencjalne z wojną jako dowodem totalnego moralnego upadku ludzkości uświadamia jednocześnie «kontrast między postępowaniem nauki i technologii a pomieszaniem w sferze etycznej [...]»; to właśnie postęp naukowy oraz ideologie postępu najczęściej prowadzą do relatywizmu moralnego oraz unicestwienia wartości fundamentalnych»” (Marczak, 2011, s. 142-143).

Na tle wcześniejszych przykładów imponujący jest wynik *Kontraktu*, którego tytuł odnosi się do ślubu cywilnego dwojga młodych ludzi, obarczonych ciężarem w postaci interesownych (a wręcz skorumpowanych) ojców. Na temat filmu zgromadzono w FilMOTECE aż 76 artykułów. Ich autorzy nierzadko zajmowali w sprawie *Kontraktu* (wyświetlonego, co należy podkreślić, podczas Festiwalu Weneckiego) skrajne stanowiska. W „Filmowym Serwisie Prasowym” opublikowano szczegółową metrykę filmu, wywiad z reżyserem i odtwórczynią głównej roli żeńskiej, Leslie Caron, a także wyimek z recenzji autorstwa Marcina Giżyckiego (1980, s. 2-5). Grzegorz Gazda w artykule *Wesele z czasów Edwarda*, zamieszczonym w tygodniku „Odgłosy”, skrótoowo (choć przenikliwie) scharakteryzował filmowych protagonistów oraz wyraził niezadowolenie z decyzji o telewizyjnej emisji *Kontrak-*

tu: „[...] rzucenie filmu Krzysztofa Zanussiego do sieczkarni bieżącego programu jest zwyczajnym marnotrawstwem<sup>5</sup>” (Gazda, 1983, brak inf. o s.). Zastrzeżenia – o odmienny charakterze – odnośnie do wyświetlenia filmu przez Telewizję Polską żywił również Antoni Lesiński, który w tekście *Kontrakt Zanussiego*, opublikowanym przez „Rzeczywistość”, przekonywał: „Film sączy jad i zwątpienie, zwłaszcza w młodych, tych, którzy wkraczają w życie. Film w kinie to pół biedy, film w TV to już problem społeczny [...]” (Lesiński, 1983, brak inf. o s.). Krytyczna jest również wymowa artykułu *Kupa i jeleni*; jego autor – Jerzy Urban – przekonywał w czasopiśmie „Szpilki”: „Mało że Zanussi za swoje kicze bierze nagrody międzynarodowe to jeszcze ma entuzjastycznie usposobioną publiczność. Widocznie można dziś jeździć widelcem po szybie, a słuchacze zawołają, że to piękna muzyka, jeśli melodię tę się nazwie np. «Rapsodią obrachunkową» czy «Walcem demaskacji»” (Urban, 1981, brak inf. o s.).

Dużo przychylniejsze stanowisko reprezentował Jan Wieliński, który zauważył w artykule *Z życia „ułatwionego”*: „*Kontrakt* jest najbardziej ludzkim, humanistycznym filmem Krzysztofa Zanussiego. Twórca rozszerzył swój program etycznego odrodzenia. [...] Przed *Kontraktem* chyba tylko w *Barwach ochronnych* doszedł twórca do tego poziomu przenikliwości w obserwowaniu naszego otoczenia. [...] Zaryzykuję stwierdzenie, że kierunek rozwoju polskiego kina, reprezentowany przez *Kontrakt* może przywrócić w naszej sztuce szlachetną modę lansowania moralnych wzorów i niekoniunkturalne funkcjonowanie dzieł” (Wieliński, 1981, brak inf. o s.). Życzliwy wydzźwięk miała także recenzja *Kontrakt na dobrobyt* napisana przez Adama Garbicza dla „Gazety Południowej”: „*Kontrakt* powstał dla telewizji. Bardzo słusznie, że najpierw odwiedzi kina. Trudno zresztą byłoby nieuprzedzonym zgadnąć jego pochodzenie, gdyż obraz jest tu nader staranny plastycznie, a poza tym obfitujący w szczególności o wiele bardziej niż na przykład kameralny *Constans*, nakręcony właśnie dla dużego ekranu” (Garbicz, 1980, brak inf. o s.). Większość recenzentów doceniała jednak w filmie jedynie doskonałą grę aktorską, czego dowodem były między innymi teksty *Dzień weselny po polsku* Iwony Opoczyńskiej (1980, brak inf. o s.), *Polski syndrom* Hanny Samsonowskiej (1980, s. 15), *Pieniądze – moralne alibi* Doroty Rudnickiej (1980, nr 263), *Film na dzisiaj* Marii Śledzińskiej (1980, nr 249),

<sup>5</sup> Na marginesie przywołać można słowa, które Krzysztof Zanussi – między innymi w kontekście nowych mediów – odniósł do zjawiska bezrefleksyjnej konsumpcji informacyjnych i kulturowych dóbr: „Nam w tej chwili powszechnie grozi nie tylko otyłość fizyczna, ale również informacyjne przeżarcie. Dostęp do informacji zrobił się powszechny, a ludzie nie mają tego samego filtra, którego nie mają przy jedzeniu. Nie umieją sobie powiedzieć NIE. [...] To samo dotyczy spożycia dóbr kultury. Ludzie w tej chwili pochłaniają to wszystko, co jest dostępne, co się wylewa z Internetu, z telewizora, zamiast powiedzieć sobie: NIE, ja tego nie oglądam, ja tego nie czytam, nie mam na to miejsca w głowie, nie mam na to miejsca w sercu, w duszy... nie dam sobie narzucić czegoś, czego nie potrzebuję w danej chwili” (Zanussi, 2009, s. 247).

*Życie bez godności* Zbigniewa Klaczyńskiego (1980, brak inf. o s.) czy *Hormon uczciwości* Stanisława Grzeleckiego (1980, brak inf. o s.). Na uwagę zasługuje również przywołana na łamach „Kierunków” zagraniczna recepcja prasowa *Kontraktu*. Reprezentanci czterech francuskich periodyków wspominali entuzjastyczne przyjęcie filmu przez uczestników wspomnianego Festiwalu Weneckiego (Lorenzo Codelli, „Positif”), sytuowali dzieło Zanussiego na tle światowej kinematografii (Michele Mardore, „Le Nouvel Observateur”) i podkreślali autorski wymiar twórczości reżysera (Guy Patrick Sainderchin, „Cahiers du Cinéma”) (TEM, 1981, brak inf. o s.).

Opinię wyważoną prezentował natomiast między innymi Jerzy Pilch, doceniając w artykule *Jeleń wymierza sprawiedliwość* (Pilch, 1981, brak inf. o s.) zacięcie komediowe filmu, kierując natomiast ostrze krytyki na mało prawdopodobną motywację działań postaci. Z kolei Marek Pawlukiewicz w tekście *Tropem „Wesela”* (Pawlukiewicz, 1980, brak inf. o s.) dzieli się z czytelnikami „Kultury” następującą refleksją: „To prawda, że film jest bardziej czytelny i atrakcyjny, łatwiejszy w oglądaniu, ale refleksje intelektualne są jednocześnie uboższe, zbyt jednokierunkowe. Tym razem Zanussi nie posiał w nas ziarna wątpliwości, a przecież poddawanie przeciwstawnych postaw i racji pod osąd widza było dotąd jego najsilniejszą bronią”. Z kolei Mariola Marczak, poddając film zwięzłej analizie w przywoływanym już rozdziale *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, podkreśla obecne w *Kontrakcie* odniesienia intertekstualne:

Stawiając się w roli prześmiewcy, Zanussi posługuje się pastiszem znanych scen z filmów, głównie szkoły polskiej, które prezentowały heroiczną przeszłość narodu. W ten sposób wzmacnia karykaturalny efekt swojego obrazu. Taki wymiar ma scena, w której Piotr (pan młody), pozostawiony sam w domu, w pijackim amoku bezmyślnie zapala wódkę w dwóch kieliszkach (pastisz *Popiołu i diamentu*), po czym zrzuca je na gazetę, robiąc z niej pochodnię. [...] Sekwencja kuligu natomiast jest nawiązaniem do *Popiołów* Wajdy lub *Potopu* Hoffmana, stając się ironiczną i prześmiewczą „kontynuacją” tradycji szlacheckiej. Jakie czasy, takie elity (Marczak, 2009, s. 132).

Obraz krajowej recepcji twórczości Krzysztofa Zanussiego, zrealizowanej z myślą o polskich telewidzach, dopełnia artykuł nieobecny w archiwach Filmoteki Narodowej, lecz udostępniony w zasobach nieocenionego portalu Akademia Polskiego Filmu. Maryla Hopfinger w tekście *Zanussiego ćwiczenia z życia*, opublikowanym pierwotnie w czasopiśmie „Kino” w 1973 roku, analizuje cztery pierwsze telewizyjne produkcje reżysera, a także dwa filmy kinowe: *Rola* (1971) i *Struktura kryształu* (1969). Wnikliwy wywód rozpoczyna się słowami, które posłużyć mogą za podsumowanie wcześniej przywołanych wypowiedzi:

Zanussi jest autorem, co filmowcom – i w końcu nie tylko im – zdarza się znowu nie tak często. Podejmuje własne problemy i rozpisuje je w szeregu rozmaitych wersji. Różnorodności prezentowanych zdarzeń i sytuacji nadaje własną, jednolitą organizację, formułę. Jest twórcą świadomym swych celów i środków. Jego narracja jest oszczędna, lapidarna, precyzyjna. Fizyczna materia, dla każdego utworu starannie dobierana, zdradza upodobania do określonych pejzaży i wnętrz, które z prawdziwym znanstwem zostają przetworzone w znaczący kontekst przestrzenny. Znaczenia utworów budowane są nie z wydarzeń, a z uważnie notowanych odruchów, reakcji, zachowań ludzi, napięć między nimi zastanych i narastających stopniowo, porozumień i konfliktów. I dopiero te właśnie znaczenia są sporne. Przy tym – na ogół – autorzy podobają się lub nie. Filmowa działalność Zanussiego wywołuje odmowę i aprobatę jednocześnie (Hopfinger, 1973, s. 4-11).

Znamienne, że artykuły poświęcone większości telewizyjnych filmów Krzysztofa Zanussiego ukazywały się przede wszystkim w ogólnotematycznej prasie codziennej i periodykach. Znaczącym wyjątkiem są dwie pierwsze produkcje reżysera: *Twarzą w twarz* i *Zaliczenie*, o których – incydentalnie – pisano na łamach prasy branżowej (być może uznając telewizyjne filmy fabularne twórcy za mało interesujące dla czytelników prasy popularnej). Wraz z umacnianiem pozycji artystycznej reżysera teksty zogniskowane wokół jego aktualnej twórczości (*Za ścianą*, *Hipoteza*) zaczęły zajmować istotne miejsce w czasopismach profilowanych, stając się jednocześnie tematem coraz liczniejszych artykułów publikowanych na stronach lokalnych i krajowych gazet oraz czasopism o profilu ogólnym. Jedynym filmem, którego tytuł regularnie pojawiał się w mediach drukowanych, był wyświetlany podczas Festiwalu Weneckiego *Kontrakt*. Doniosłą rolę uniwersalności filmowego przesłania, skutecznie docierającego do różnorodnej publiczności, podkreślił w artykule *Zaatakować wprost* sam reżyser: „Polska jest w jakimś sensie krajem prowincjonalnym. A ja chciałbym, żeby mnie słuchano i doceniano również poza moim krajem, i to pomimo takich przeszkód, jak język i piętno prowincji, które sprawiają, że wszystko, co przychodzi z Polski, jest tu traktowane z rezerwą i dystansem. Wszystkie nasze osiągnięcia i atuty traktuje się z wielką podejrzliwością” (Zanussi, 1989, s. 11). Owe cele udało się reżyserowi pomyślnie zrealizować, o czym wspomina w książce *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni* Jadwiga Anna Łużyńska: „Dzięki Zanussiemu pogłębiło się w krajach Zachodu zainteresowanie polskim filmem. Zanussi efektywnie łączył to, co konkretne, polskie z tym, co ogólnoludzkie, uniwersalne” (Łużyńska, 1996, s. 8).

Jak wywnioskowała na podstawie badań bibliograficznych i ilościowych Joanna Rucka, w latach 1974-2017 wydano 29 książek poświęconych życiu i twór-

ności Krzysztofa Zanussiego (Rucka, 2018, s. 208). Najwięcej publikacji ukazało się drukiem w 2015 roku, stanowiąc dowód na to, że – pomimo chłodnego odbioru ostatnich filmów reżysera (*Serce na dłoni*, 2008 czy *Obce ciało*, 2014) – wciąż doceniana jest jego wcześniejsza twórczość. Ponadczasowość problematyki podejmowanej niegdyś przez filmowego autora boleśnie kontrastuje z wydziwieniem współcześnie realizowanych przez niego filmów, co zdiagnozował w artykule *Oblężona twierdza Zanussiego* Jakub Socha: „Co się zmieniło na niekorzyść w kinie Zanussiego, to poziom zanurzenia w życiu. Kiedyś jego bohaterowie doświadczali go w różnych przejawach, mimo że nie wiedzieli tak naprawdę co z nim zrobić. Dzisiaj taplają się co najwyżej w retorycznym kisielu, impregnowani na wszystko to, co przychodzi do nich z zewnątrz” (Socha, 2014). Podobne spostrzeżenie poczynił nieco wcześniej Jakub Majmurek, rozpoczynając tekst *Kino twórczego zastoj* słowami: „Trudno chyba o polskiego reżysera, którego twórczość z ostatnich lat budziłaby wśród kinomanów młodego pokolenia większą niechęć niż Krzysztof Zanussi. Jego filmy wydają się zupełnie oderwane od problemów współczesnego człowieka, są zamknięte w kręgu tych samych, wiecznie powracających tematów, tej samej, coraz bardziej zużytej ikonografii, drażnią naiwną moralistyką, która zamiast mierzyć się z problemami etycznymi, zagaduje je na śmierć” (Majmurek, 2009)<sup>6</sup>. W parze z nieprzychylnymi komentarzami na temat współcześnie realizowanych filmów reżysera idzie jednak rosnące zainteresowanie jego twórczością pochodzącą z okresu PRL-u. O ile największą uwagę autorów publikacji przykuwają najznamienitsze kinowe dzieła Zanussiego: *Struktura kryształu* (1969), *Iluminacja* (1972) czy *Barwy ochronne* (1976), o tyle filmy telewizyjne pojawiają się jedynie na marginesach rozważań<sup>7</sup>.

Uzyskanie pełnego obrazu twórczości Krzysztofa Zanussiego nie jest możliwe bez zgłębienia jego pierwszych, niesłusznie marginalizowanych, filmów przezna-

<sup>6</sup> Odmianą optykę przyjęła Mariola Marczak, przekonując: „W ostatnim okresie twórczości widać coraz większą kondensację myśli autora w poszczególnych utworach. Wyraźnie dostrzegalna jest tendencja do podsumowań i uogólnień. Świadczą o tym nawiązania do własnej twórczości jako świadectwo spojrzenia wstecz – autorefleksji nad własnym dziełem. Reżyser coraz częściej posługuje się formą przypowieści, będącą gatunkiem służącym uogólnieniu, uniwersalizacji” (2011, s. 488).

<sup>7</sup> Nie sposób odnaleźć tytuły wczesnych filmów telewizyjnych Krzysztofa Zanussiego choćby w książkach eksplorujących obecne w wielu filmach reżysera wątki religijne. Takiej analizy podjęli się dla przykładu autorzy dwóch rozdziałów wchodzących w skład książki *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, wydanej w 1996 roku pod redakcją Jadwigi Anny Łużyńskiej: *Wyczucie świętości* (Szczepański, s. 73-81) i *Zaskakiwanie* (Lepa, s. 101-108) oraz trzech artykułów opublikowanych w tomie *Arystokratyzm ducha. Kino Krzysztofa Zanussiego*, zredagowanym przez Marka Sokołowskiego i opublikowanym w 2009 roku: *Echa Ewangelii w „Persona non grata” Krzysztofa Zanussiego* (Lis, s. 93-101), *Dwa obrazy świętości w filmach Luisa Buñuela i Krzysztofa Zanussiego* (Sokołowski, s. 111-122) i *Śmierć jako prze-życie (doświadczenie) i jako idea* (Kłós, s. 139-172). Teologiczny wymiar filmów reżysera stał się wreszcie tematem całej książki: publikacja *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego* pod redakcją Joanny Kazimierzy Wawrzynów i Wawrzyńca Zbigniewa Wojtyry została wydana w 2018 roku jako pokłosie II Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej Wyższego Seminarium Duchownego Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi we Wrocławiu.

czonych do emisji na „srebrnym ekranie”. Rozczarowanie budzić może jedynie fakt, że obecnie nie sposób znaleźć wczesne tytuły filmów Zanussiego w ramówce ich ówczesnego producenta – Telewizji Polskiej<sup>8</sup>. Warto jednak podjąć wysiłek do-tarcia do owych dzieł: z powodzeniem przeszły one próbę czasu, skłaniając współ-czesnych widzów zarówno do odkrycia w telewizyjnych treściach uniwersalnych prawd, jak i zachęcając – ze znaczącej perspektywy kilku dekad – do dokonania nowych odczytań.

### Bibliografia:

- Augustyn, A. (1973). *Przypowieść Zanussiego*. „Wieści”, nr 45.
- Bobowski, S. (2009). *Triumfy i porażki kultury w filmach Krzysztofa Zanussiego*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Bobowski, S. (1996). *Dyskurs filmowy Zanussiego*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Ciszewska, E.; Kasprzak, M. (2018). *Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego w okresie PRL-u: konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi producentami telewizyjnymi*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 103.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Długi metraż*. (1980). „Filmowy Serwis Prasowy”, nr 20 (468).
- Fischer, E. (1961). *O potrzebie sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Garbicz, A. (1980). *Kontrakt na dobrobyt*. „Gazeta Południowa”, nr 253.
- Garbień, K. (1968). *Ściana śmierci?* „Film”, nr 2.
- Gawęcka, K. (1971). *Samotność – za ścianą*. „Filipinka”, nr 23.
- Gazda, G. (1983). *Wesele z czasów Edwarda*. „Odgłosy”, nr 18.
- Grzelecki, S. (1980). *Hormon uczciwości*. „Życie Warszawy”, nr 272.
- Hellen, T. (1972). *To będzie świat naprawdę w starym stylu*. „Magazyn «Pomorze»”, nr 19 (385).
- Hopfinger, M. (1973). *Zanussiego ćwiczenia z życia*. „Kino”, nr 1.
- Jeszcze o „Kontrakcie”*. (1981). „Kierunki”, nr 6.
- Klaczyński, Z. (1980). *Życie bez godności*. „Trybuna Ludu”, nr 305.
- Kozieł, A. (2003). *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Kubicka, I. (1971). *Zmowa obojętnych*. „Nadodrze”, nr 24.

<sup>8</sup> Filmów tych nie sposób znaleźć również w zasobach serwisu VOD, prowadzonego przez stację TVP. Jedynie na kanale Studia Filmowego TOR (online: <https://www.youtube.com/user/StudioFilmoweTOR>), którego dyrektorem jest Krzysztof Zanussi, można obejrzeć fragmenty niektórych jego wczesnych produkcji.

- Lesiński, A. (1983). *Kontrakt Zanussiego*. „Rzeczywistość”, nr 21.
- Lis, M. (2018). *Krzysztof Zanussi – teolog kina*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*, Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.
- Lis, M. (2015). *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*. Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Ługowska, R. (1986). *Obok*. „Myśl społeczna”, nr 21.
- Łużyńska, J. A. (1996). *Wstęp*, [w:] tejże (red.), *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Majmurek, J. (2009). *Kino twórczego zastoju*. „Dwutygodnik”, nr 11. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/399-kino-tworczego-zastoju.html> (dostęp: 15.09.2018).
- Marczak, M. (2011). *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Marczak, M. (2009). *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Nowe filmy telewizyjne*. (1968a). „Magazyn Filmowy”, nr 23.
- Nowe filmy TV*. (1968b). „Magazyn Filmowy”, nr 27.
- Opoczyńska, I. (1980). *Dzień weselny po polsku*. „Wiadomości”, nr 50.
- Pawluczuk, M. (1980). *Tropem „Wesela”*. „Kultura”, nr 49.
- Pilch, J. (1981). *Jeleń wymierza sprawiedliwość*. „Polityka”, nr 4.
- Pokorna-Ignatowicz, K. (2003). *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rucka, J. (2018). *Analiza publikacji dotyczących życia i twórczości Krzysztofa Zanussiego*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*. Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.
- Rudnicka, D. (1980). *W kinie*. „Gazeta Pomorska”, nr 263.
- Samsonowska, H. (1980). *Polski syndrom*. „Kino”, nr 11.
- Stachówna, G. (1994). *Film telewizyjny*, [w:] E. Zajiček (red.), *Film. Kinematografia*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Socha, J. (2014). *Obleżona twierdza Zanussiego*. „Dwutygodnik”, nr 144. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5506-oblezona-twierdza-zanussiego.html> (dostęp: 15.09.2018).
- Szczypiorski, A. (1973). *Hipoteza robocza*. „Polityka”, nr 46.
- Śledzińska, M. (1980). *Film na dzisiaj*. „Słowo Powszechnie”, nr 249.
- Tatarkiewicz, A. (1974). *Wspinaczka*. „Tygodnik Kulturalny”, nr 19.
- TEM. (1981). *Jeszcze o „Kontrakcie”*. „Kierunki”, nr 6.

Urban, J. (1981). *Kupa i jeleni*. „Szpilki”, nr 2.

Wieliški, J. (1981). *Z życia „ułatwionego”*. „Razem”, nr 3.

Zanussi, K. (2018). *Z rozumem po wiarę*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*. Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.

Zanussi, K. (2009). *Ciemna noc w kulturze*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.

Zanussi, K., cyt. za: Przyłipiak, M. (1989). *Zaatakować wprost*. „Kino” nr 2.

Zanussi, K. [w rozmowie z Igą Czarnawską]. (2008). *Krzysztof Zanussi. Sylwetka artysty*. Warszawa: Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”.

### **From *Twarzą w twarz (Face to Face)* to *Kontrakt (The Contract)*, or the reception of Polish television films by Krzysztof Zanussi from the period of the Polish People’s Republic**

Above all, Krzysztof Zanussi is known to Polish viewers as the author of popular cinema films such as *The Structure of Crystal* (1969), *The Illumination* (1972) and *Camouflage* (1976). However, it should be remembered that the director has repeatedly cooperated with television – both domestic and foreign. Nowadays, television films that foreshadowed the movement called *cinema of moral concern*, produced in Poland at the time of the Polish People’s Republic, are poorly present within film discourse. The aim of this article is to recreate (and compare with each other) the former and contemporary reception of these films, discussed at different intervals in popular or professional periodicals and, what is an increasingly frequent phenomenon, referenced in the Krzysztof Zanussi’s monographs.

**Słowa kluczowe:** Krzysztof Zanussi, film telewizyjny, film polski, telewizja jakościowa

**Keywords:** Krzysztof Zanussi, television film, Polish film, quality television





**Varia**

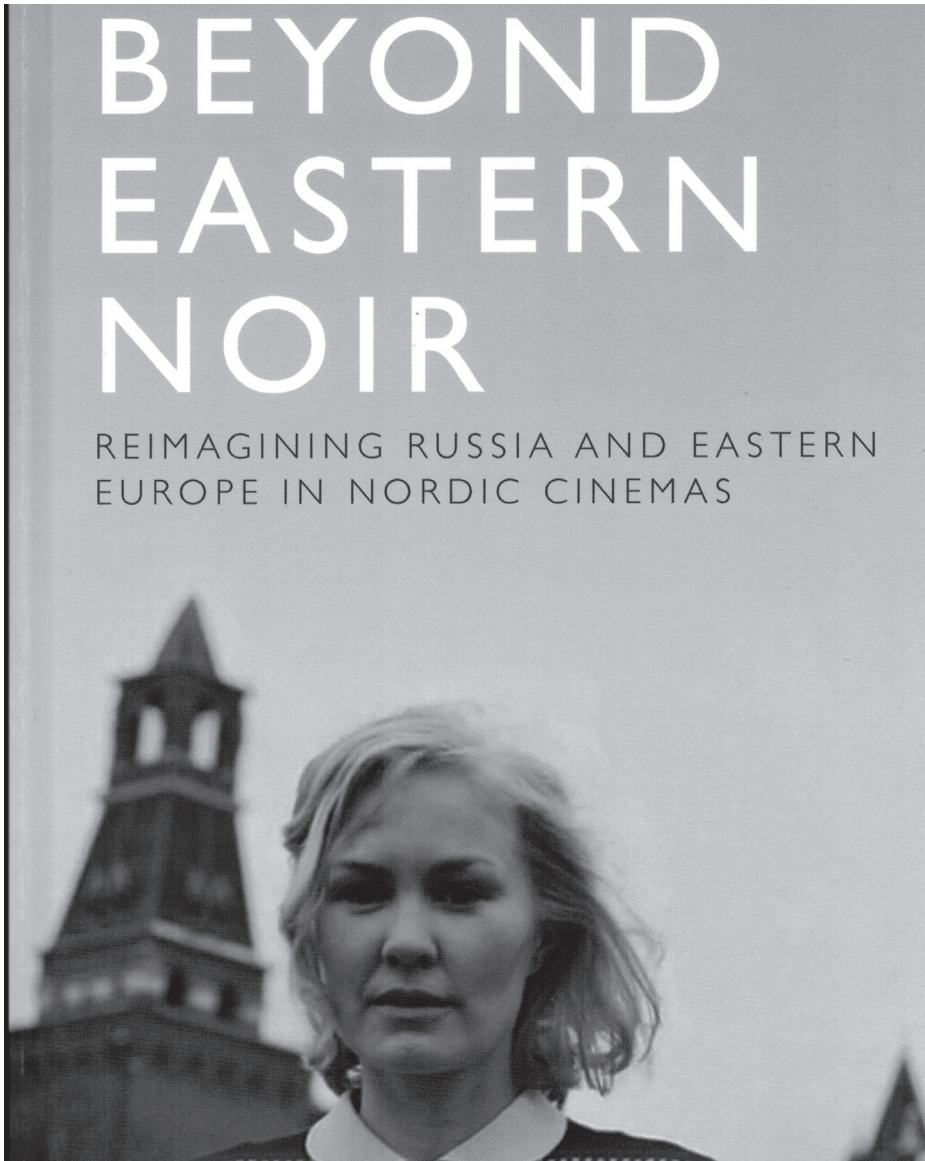
# Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

## **Audiowizualne widma Wschodu, filmowe cienie Rosji. Recenzja książki Anny Estery Mrozewicz pt. *Beyond Eastern Noir: Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic Cinemas***

Rynek książek akademickich poświęconych kinematografii krajów skandynawskich wciąż charakteryzuje się niedostatkiem wydawniczym i sporą liczbą białych plam oraz czarnych dziur, które pokornie oczekują na odkrycie i opisanie. Tym większą radość sprawi badaczom i miłośnikom kultury skandynawskiej fakt, że nakładem prestiżowej oficyny Edinburgh University Press ukazała się w ubiegłym roku anglojęzyczna książka naszej rodzimej badaczki, *Beyond Eastern Noir: Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic Cinemas*. Monografia dr hab. Anny Estery Mrozewicz z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu przybliży czytelnikom tematy nieczęsto analizowane kompleksowo. Wśród nich znajdują się między innymi strategie ukazywania w kinie nordyckim osób z krajów tak zwanego bloku wschodniego, analizy wybranych lęków społecznych Skandynawów, a także przykłady reinterpretacji różnych sposobów postrzegania Rosji przez twórców przekazów audiowizualnych z północnych krańców Europy. Autorka skupia się w największym stopniu na filmach wyprodukowanych w Danii, Norwegii, Szwecji i Finlandii, zaś w swoich interpretacjach aż 113 tekstów kultury nie ogranicza się jedynie do dzieł kinowych, lecz sięga również po filmy dokumentalne oraz produkcje telewizyjne (przykładem jest znakomity

norweski serial *political fiction* pod tytułem *Okupowani* [2015-] i fińska seria kryminalna *Miasteczko na granicy* [2016-]). Z całości lektury wyłania się obraz dobrze zaplanowanego i bardzo sprawnie przeprowadzonego projektu badawczego, z wyraźnie postawionymi tezami i trafnymi egzemplifikacjami przekazów audiowizualnych, szerokim wachlarzem metodologicznym i solidnymi podsta-



wami teoretycznymi. Poza interdyscyplinarnym charakterem badań, warto również podkreślić pieczołowite podejście autorki do metod analizy i interpretacji poszczególnych tekstów kultury, przypominające anglosaskie *close reading* (niekiedy określane w monografii jako *close analysis*).

### Zarys metody badawczej

W pierwszej części pracy – mającej formę skrupulatnie przemyślanego wprowadzenia metodologicznego – Mrozewicz definiuje własny sposób postrzegania koncepcji graniczności, będącej terminem efektywnie spajającym wszystkie rozdziały monografii, i wiąże ją z anglojęzycznymi terminami *border* oraz *boundries*<sup>1</sup>. Autorka czerpie inspiracje zarówno z tekstów uważanych już za klasyczne (między innymi Michaiła Bachtina i Michela Foucaulta), jak i prac ważnych współcześnie (na przykład Mieke Bal, Marc Augé, Michael Billing, Mette Hjort<sup>2</sup>). Co więcej, pojawiają się tu także odwołania do badaczy nieco mniej rozpoznawalnych przez krajowych czytelników, takich jak Edward S. Casey, Dan Ringgaard, Marie Cronqvist czy Esther Peeren, których książki i artykuły okazują się niezwykle nośne w kontekście analizowanej tematyki. Zgromadzenie licznych narzędzi badawczych w kontekście tematyki związanej z granicami i granicznością jest następnym atutem publikacji Mrozewicz.

We wstępie do książki poznańska badaczka przedstawia znaczenie terminu *Eastern noir*. Ten trudny do przełożenia termin (być może najbliższe byłoby określenie „wschodni mrok”) stanowi kolejny ważny drogowskaz dla czytelnika w labiryntach analizowanych struktur gatunkowych, tematycznych i imagologicznych. Jest on postrzegany przez Autorkę w kategoriach transnarodowych i transgatunkowych, choć część związanych z nim narracji (zgodnie z kinowym rodowodem drugiego członu) w różny sposób oscyluje wokół szeroko pojętej konwencji kryminalnej. Nietrudno się domyślić, że przykłady stosowania owej dominanty stylistyczno-tematycznej będą się łączyć w badaniach Mrozewicz z różnymi przykładami myślenia stereotypowego, a także z artystycznymi i popkulturowymi próbami przeniknięcia społecznych lęków związanych z mapowaniem mrocznych widm Dzikiego Wschodu. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że polskiego czytelnika może nieco wzburzyć lokowanie naszego kraju (a także krajów kojarzonych przez nas jako bliskie Skandynawii republiki nadbał-

<sup>1</sup> Autorka wyróżnia w swoich podziałach między innymi dwie kategorie: *a border discourse* i *boundary discourses*.

<sup>2</sup> W tym miejscu muszę przyznać, że z pewnym zdziwieniem nie odnotowałem w książce odniesień do badań Martina Heideggera, Pierre’a Nory, Yi Fu Tuana – tak ważnych moim zdaniem dla analiz relacji czasoprzestrzennych w tekstach kultury audiowizualnej. W swoich badaniach Mrozewicz nie nawiązuje także do tez Benedicta Andersona, przywoływanego często w myśli filmoznawczej związanej z tożsamościami narodowymi.

tyckie, takich jak Litwa, Łotwa i Estonia) w Europie Wschodniej, a nie bliższej naszym sercom Europie Środkowej<sup>3</sup>. Autorka książki słusznie jednak zwraca uwagę na fakt, że wymienione tutaj kraje – w perspektywie nordyckiej – rzeczywiście są najczęściej postrzegane w kontekście geopolitycznym jako bliskie Rosji i innym członkom dawnego bloku socjalistycznego. Dobrym przykładem tego typu perspektyw jest zresztą przytaczany przez Mrozewicz termin *Østeuropa*, zestawiony z popularnym w skandynawskich dyskursach (i w pewnym stopniu przeciwstawnym mu) terminem *Nordem*<sup>4</sup>. Filarem książki jest zresztą wyraźne myślenie antynomiczne – binarne rozróżnienia stają się wręcz wizytówką monografii i przewijają się w niemal każdym rozdziale.

### Struktura książki i najważniejsze wnioski

Przejdźmy zatem do omówienia struktury książki i wyznaczonych przez autorkę głównych obszarów badawczych. Pierwszy rozdział prezentuje korzenie obrazowania związanego z koncepcjami graniczności i sąsiedztwa, a także przybliża termin i cechy *Eastern noir* niezbędne do prawidłowego odczytania późniejszych analiz filmowych wizerunków Rosji i jej mieszkańców. Kraj ten jawi się tutaj jako „wielki Inny”, podskórnie zagrażający poczuciu waloryzowanej „peryferyjności”, pielęgnowanemu w krajach wspólnoty nordyckiej.

Znamienne, że, w przeciwieństwie do centralnej, imperialistycznej roli widma Rosji (łączonego przez Mrozewicz z tak zwanymi twardymi dyskursami i narracjami), mianem „innych z małej litery” Autorka określa filmowych przedstawicieli krajów postkomunistycznych, reprezentujących równocześnie statusy imagologiczne ich ojczyzn. Są to często osoby powiązane z kryminalnym półświatkiem i psujące, za sprawą swojej działalności, idylliczny *Nordic dream*. Narracje hegemoniczne, powielające różnego rodzaju stereotypy i półprawdy, to – zdaniem poznańskiej badaczki – przykłady „twardych narracji”, związanych z dawnym, sztywnym rozumieniem granic i podziałów wytworzonych w wyniku wydarzeń po II wojnie światowej i związanych z porządkiem symbolicznym zimnej wojny. Ponowoczesne, bardziej nomadyczne struktury narracyjne i imagologiczne o migrantach, wędrowcach-przez-życie i różnej maści turystach

<sup>3</sup> O zakotwiczeniu postrzegania Europy Środkowej w idei przedłużenia spuścizny Zachodu pisał między innymi Milan Kundera w pamiętnym artykule *Zachód porwany* (Kundera, 1984), natomiast genezę, funkcję i struktury narracyjne w literaturze związane z pojęciem Europy Środkowej obszernie analizuje Marcin Całbecki w swojej książce, znacząco zatytułowanej *Zapośredniczona tożsamość* (Całbecki, 2013).

<sup>4</sup> Znamienne, że aby jeszcze lepiej doprecyzować stosowaną terminologię, autorka sięga także do nieco bardziej odległej historii, przywołując między innymi narracje podróżnicze z okresu Oświecenia (odwołując się do badań między innymi Larry’ego Wolfa), co wydaje się kolejnym ważnym kulturoznawczym zabiegiem, wspierającym jej koncepcję promowania kategorii *Eastern noir*.

należą zaś jej zdaniem do kategorii tak zwanych miękkich dyskursów. Skojarzenie to wydaje się nośne interpretacyjnie, choć nie do końca oczywiste, ponieważ struktury tego typu wciąż bywają wykorzystywane do umacniania stereotypów i podziałów. Bez wątplenia należy jednak docenić trud autorki związany z misją porządkowania i systematyzacji nie zawsze homogenicznych i koherentnych strategii narracyjnych.

Z dużym zaciekawieniem przeczytałem fragment rozdziału nawiązujący do mało znanego w Polsce serialu *Okupowani*, produkcyjnie nadzorowanego przez Erika Skjoldbjærga, który w naszym kraju jest najczęściej kojarzony z nakręconym w 1997 roku w Norwegii pierwowzorem *Bezsenności* (2002) Christophera Nolana. Ten tekst kultury w bardzo zajmujący sposób reinterpretuje kolejny ważny dla badań z *Beyond Eastern Noir* termin – *rysskräck*, oznaczający dosłownie lęk przed Rosją. W powracających kilkakrotnie odniesieniach do produkcji autorka w przekonujący sposób wykazuje, w jak skomplikowane struktury zależnościowe wchodzi dziś dyskursy i prądy myślowe związane między innymi z siłami globalizacji, neoliberalizmu, alterglobalizmu czy nordyckiej inżynierii społecznej, zderzone z potencjałem imagologicznym postsowieckiej myśli imperialnej i kolonizacyjnej. W poszczególnych odcinkach Rosja pełni bowiem rolę mrocznego symulakrum, którego fantazmatyczny status bywa skutecznie wykorzystywany przez różne frakcje polityczne i przedstawicieli świata finansjery. Oglądając norweski serial (i czytając monografię Mrozewicz) nie sposób oprzeć się refleksji, że również w Polsce przydałby się podobny przykład telewizyjnego *political fiction*, w intrygujący sposób ukazujący różne sposoby aranżowania w naszym pejzażu audiowizualnym medialnego baletu widm Ameryki, Rosji i Europy Zachodniej.

Wróćmy jednak do książki. Jej drugi rozdział poświęcono kinu historycznemu i tematowi zimnej wojny. Po omówieniu pamiętnych klasyków (takich jak na przykład fińsko-amerykańska *Arktyczna gorączka* Renny'ego Harlina z 1986 roku czy wcześniejszy o rok norweski *Pas Oriona* Oli Soluma i Tristana de Vere Cole'a) autorka kieruje uwagę czytelników na przykłady narracji w mniej oczywisty sposób prezentujące uczestników historycznego konfliktu. Co więcej, owe egzemplifikacje w interesujący sposób pogrywają ze strategiami fabularnymi, do których przyzwyczało nas kino hollywoodzkie, często nadużywające antynomii typu: „nasz” dobry agent kontra „ich” zły szpieg. Mrozewicz przekonująco udowadnia w tej części książki, że wiele z analizowanych przez nią filmów w intrygujący sposób reinterpretuje i dekonstruuje struktury narracyjne powiązane ze skandynawskimi ikonami bohaterstwa oraz skutecznie uwypukla niekoherentny status geopolityczny niektórych obszarów wspólnoty, ważnych dla umacniania tożsamości nordyckiej. I znów: wykazanie płynnego i dynamicznego charakteru

analizowanych zjawisk wydaje się jednym z wielu atutów tego arcyciekawego rozdziału.

Kolejną część książki również poświęcono zmianom dyskursów i symbolicznych znaczeń, tym razem powiązanych z Morzem Bałtyckim. Choć akwen ten często jawi się w nordyckich narracjach popkulturowych jako twór związany z podziałami i ukrytymi niebezpieczeństwami (vide sowiecka łódź podwodna, której widmo nawiedza powieściowy pierwowzór filmu *Pozwól mi wejść* [2008] Tomasa Alfredsona), autorka monografii po raz kolejny stara się w większym stopniu skupiać na innowacyjności, stawiając tezę, zgodnie z którą nowsze fabuły próbują raczej szukać podobieństw niż różnic w kulturach „dalekich sąsiadów” (wpisywanych zbyt często w anglojęzyczne kategorie *distant Other / distant neighbour* i stereotypowo lokowanych po przeciwstawnych brzegach). W przelamywaniu tego typu schematycznych antynomii znaczącą rolę odgrywają zaś jej zdaniem właśnie „miękkie narracje”, które umocniły swoje oddziaływanie po osłabieniu imperialnego *emploi* Rosji. Wśród omawianych w rozdziale filmów odnajdziemy między innymi dziejącą się w Polsce komedię Lone Scherfig *Urodziny Kaja* (1990) i mockdokument Tomasa Alfredsona *Dorsz w Talinie*<sup>5</sup> z 1999 roku. Związane z seksturystyką, szemranymi biznesami i Rosją (bądź szerzej: Dzikim Wschodem) postacie pojawiające się w tego typu filmach bywają prezentowane za pomocą strategii uwypuklających ich – eufemistycznie ujętą przez autorkę – egzotyczność. Wśród produkcji poruszających wątek bałtycki znajduje się też pamiętna *Tatiana* (1994) Akiego Kaurismäkiego, krótkometrażowa *Kawa w Gdańsku* (2010) szwedzkiego reżysera Pera-Andersa Ringa, a także *Nie możesz jeść ryb* (1999) zmarłej kilka lat temu Kathrine Windfeld. I choć dwa ostatnie filmy krótkometrażowe wydają się najmniej znanym (choć oczywiście wartym badania) elementem, to warto wspomnieć, że Mrozewicz nie omawia wcale dzieł twórców niszowych bądź amatorskich; dla przykładu ostatnia wymieniona twórczyni pracowała później między innymi przy głośnych skandynawskich serialach *Dochodzenie* (*The Killing*, 2007-2011) i *Most nad Sundem* (*Bron / Broen*, 2011-2018), i podobnie jak Ring, była związana z łódzką Szkołą Filmową.

Zatrważająco smutną perspektywę odnajdziemy zaś w rozdziale czwartym, gdzie zawarto analizy nordyckich „matryc winy i wstydu”. Badania tych zagadnień nie da się przeprowadzić z pominięciem bardzo popularnych w kulturze Skandynawii tematów prostytucji i (ponownie) seksturystyki, a także analiz narracji o cierpieniu ofiar innych form wykluczenia i społecznych niesprawiedliwości. Obszerną część tego rozdziału zajmują nader interesujące próby demystyfikacji

<sup>5</sup> Oryginalny tytuł, *Torskpà Tallinn*, zawiera w sobie językową dwuznaczność, bo rzeczownik *torsk* oznacza nie tylko morską rybę, lecz również wiąże się z potocznym określeniem osoby korzystającej z usług prostytutki.

wybranych odczytań kilkakrotnie już badanego z perspektywy feministycznej filmu *Lilja 4-ever* (2002) Lukasa Moodyssona. W tej części książki zawarto również analizy kontrowersyjnej szwedzkiej produkcji dokumentalnej *Buy Bye Beauty* (2001) Pála Hollendera (skutecznie elektryzującej opinię publiczną na Litwie) oraz reinterpretacje fińsko-duńsko-niemiecko-szwedzkiego dokumentu *Trzy pokoje melancholii*<sup>6</sup> (2004) Pirjo Honkasalo, poruszającego między innymi kwestię wojny w Czeczenii.

Z kolei piąty rozdział (będący zmienioną wersją artykułu do nordyckiego numeru „Panoptikum”, który miałem przyjemność swego czasu redagować [zob. Mrozewicz, 2017, s. 146-169]) dotyczy powidoków militarnej i imperialnej potęgi Rosji, często zestawianej w kinie skandynawskim z kruchością ludzkich ciał. Bohaterami analiz są poddawani różnym praktykom dyscyplinującym żołnierze, dzieci oraz młode dziewczęta (uczące się w „elitarniej” szkole dla kadetek). Zarówno umysły, jak i ciała ludzi stają się w optyce Mrozewicz sugestywnymi ofiarami procesów ujarzmiania i programowania jednostki przez różnego rodzaju siły i „autorytety”, symbolizujące oczywiście zazwyczaj rosyjskie państwo. Co ciekawe, w rozdziale tym znajdziemy także interesujące polonicum, bo opisywany tam polsko-szwedzko-niemiecki film dokumentalny *Dziewice* z 2002 roku został zrealizowany przez mieszkającego w Szwecji Polaka – Jerzego Śladkowskiego.

Wątki związane z rodzimą tradycją odnajdziemy także w ostatniej części książki. Autorka sięga w niej do popularnych od pewnego czasu przetworzeń myśli Jacques’a Derridy, związanych z tak zwanym zwrotem widmontologicznym (Derrida, 2016). W takiej perspektywie analizowane są między innymi sposoby przedstawiania robotników z nowych państw członkowskich Unii Europejskiej, a także reinterpretacje popularnej we wspólnocie nordyckiej metafory wspólnego domu (nawiedzanego w tamtejszych tekstach kultury przez różne fantazmaty *Eastern noir*). Pisząc o wątkach duchologicznych, warto zaś podkreślić fakt, że Mrozewicz posiłkuje się w swoich analizach nie tylko pismami francuskiego filozofa dotyczącymi widm myśli Marksa (notabene wciąż traktowanymi po macoszemu w badaniach najmłodszego pokolenia polskich akademików, zafascynowanego ponowoczesną nostalgią i modą na retrotopie), lecz sięga także do mniej znanych w naszym kraju, a bardzo nośnie rozwijających duchologiczną myśl tekstów holenderskiej badaczki Esther Peeren<sup>7</sup>. Zarówno

<sup>6</sup> Co ciekawe, „celuloidowe widmo” tego ostatniego filmu pojawi się jeszcze w książce Mrozewicz także w innych miejscach i kontekstach.

<sup>7</sup> Autorka ta wydała nie tylko przywoływaną w książce Mrozewicz interesującą monografię *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility* (Peeren, 2014), lecz również (wraz z Marią del Pilar Blanco) zredagowała dwie antologie tekstów widmontologicznych (Peeren, del Pilar Blanco, 2010 i 2013).



z ostatniego rozdziału *Beyond Eastern Noir*, jak i lektury całości książki wyłaniają się zaś ostatecznie ważne konstatacje dotyczące relatywizmu i paradoksów związanych z figurami kształtującymi ludzką tożsamość narodową.

Pojęciem, którego widmo pojawia się na horyzontach interpretacji i świetnie podsumowuje moim zdaniem również pozaakademicki (czy też po prostu humanistyczny) przekaz książki, wydaje się zaś wspomniany już i nadal popularny w badaniach ponowoczesności Inny. Tym Innym w optyce Mrozewicz okazuje się jednak nie tylko zawarta w podtytule książki Rosja (i szerzej powiązane z nią imagologicznie kraje tak zwanego bloku komunistycznego), lecz również sama wspólnota krajów nordyckich, która w niedoskonałym zwierciadle mediów audiowizualnych próbuje zredefiniować także swoją własną, zmieniającą się tożsamość. Co ciekawe, nadrzędna dla konstrukcji całości tekstu kategoria granicy, kojarząca się zazwyczaj ze sztucznie różnicującą i dzielącą linią podziałów, w optyce Autorki *Beyond Eastern Noir* nie zawiera w sobie jedynie znaczeń pesymistycznych i powiązanych z różnymi typami niepokoju. Nad całą koncepcją monografii dr hab. Anny Estery Mrozewicz unosi się przecież duch przywoływanej konsolidacyjnie kategorii „sąsiedztwa”, które nie tylko wiąże się z chęcią poznania obcego, potrzebą dzielenia się wiedzą i doświadczeniami oraz wspólnego łączenia się w misji rozwiązywania palących problemów ponowoczesności. Tylko w takiej optyce powracająca w książce anglosaska kategoria *a distant neighbour* może skrócić swój proksemiczny dystans i zamienić się w pełne tolerancji *bliskie sąsiedztwo*.

## Zakończenie

Podsumowując uwagi na temat książki, warto jeszcze wskazać na kilka innych jej zalet. Nieocenionym atutem monografii Mrozewicz jest bowiem, po pierwsze, multum odwołań do źródeł anglojęzycznych i nordyckich, dotyczących badanych w niej zagadnień. Po drugie, autorka (oraz zapewne osoby zajmujące się warstwą redakcyjno-edytorską) zadały sobie wiele trudu by zdobyć prawa do wykorzystania w publikacji licznych materiałów wizualnych, co poskutkowało znacznym wzbogaceniem książki, a co za tym idzie zwiększeniem przyjemności lektury. Po trzecie, dzięki obecności szerokiego wachlarza metodologicznego, w ręce czytelnika trafia nie tylko nader cenne kompendium wiedzy, ale i szlachetny przykład sztuki interpretacji. Autorka połączyła bowiem analizy kulturowe z imagologicznymi śledztwami i filmoznawczym krytycyzmem, dodatkowo przyprawionym jeszcze inspiracjami geografiami humanistyczną, badaniami postkolonialnymi, a także zadumą nad naturą afektywnego odbioru i teoriami kinowych emocji – wspartych wreszcie

imponującą wiedzą historyczną, literaturoznawczą oraz interesującymi tropami filozoficznym. Nieocenionym walorem *Beyond Eastern Noir* jest wreszcie prezentacja procesu, który wciąż ulega na naszych oczach dynamicznym przemianom, re-imaginowany (wszak sama autorka używa tu szerszego znaczenia słowa *reimaging*) w wewnątrztekstualnych i międzytekstowych kolizjach sensów oraz negocjacjach znaczeń.

### **Bibliografia:**

- Całbecki, M. (2013). *Zapośredniczona tożsamość. Tematy środkowoeuropejskie a polska literatura współczesna*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Derrida, J. (2016). *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* (tłum. T. Załuski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN S.A.
- Kundera, M. (1984). *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. „Zeszyty Literackie”, nr 5.
- Mrozewicz, A. E. (2017). *Ciało i miejsce. Obrazy współczesnej Rosji w polskich i szwedzkich filmach dokumentalnych*. „Panoptikum”, nr 17.
- Pereen, E. (2014). *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pereen, E; del Pilar Blanco, M. (2013). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londyn: Bloomsbury.
- Pereen, E; del Pilar Blanco M. (2010). *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. Londyn: Bloomsbury Continuum.

## Noty o autorach

**Tomasz Adamski** – w latach 1997-2002 studiował Pedagogikę Kulturoznawczą na Wydziale Pedagogiki i Psychologii na Uniwersytecie w Białymstoku. Od 2004 zatrudniony na macierzystym Wydziale. W 2014 roku obronił pracę doktorską na Uniwersytecie Łódzkim. (Tytuł rozprawy to: *Obrazy dzieciństwa w kinie szwedzkim na przykładzie filmów I. Bergmana, L. Moodyssona i R. Ostlunda*). Jego zainteresowania naukowe oscylują wokół współczesnego kina europejskiego, a szczególnie kinematografii skandynawskich. Autor kilkunastu artykułów naukowych o tematyce filmoznawczej. Współautor między innymi takich publikacji książkowych jak: *Sztuka i jej miejsce w edukacji międzykulturowej. Idee, koncepcje i rozwiązania metodyczne* (2015), Autorzy: A. Józefowicz, J. Chaciński, E. Krysztofik-Gogol, T. Adamski, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, *Świat wartości i jego reprezentacje we współczesnych filmach i serialach* (2017), Autorzy: K. Citko, K. Arcimowicz, E. Kępa, T. Adamski, Veda. Współorganizator, prezydent, selekcjoner Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych Żubroffka. Autor licznych pokazów kuratorskich, między innymi pokazu Trust me na festiwalach filmowych w Wiedniu, Uppsali czy Białymstoku. Prelegent, autor wielu filmów dokumentalnych i fabularnych kręconych między innymi w USA, Rosji, Kazachstanie, Sudanie Południowym czy Norwegii.

**Magdalena Bałaga** – doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską o nowych doświadczeniach społecznych w literaturze polskiej po 1989 roku.

**Artur Borowiecki** – absolwent scenariopisarstwa na Wydziale Reżyserii Filmowej Łódzkiej Szkoły Filmowej. Obecnie doktorant w Katedrze Nowych Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ, gdzie zajmuje się analizą porównawczą struktur narracyjnych współczesnych seriali amerykańskich. Jednocześnie scenarzysta serialowy, między innymi finalista konkursu Script Fiesta 2017 za scenariusz serialu *Granica*.

**Anna Felskowska** – licencjat na kierunku wiedza o filmie i kulturze audiowizualnej uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim w 2017 roku. Temat pracy dyplomowej: *Sposoby konstruowania homoseksualnego bohatera w polskim kinie fabularnym po 2010 roku*.

**Jarosław Grzechowiak** – doktorant w Zakładzie Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Współpracownik FilMOTEKI Narodowej. Współautor publikacji: *Musi zostać rysa. Przewodnik po twórczości Janusza Morgensterna; Kultura filmowa współczesnej Łodzi i Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*.

**Magdalena Kamińska** – doktor habilitowana, adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zainteresowania naukowe: cyberkultura, genologia i archeologia mediów audiowizualnych. Autorka i współautorka ponad 40 artykułów naukowych oraz sześciu monografii: *Rzeczywistość wirtualna jako „ponowne zaczarowanie świata”*. *Pytanie o status poznawczy koncepcji*; *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*; *Prosumpcjonizm pop-przemysłów. Analiza polskich przedsiębiorstw z branży rozrywkowej*; *Cultural Theory and History: Innovation*; *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii filmu grozy i Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*.

**Marta Kasprzak** – doktorantka w Zakładzie Historii i Teorii Filmu na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, zawodowo związana z Centralnym Gabinetem Edukacji Filmowej. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum” oraz „Pleografie. Kwartalniku Akademii Polskiego Filmu”. Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz NECS – European Network for Cinema and Media Studies.

**Sebastian Jakub Konefał** – pracuje w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendysta Fundacji Systemu Rozwoju Edukacji. Autor książek: *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność* (2016); *Corpus Futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi* (2013). Redaktor naukowy *Powieści graficzne: leksykon* (2015) oraz współredaktor antologii tekstów *Sacrum w kinie. Dekadę później* (2013). Jego akademickie zainteresowania obejmują między innymi kino gatunkowe, współczesne kinematografie nordyckie, badania post-humanistyczne, komiks, telewizję i gry komputerowe.

**Artur Majer** – doktor nauk humanistycznych ze specjalnością nauki o sztuce, zatrudniony w Telewizji Polskiej i na Wydziale Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT w Łodzi; e-mail: majarti@wp.pl

**Alexandru Matei** – tłumacz i wykładowca na Uniwersytecie Ovidiusza w Constanca w Rumunii. Doktorat ze współczesnej literatury francuskiej obronił na Ecole des Hautes Etudes Supérieures w Paryżu i Uniwersytecie w Bukareszcie (2007). W ramach grantu naukowego prowadził badania nad historią rumuńskiej telewizji (Bukareszt, 2010-2013) i współpracował z New Europe College (Bukareszt, 2013-2014) badając wpływ francuskiej telewizji na telewizję rumuńską w latach 1960-1980. Wydał książkę: *O tribuna captivanta. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)* (2013) i szereg artykułów o podobnej tematyce w „View. Journal of European Television History and Culture” (2012) i „Télévision” (CNRS, 2012). Członek belgijsko-bułgarsko-rumuńskiego projektu *Télévisions et nations en «semi-périphérie» européenne: comment constituer une identité nationale par la télévision (1958-1980). Études de cas: la Roumanie, la Bulgarie et la Belgique*. (2016-2017).

**Monika Rawska** – kulturoznawczyni i filmoznawczyni, graficzka, doktorantka w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS. Publikowała na łamach „Panoptikum” i „małej kultury współczesnej”. Autorka przekładów oraz redaktorka tomów zbiorowych (*Strategie wystawiennicze wybranych placówek muzealnych. Studia przypadków*), numerów czasopism („Kultura Popularna”) i antologii (*Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku; Filmowa Europa: dawniej i dziś*). W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się kultura popularna, nowe kino gatunków oraz filmowe reprezentacje przestrzeni miejskich.

**Pola Sobaś-Mikołajczyk** – doktorantka na Wydziale Kulturoznawstwa SWPS, tłumaczka z języka hiszpańskiego i angielskiego oraz recenzentka teatralna. Publikuje na łamach „Opcji”, „Ultramaryny” i „Didaskaliów”.

**Paweł Sołodki** – filmoznawca, medioznawca, wieloletni dydaktyk, autor licznych artykułów i wystąpień dotyczących kina spoza głównego nurtu, specjalista w Dziale Edukacji Filmowej w Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi. Autor książki *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii*. Współredaktor jednej z pierwszych w Polsce książek poświęconych perspektywie queer w filmie *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*. Pomysłodawca i organizator Międzynarodowego Festiwalu Filmu Queer „a million different loves!”.

**Annemarie Sorescu-Marinković** – pracuje w Instytucie Studiów Bałkańskich w Belgradzie gdzie prowadzi badania nad językiem, tożsamością i migracją etniczną bałkańskich społeczności, koncentrując się przede wszystkim na mniejszości posługującej się językiem rumuńskim. Do jej zainteresowań należy też: etnolingwistyka, socjolingwistyka, antropologia lingwistyczna oraz studia nad mediami.

**Maciej Sztąberek** – magister dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego oraz kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego, jak również doktorant stacjonarnych studiów trzeciego stopnia w zakresie języka, literatury i kultury na tej samej uczelni. Obecnie przygotowuje dysertację doktorską pod tytułem *Film wojenny – gatunek czy temat?*. Jego zainteresowania naukowe to: genologia filmowa i medialna oraz dramaturgia tekstów artystycznych w mediach elektronicznych. Udziela się także jako członek Koła Naukowego Filmoznawców UŁ, działającego na Wydziale Filologicznym. Pełni również funkcje producenta i prezesa Stowarzyszenia Soudsitive Studio, które zajmuje się realizacją własnych słuchowisk.

# Contents

*Editorial* 6

## Platforms

**Maciej Sztąberek**  
*Netflix Streaming Platform – a VOD Domain or a New Form of Quality Television?  
History and Distribution Methods* 10

**Paweł Sołodki**  
*Web Series – Notes on the Phenomenon* 33

**Magdalena Kamińska**  
*“I greet Fans and Sultanas”. Internet Practices of the Polish Fandom  
of the Television Series Magnificent Century* 47

## Message

**Pola Sobaś-Mikołajczyk**  
*Disassembly of American Sleep with a scalpel Myth Sisyphus. The existentialism  
and the diagnosis of the American crisis in Fargo series* 70

**Artur Borowiecki**  
*A Progression of a Complex Narration in an American Tv Series* 83

**Magdalena Bałaga**  
*Mr. Robot: The Return of Paranoia* 95

**Tomasz Adamski**  
*Jordskott or crossing the border of Nordic noir* 110

**Anna Felskowska**  
*Polish soap opera as a tool for co-creating media narratives: improving the image  
of homosexual men on the example of the male character of M jak Miłość (L for Love)* 119

**Monika Rawska**  
*Greetings from Krakow. Belle Epoque versus Taboo* 135

**Artur Majer**  
*Title: Artists – breakthrough series: text in context* 152

## National Televisions

**Alexandru Matei, Annemarie Sorescu-Marinković**

*The exceptionalism of Romanian socialist television and its implications*

168

**Jarosław Grzechowiak**

*Na meline (On the Hideout) – Detained (And Forgotten) Work of The Television Film of the Polish People's Republic Period*

192

**Marta Kasprzak**

*From Twarzą w twarz (Face to Face) to Kontrakt (The Contract), or the reception of Polish television films by Krzysztof Zanussi from the period of the Polish People's Republic*

209

## Varia

**Sebastian Jakub Konefat**

*Review on Anna Estera Mrozewicz's book Beyond Eastern Noir: Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic*

226

*Notes on Contributors*

235

*Contents*

238

# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE  
FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)