

Agnieszka Nieracka

ORCID: 0000-0001-5827-3341

Uniwersytet SWPS

Wędrując z TARDIS przez „rozrywkowe supersystemy” albo jak niebieska budka policyjna ratuje (?) badaczy z opresji

Słowa kluczowe: supersystem rozrywkowy, *Doktor Who*, TARDIS

Keywords: super entertainment systems, *Doctor Who*, TARDIS

Moim celem nie jest w zasadzie analiza fikcyjnego uniwersum znanego jako *Doktor Who* — telewizyjny serial BBC i jego medialne rozszerzenia. Korzystając z TARDIS¹ jako metafory-łącznika różnych światów (platform?), chcę zaproponować namysł nad koncepcją opowiadania transmedialnego używanego w wielu akademickich publikacjach w różnym rozumieniu i w odmiennych kontekstach. Czy jest zatem możliwe skonstruowanie wspólnej płaszczyzny badań fenomenu obejmującego specyfikę (zmiennokształtnych) mediów, narrację, kulturowe konteksty, strategie rynkowe, przymusy ekonomiczne, biznesowe modele zarządzania i w końcu kultury fanowskie?

W 2012 roku Gildia Amerykańskich Producentów Filmowych (The Producers Guild of America — PGA) ustaliła:

Transmedialny projekt narracyjny, czy też franczyza, musi składać się z trzech (lub więcej) fabuł narracyjnych, istniejących w obrębie tego samego fikcyjnego świata, na dowolnej z następujących platform: film, telewizja, film krótkometrażowy, sieć szerokopasmowa, działalność wydawnicza, komiks, animacja, sieć komórkowa, obiekty specjalne, DVD/Blu-ray/CD-ROM, reklama narracyjna i wdrożenia marketingowe oraz inne technologie, istniejące bądź nieistnie-

¹ Nazwa to akronim: *Time And Relative Dimension In Space*.

jące w chwili obecnej. Takie rozszerzenia narracyjne są czymś innym [wyr. oryg.] niż skracanie lub adaptowanie materiału w celu wykorzystania go na innych platformach².

To definicja branżowa, budząca jednak wiele wątpliwości i niezbyt przydatna do badań medioznawczych, choć warto odnotować jej kategoryczność. Trzeba też zaznaczyć niezręczność sformułowań — nie jest czymś innym „skracanie lub adaptowanie materiału”, lecz jest różnica między tekstem („fabułą narracyjną”) i jego dystrybucją. Jednocześnie powiemy, że wiara w stałą odrębność tekstu jest iluzoryczna, albowiem funkcjonuje on w najlepszym razie jako (kon)tekst wchłonięty przez uniwersum kulturowe. Zastrzeżenia te nie mogą przecież jednak odnosić się do pragmatycznej, producenckiej definicji, korzystającej wszakże z terminu „opowiadanie transmedialne”, upowszechnionego wśród badaczy akademickich przez Henry’ego Jenkinsa:

Opowiadanie transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy ścigających opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących ze sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących. Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe³.

Czy rzeczywiście konsumenci ścigają opowieści, czy raczej informacje na temat tego samego świata przedstawionego? Znacznie trafniej wyklada to Jenkins, stosując pojęcie „konwergencji”, która „reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu”⁴.

Zarówno w opiniach profesjonalistów, jak i w akademickich dyskusjach trudno znaleźć walor uspojnający, a co za tym idzie trudno skonstruować wspólną płaszczyznę badań. Przypadek serialu *Doktor Who* wymusza wyeksponowanie znaczącego przejścia od paleotelewizji do neotelewizji i w rezultacie do powstania telewizji jakościowej (ang. *quality tv*). To bardzo istotne, podobnie jak historyczny kontekst nowego *Doktora Who* czy wcześniejszych produkcji. Brytyjska telewizja lat sześćdziesiątych (czy też każda telewizja) nie była przecież wtedy uwikłana w procesy remediacji, które spowodowały znaczące przeformułowanie jej istoty. Brytyjskie seriale fantastycznonaukowe prezentowane w latach sześćdziesiątych były odbiciem tamtejszego stanu ducha. Kiedy Amerykanie w imieniu intergalaktycznej federacji z godnym podziwu entuzjazmem i zapałem eksplorowali kosmos (*Star Trek*, reż. M.J. Chomsky *et al.*, USA 1966–1969), Brytyjczycy oddawali się niepokojom i nostalgii za utraconym imperium i światową supremacją. Charakterystyczne i bardzo mocno oddające ducha *britishness* wcześniej-

² *Code of Credits — New Media*, http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia (dostęp: 1.12.2016). Jeśli nie podano inaczej, przeł. A.N.

³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006, s. 25.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

sze seriale z profesorem Bernardem Quatermassem: *The Quatermass Experiment* (reż. R. Cartier, Wielka Brytania 1953), *Quatermass and the Pit* (reż. R. W. Baker, R. Cartier, Wielka Brytania 1958–1959), zawierały sumę strachów będących wynikiem zimnowojennej retoryki i nowej sytuacji politycznej Wielkiej Brytanii.

Serial *Doktor Who* jest dziś w istocie metaforą supersystemu i transmedialności. Za drzwiami niebieskiej budki policyjnej rozciąga się bowiem przestrzeń oferująca tysiące możliwości. Nie wybrana, konkretna przestrzeń, lecz przestrzeń zmultiplikowana, ogromna liczba światów, prowokująca odmienne sposoby prezentacji. Osobną, nie mniej ważną, sprawą jest kluczowe zdanie brzmiące jak mantra, powtarzane niemalże w każdym odcinku kolejnych sezonów przez zaproszonych do TARDIS gości Doktora Who: „nie wiedziałem, że wewnątrz jest taka ogromna...”. Trzecią istotną cechą TARDIS jest funkcja zszywania, odsyłająca do koncepcji *suture* — zszywania odmiennych czasoprzestrzeni, z wpisanymi w nie projektami narracyjnymi, odnoszącymi się do dyskursów *fantasy*, *science fiction*, horroru, baśni — ale nigdy nie wypełniając do końca oczekiwań związanych z konwencjami gatunkowymi. Można jednakże uznać, że instancją nadrzędną pozostaje *science fiction* i jeden z jej kanonicznych tematów — podróży w czasie i przestrzeni. Lokacje serialu mogą być osadzone w teraźniejszości, w czasach historycznych bądź w wyobrażonej przyszłości. Wreszcie tytułowa postać — Doktor Who, Władca Czasu z planety Gallifrey — jest, by tak rzec, postacią liminalną. Odwołuję się tutaj do koncepcji Victora Turnera⁵, w pełni świadoma niebezpieczeństwa, jakie niesie z sobą prosta inkorporacja jego założeń. Uczynimy ją zatem bardziej metaforyczną — w istocie mamy tu bowiem do czynienia z liminoidalnością, czyli stanem permanentnej liminalności.

Uznaje się, że serial BBC jest najbardziej złożonym, modelowym przypadkiem opowiadania transmedialnego, które trwa z górą pięćdziesiąt lat (serial produkowano od 1963 do 1989 roku). Odsłona współczesna jest jednocześnie pierwszym krokiem w kulturę konwergencji — wiąże się z triumfalnym powrotem Doktora w 2005 roku. Na ten najbardziej znaczący produkt brytyjskiej kultury popularnej, skierowany do bardzo zróżnicowanej publiczności, składa się tekst podstawowy, czyli odcinki poszczególnych serii i odcinki specjalne, film telewizyjny, film pełnometrażowy (*Dr. Who and Daleks*, reż. G. Fleming, Wielka Brytania 1965), spin-offy (*Torchwood*, reż. J. Erskine *et al.*, Wielka Brytania 2006–2011; *Sarah Jane Adventures*, reż. J. Agnew *et al.*, Wielka Brytania 2007–2011; *Class*, reż. E. Bazalgette *et al.*, Wielka Brytania 2016–), epizody internetowe (platforma BBC Red Button), webcasty — serie animowane, gry komputerowe, książki, magazyny, komiksy, audiobooki, słuchowiska radiowe i przedstawienia teatralne. Istotnym elementem tej złożonej franczyzy jest *The Whoniverse*⁶ — przewodnik po serialu i innych mediach. Na uniwersum tej marki transmedialnej składają się

⁵ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.

⁶ G. Mann, J. Richards, *Doctor Who The Whoniverse. The Untold Story of Space and Time*, [b.m.w.] 2016.

ponadto produkcje fanowskie (*fan fiction*), a także niezależne produkcje wideo, *mash-ups*, dodatki specjalne dotyczące kulis powstawania serialu, blogi, fora, kreskówki i różnorodne gadżety.

Budowanie narracji w coraz większym stopniu staje się sztuką budowania światów. Artyści tworzą frapujące środowiska, których nie da się w pełni zbadać w ramach jednego dzieła lub nawet jednego medium. Świat jest większy niż film, większy nawet niż cała marka — spekulacje i szczegółowe omówienia tworzone przez fanów rozciągają ten świat w jeszcze innych kierunkach⁷.

Po długiej, szesnastoletniej, przerwie przystąpiono zatem do wznowienia produkcji serialu. To zrozumiałe, że zmieniła się nie tylko baza technologiczno-ekonomiczna, lecz — co najistotniejsze — także telewizyjna estetyka. Inne stały się również oczekiwania widzów. Tę ostatnią, jakże oczywistą uwagę, formułuję tylko ze względu na zawartość tematyczną tak zwanej klasycznej serii (1963–1989). Ten serial *science fiction* i wtedy, i teraz uruchamia historyczne i współczesne konteksty, odnosząc się choćby do rzeczywistości społeczno-politycznej. John Tulloch w tekstualnej analizie trzech odcinków o planecie Peladon (sezon 11, 1974) świetnie wydobywa ich ideologiczny aspekt związany ze społecznymi dyskursami feminizmu, doktryną państwa opiekuńczego, thatcheryzmem i polityką zbrojeń:

Kolejne wydarzenia [...] mogą być widziane jako gra ze sprzecznościami i ich uzgodnieniem między podstawowymi wartościami, napięciami społecznymi i ich nowymi dyskursami, ale też tymi, które są właściwe wartościom profesjonalnej produkcji w obrębie narodowej kultury⁸.

To gwarantuje emocjonalne zaangażowanie konsumenta w zawartość treściową marki i jego trwałe przywiązanie. Doktor Who, Władca Czasu, jest intrygującą postacią — cechuje go odwaga, specyficznie brytyjskie poczucie humoru, dociekliwość i kontrolowane szaleństwo. Wczesnym akademickim tekstem poświęconym wnikliwej analizie fenomenu serialu jest książka Johna Tullocha i Manuela Alvarado *Doctor Who. The Unfolding Text*, wydana w 1983 roku w Wielkiej Brytanii. Praca ta wpisuje się w obszar brytyjskich *cultural studies*, a w odniesieniu do analizowanej problematyki — w badanie telewizji jako dyskursu i kulturowej instytucji. Na przykładzie kultowego już wtedy serialu autorzy łączą tekstualną analizę z teorią medium, poddając jednocześnie badaniu telewizyjne praktyki produkcyjne. Warto być może podkreślić, że profesor John Tulloch był jednym z pierwszych aka-fanów⁹. Autorzy książki podkreślali przy tym swoistość świata

⁷ H. Jenkins, *op. cit.*, s. 112.

⁸ J. Tulloch, *Producing the national imaginary: Doctor Who, text, and genre*, [w:] *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*, red. D. Jones, T. Watkins, London 2000, s. 377.

⁹ W wydanej w 2002 roku książce *Fan Cultures* Matt Hills szczegółowo rozważa ten termin. Aby nie wikłać się w jego rozróżnienia, dodam tylko, że to określenie dotyczy akademickich badaczy, którzy identyfikują się z przedmiotem badań jako fani. Takim aka-fanem jest Jenkins (*Star Trek*), lecz także Hills (*Doctor Who*).

serialu. Był on formowany wedle ustalonego porządku społeczno-kulturowego, niemniej jednak zawierał liberalne i anarchistyczne elementy subwersywne, będące odbiciem przekonań scenarzystów i producentów¹⁰.

Na konstrukcję postaci Doktorów mieli wpływ różni scenarzyści (na przykład David Whittaker, Malcolm Hulke, Robert Holmes), a tytułowy bohater był uwikłany w różnorodne teksty (i konteksty) kultury brytyjskiej. W zasadzie każdy ze scenarzystów modelował bohatera wedle swoich preferencji — także politycznych. Pozornie Doktor jest Przybyszem z Kosmosu, Podróżnikiem w Czasie, obdarzonym trzynastoma wcieleniami. Jest ekstrawagancki, wyluzowany, żywiący słabość do Ziemian i walczący ze wszystkimi przejawami totalitaryzmu i przemocy. Podróżuje przeważnie w damskim towarzystwie — jako mentor i przyjaciel. Najbardziej znanym Doktorem oryginalnej serii był wcielający się w tę postać Tom Baker (czwarty Doktor, 1974–1981). Łudząco podobny do Harpo Marxa zbudował postać Doktora-trickstera. Arogancki i kapryśny, uparty i irracjonalny, irtujący wszechwiedzący, był anarchistyczną odpowiedzią na zasadniczego trzeciego Doktora, odwołującego się do mitu Sherlocka Holmesa. W fabułach autorstwa Verity Lambert i Davida Whittakera bohater migruje do różnych cieleśności „jako postać edwardiańska albo stylizowana na Holmesa, arystokratę z bohemy i wreszcie gracza w krykieta, upozowany na styl regencji”¹¹. Obywatel wszechświata i na dodatek *gentleman*...

Nowa seria przyniosła gruntowną zmianę wizerunku. Dziewiąty Doktor (Christopher Eccleston) jest uosobieniem ikonicznej postaci *working class hero* z piosenki Johna Lennona, a dziesiąty (David Tennant) nosi koszulę, krawat, czerwone trampki marki Converse, długi płaszcz i jest postacią kempową. W audio-wizualnym archiwum trudno znaleźć postać, która byłaby tak bardzo charakteryzowana przez kostium!¹² To zadziwiające, że zmienny wizerunek Doktora nie wpływa na spójność opowieści o Władcy Czasu z planety Gallifrey w konstelacji Kasterborous... Zapewne dlatego, że Doktor jest przy tym stuprocentowym Brytyjczykiem¹³.

Konwencja *science fiction* jest niewątpliwie zawsze otwarta na intertekstualność. Tutaj dialogizacja z tekstami popkultury idzie w parze z odniesieniami do Biblii, Williama Shakespeare’a, Carla Dickensa, mitologii, historii, archetypów,

¹⁰ Trudno zakwestionować tutaj wpływ twórczości grupy Monty Python.

¹¹ Zob. J. Tulloch, M. Alvarado, *Doctor Who. The Unfolding Text*, London 1983, s. 100.

¹² Kiedy Steven Moffat i jego współpracownicy wymyślali kostium dla dwunastego Doktora — Petera Capaldiego (kostium musiał oczywiście zostać zatwierdzony przez kierownictwo BBC), postawili na staroświeckość ubioru (bo to najstarszy Doktor), ale jednocześnie na szczegóły garderoby zaznaczające skierowanie ku przyszłości.

¹³ Podobno rezygnacja Ecclestona z udziału w serialu była związana z jego plebejskim akcentem z Manchesteru, wpisującym graną postać w klasę robotniczą. Aktor z goryczą podkreślał, że łączenie akcentu z intelektem jest objawem społecznej dyskryminacji — tak charakterystycznej dla Wielkiej Brytanii.

legend i baśni¹⁴. Ta rekombinacja różnych kulturowych składników wytwarzających znaczenia przystosowane do technologicznej zmiany tworzy opowieści płynące przez różne media, opowieści znacznie obszerniejsze niż dawniej. Co więcej, zawsze są nadawane w odcinkach, rozciągnięte w czasie, odkładające „na później” rozwiązania i dopełnienia. Kanoniczne, oficjalne teksty dostępne online są swoistym suplementem do telewizyjnego przekazu. To powoduje, że użytkownicy dekodują ukryte znaczenia i odkrywają luki narracyjne (*story arc*). Ta „zewnętrzna” (bo poza medium telewizyjnym) kontynuacja/dopełnienie serialu ma miejsce choćby w wypadku wydanej przez scenarzystę Russella T. Daviesa książki *Doctor Who Annual 2006*¹⁵. To tutaj zostają szczegółowo omówione biografie bohaterów serialu, wyjaśniające ich późniejsze decyzje i motywacje. Tak dzieje się na przykład w przypadku Rose Tyler, ponieważ zostaje opisana jeszcze jej historia sprzed spotkania z Doktorem. Podobne dopełnienie, zawierającymi luki narracyjne, można znaleźć w czasopismach poświęconych serialowi, z których najbardziej prestiżowy jest „Doctor Who Magazine”. Wspominam o tym, bo nowa, ponowoczesna seria przygód Doktora jest jednak wyzwaniem dla użytkowników/odbiorców/fanów.

Co sprawia, że transmedialna opowieść nadal żyje mimo tak długiej nieobecności prymarnego tekstu telewizyjnego? Sara Gwellian-Jones, powołując się na Pierre’a Lévyego, proponuje wykorzystanie deleuzjańskiego terminu „detytorializacja”¹⁶. Kultowe fabuły rozrastają się, przekraczając granice podstawowych tekstów. Wędrują przez inne media, zmieniają się w niezliczone wersje — oficjalne i nieoficjalne, materialne i immaterialne — tworząc niezliczoną wielość metatekstów:

Kultowe seriale telewizyjne zawierają jednocześnie procesy i metody detytorializacji w obrębie ich podstawowych tekstów. Tworząc ekspansywne możliwości intertekstualnych, intratekstualnych i autorefleksywnych odniesień, prowadząc grę między fragmentaryzacją fabuły a jej znaczeniowym nadmiarem, przenoszą opowieści poza telewizyjne teksty do różnorodnych dyskursów i mediów¹⁷.

To prawda, że okres bezkrólewia nie był jałowy. W 1996 roku powstał film telewizyjny *Dr Who. The Movie* w reżyserii Geoffreya Saxa. W BBC zdecydowano bowiem, by udzielić licencji produkcjom fanowskim i dopuścić je do dystrybucji. Wydawnictwo Virgin Publishing uzyskało prawa do marki, w związku z czym na rynku pojawiły się powieści pod wspólnym określeniem „New Adventures”. Pierwszą z nich była książka Johna Peela *Timewyrm. Genesis* (1991) — co

¹⁴ O kulturowym fenomenie *Doktora Who* napisano dziesiątki książek. Obszernym studium mitograficznym jest publikacja A. Burdge, J. Burke, K. Larsen, *The Mythological Dimension of Doctor Who*, Crawfordville 2010.

¹⁵ R.T. Davies, *Doctor Who Annual 2006*, Tunbridge Wells 2006.

¹⁶ Autorka korzysta z książki Lévy’ego *Becoming Virtual. Reality in Digital Age*, pisanej pod wielkim wpływem teorii Gilles’a Deleuze’a.

¹⁷ S. Gwellian-Jones, *Cult Television*, Minneapolis 2004, s. 85.

ciekawe, skierowana do widowni dorosłej — tej, która dorastała wraz z serialem. Ożywionej działalności fanów na forach internetowych towarzyszyła ścisła współpraca z autorami oryginalnych książkowych spin-offów czy komiksów. Nieprzerwanie wydawano miesięcznik „Doctor Who Magazine”. Spotykano się także w słynnej Fitzroy Tavern w Londynie. Można rzec, że w tym czasie bezkrólewia fani stworzyli nader spójny fikcyjny świat. Zapewne było to jednym z ważnych powodów, dla których stacja BBC rozpoczęła produkcję nowej serii z zamiarem stworzenia sztandarowego produktu firmy.

Zmiany, które zaszły w medium telewizyjnym — nową estetykę, która rozwinęła się w odpowiedzi na konwergencję mediów — nazwano na początku XXI wieku „kreatywną rewolucją”. Mark Thompson, dyrektor generalny BBC, na konferencji „Future of Creative Content” opisywał przyczyny sukcesu nowej serii *Doktora Who* następująco:

BBC Wales zbudowała olśniewającą fabrykę produkcyjną *science fiction*, dostarczając *Doktora Who*. Kiedy mówię „fabryka”, nie mam na myśli produkcji fizycznej, mówię również o ideach, rozwoju, wspaniałych scenariuszach, designie. Totalnie twórcze przedsięwzięcie¹⁸.

Thompson podkreślił zatem znaczenie transmedialności w budowaniu nowej widowni.

Wraz z premierą *Rose*, pierwszego odcinka nowej serii, rozpoczęła się zwyczajowa kampania promocyjna na oficjalnej stronie internetowej, obejmująca emisję wideoklipów, trailerów, małych form dokumentalnych i wywiadów, a także animacji komputerowych. Dołączono do tego dokumentalny cykl *Doctor Who Confidential*, wyprodukowany przez BBC jako uzupełnienie wznowionego serialu.

Producentem wykonawczym i głównym scenarzystą był Russell T. Davies, którego potem zastąpił Steven Moffat. Cztery pierwsze sezony nowej serii (2005–2010) oraz serie odcinków specjalnych (2008–2010) nazywano zatem „erą Daviesa”; później nastąpiła „era Moffata” (2010–2017). Strategia, jaką zastosował Davies przy budowaniu narracji, polegała na dyskretnym umieszczeniu w fabule znaków i wskazówek, które wyzwały konieczność gry z tekstem, zabawy przypominającej układanie puzzli. Zdumiał widownię uwagą, że tekstem wzorcowym był dla niego amerykański serial telewizyjny *Buffy: postrach wampirów*.

Nowy *Doktor Who* łamie (co skądinąd oczywiste w neoliberalnym, współczesnym kontekście) żelazną zasadę producenta starej serii, Johna Nathana-Turnera: „there’s no hanky-panky in the TARDIS” („nie będzie żadnych figli-migli w TARDIS”). Emocje związane z seksualnością i jej odmianami (a także *gender*)¹⁹ towarzyszą krytycznemu namysłowi nad politycznymi i społecznymi problemami rzeczywistego świata. Miłosna i seksualna fascynacja łącząca Dok-

¹⁸ Cyt. za: N. Perryman, *Doctor Who and the convergence of media*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 14, 2008, nr 1, s. 22.

¹⁹ Russell T. Davies był autorem popularnego serialu *Queer as Folk* (Wielka Brytania 1999–2000).

tora z towarzyszkami jego podróży łączy się zatem ze współczesnymi zagrożeniami. W serialowych opowieściach pojawia się temat Guantanamo, terroryzmu²⁰, zaangażowania rządu Tony’ego Blaira w wojnę w Iraku, wreszcie temat samych mediów — kultury lęku przez nie promowanej, bezkrytycznej akceptacji wartości kultury dominującej, homogenizujące efekty technologii informacyjnych i ich produktów²¹.

W tekście opublikowanym jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Janet H. Murray notuje, że jednym z kluczy do rozwoju telewizyjnej seryjności w dobie internetu jest wyrafinowanie widzów, potrafiących śledzić wszystkie niuanse fabuły w nielimitowanym czasie na stronach internetowych. Badaczka czyni też ważną uwagę o trzech kategoriach widzów, do których skierowany jest produkt. To aktywnie zaangażowani widzowie czasu rzeczywistego, widzowie czasu długiego, poszukujący uspójniających wzorów w historii jako całości, i widzowie-nawigatorzy, śledzący powiązania między różnymi częściami historii i odkrywający wielowarstwowe aranżacje tego samego materiału²². Dziś trzeba dodać, że trzecia kategoria widzów *Doktora Who* czerpie nieustanną satysfakcję z nieliniarnej narracji serialu. Nieprzebrana ilość wcześniejszych fabuł, wspomniane już łuki narracyjne, parateksty, transmedialne metateksty, paralelne narracje, wreszcie spekulatywne rozważania fanów zapewniają spójność (albo wydają się ją zapewniać) tej rozproszonej medialnie opowieści.

W oficjalnym wywiadzie BBC Moffat o 10. serii przygód Doktora mówi w nieco odmienny sposób:

Ta seria to tak jakby nowy początek serialu. Pierwszy odcinek nazwaliśmy, dość przewrotnie, *The Pilot* — jest idealny na początek, bo wprowadza laików w świat Doktora Who [...]. Doktor jest o wiele bardziej złożoną postacią, niż zdaje się na pierwszy rzut oka. Ale — tak jak mówiłem — ten odcinek to czysta esencja *Doktora Who*. Wszystko, co widzowie powinni wiedzieć, jest w nim wyjaśnione: kamuflaż TARDIS, pojęcie „większy w środku”, nawet gdzieś tam mignie nam Dalek. Pomysłem na ten odcinek było stworzenie porządnego wprowadzenia do całego serialu — historia zaczyna się właśnie w nim. Nie trzeba wiedzieć nic z poprzednich odcinków²³.

Nie chodzi wszakże tylko o zbudowanie bardziej skomplikowanej postaci. Skądinąd wiadomo, że Doktor potrafi być groźny, okrutny i brutalnie szczerzy. Świat przedstawiony wykreowany przez Moffata — scenarzystę i jednocześnie producenta wykonawczego — w tej serii wyraźnie mrocznieje. Alec Charles uza-

²⁰ Także w reminiscencji amerykańskiej (zob. A. Charles, *War without end? Utopia, the family, and the post 9/11 world in Russell T. Davies's „Doctor Who”*, „Science Fiction Studies” 35, 2008, nr 3, s. 450–465.

²¹ Zob. A. Cranny-Francis, J. Tulloch, *Vaster the empire(s) and more slow: The politics and economics of embodiment in „Doctor Who”*, [w:] *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2009, s. 343–355.

²² J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge 1997, s. 257.

²³ <http://gallifrey.pl/32213-2/> (dostęp: 8.12.2016).

sadnia tę zmianę odwołaniami do koncepcji niesamowitego (*uncanny*) Sigmunda Freuda. Konwencja gotyckiego horroru przesłania *science fiction*. Obiekty codziennego życia: książki, lalki, posągi, cienie, szczeliny, zmieniają się, są otoczone złowrogą aurą jak złowieszcze, ożywające posągi płaczących, drapieżnych aniołów (odcinek *The Time of Angels*). Telewizyjny ekran staje się w opowieściach Moffata nie obszarem granicznym, ale miejscem konwergencji fantastycznego i realnego, a bezpieczeństwo i zwyczajność są zawsze zagrożone przez czający się pod ich powierzchnią horror²⁴. Uporczywie powracającym motywem jest spotkanie ze śmiercią, w wymiarze jednostkowym i kosmicznym.

Z tych rozważań jasno wynika, że „produkt-kotwica” (*anchor product*), jakim jest serial *Doktor Who*, gra z różnymi odmianami gatunkowymi, które dziś trudno poddać normatywnemu uporządkowaniu, zwłaszcza w wypadku *quality series*. Zresztą w dobie cyfrowych technologii nawet przejście serialu w obręb *space opera* musiałoby się łączyć z opisem zmian w jej wartościowaniu — dość stwierdzić, że przededefiniowanie pojęcia wiązało się z powstaniem serialu *Star Trek* i jego wyjściem poza schematy fabularne *space opera*, a mowa tu o serialu mającym zupełnie inny status kulturowy.

Znacznie ważniejszą kwestią są pytania dotyczące kategorii transmedialności i remediacji. Obiecane w tytule tekstu rozwiązanie, na szczęście opatrzone aseku-racyjnym znakiem zapytania, sprowadza się do tego, że niebieska policyjna budka ratuje z opresji migotliwych uzgodnień i nieoczywistych definicji, czynionych przecież za pomocą różnych metodologicznych przesłanek.

Zjawisko konwergencji mediów można rozpisać na trzy fazy: ekonomiczną, technologiczną i — obecne dzisiaj — strumieniowe przesyłanie treści (*content streamability*), definiujące konwergencję na sposób estetyczny (na postawie ekonomiczno-technologicznej)²⁵. Przywołuję tę znaną triadę, aby postawić pytania o zasadność badania supersystemów. Po pierwsze, podzielam uwagi Mirosława Filiciaka związane z perspektywami nieformalnej ekonomii mediów i stojące za tym wybory metodologiczne, decentralizację komunikacji, ekonomię polityczną czy zmianę praktyk konsumenckich²⁶. Po drugie, co odnotowuje choćby Matthew Freeman, opowiadanie transmedialne nie jest niczym nowym i należałoby włączyć tę świadomość do badań naukowych²⁷. Wreszcie wątpliwości budzi sama kategoria opowiadania. Czy możliwa jest analiza fabuł oferowanych przez różne

²⁴ A. Charles, *The crack of doom. The uncanny echoes of Steven Moffat's „Doctor Who”*, „Science Fiction Film and Television” 4, 2011, nr 1, s. 5.

²⁵ S. Murray, *Media convergence's third wave*, „Convergence” 2003, nr 8, s. 9, cyt. za: M. Wędel, *Książka — film — DVD. Paratekstualność, konwergencja mediów i transmedialna narracja na przykładzie „Władcy Pierścieni”*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 193–222.

²⁶ Zob. M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk 2013.

²⁷ C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, *Transmedia Archaeology. Storytelling in the Borderlines of Science fiction, Comics and Pulp Magazines*, London 2014.

platformy medialne bez uwzględnienia ich specyficzności? Czy w badaniach gier rzeczywiście mówimy o narracji, czy może tylko o symulacji? Założenie, że media mają narracyjny charakter jest dziś często podważane. W inspirującym tekście *Transmedia (storytelling?): A polyphonic critical review* Espen Aarseth poddaje krytyce koncepcję Henry'ego Jenkinsa i twierdzi, że to nie opowiadania są przedmiotem transakcji, ale postaci, światy, obrazy i wyobrażenia²⁸.

Uniwersum *Doktora Who* niewątpliwie istnieje. A przecież pisałam tylko o tekście prymarnym, używając na początku sformułowania „metafora super-systemu i transmedialności”. Odnotowałam wszystkie rozszerzenia produktu-kotwicy na różnych platformach medialnych. Była to raczej analiza kulturowa niż badanie uniwersum przez kategorię opowiadania transmedialnego, gdyż dziś budzi ona spore wątpliwości. Ponadto badanie supersystemów powinno zawierać szczegółowy przegląd i analizę praktyk fanowskich, kompetencji użytkowników, kultury produkcyjne, plany biznesowe czy wreszcie badania ilościowe. Uczyniłam to z pozycji samotnego aka-fana, który powtarza starą ślubną brytyjską rymowaną, tak dobrze opisującą TARDIS: „Something old/ Something new/ Something borrowed/ Something blue”.

Bibliografia

Teksty

- Davies R.T., *Doctor Who Annual 2006*, Panini Books, Tunbridge Wells 2006.
Peela J., *Timewyrm. Genesis*, Virgin Books, London 1991.

Opracowania

- Burde A., Burke J., Larsen K., *The Mythological Dimension of Doctor Who*, Kitsune Books, Crawfordville 2010.
Charles A., *The crack of doom. The uncanny echoes of Steven Moffat's „Doctor Who”*, „Science Fiction Film and Television” 4, 2011, nr 1, s. 1–23.
Charles A., *War without end? Utopia, the family, and the post 9/11 world in Russell T. Davies's „Doctor Who”*, „Science Fiction Studies” 35, 2008, nr 3, s. 450–465.
Cranny-Francis A., Tulloch J., *Vaster the empire(s) and more slow: The politics and economics of embodiment in „Doctor Who”*, [w:] *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, The Mit Press, Cambridge 2009, s. 343–355.
Filiciak M., *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
Gwenllian-Jones S., *Cult Television*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
Hills M., *Fan Cultures*, Routledge, London-New York 2002.
Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

²⁸ D. Sánchez-Mesa, E. Aarseth, R. Pratten, C.A. Scolari, *Transmedia (storytelling?): A polyphonic critical review*, „Artnodes” 2016, nr 18, <https://artnodes.uoc.edu> (dostęp: 29.03.2018).

- Lévy P., *Becoming Virtual. Reality in Digital Age*, Perseus Books, New York-London 1998.
- Mann G., Richards J., *Doctor Who The Whoniverse. The Untold Story of Space and Time*, Harper Design, [b.m.w.] 2016.
- Murray J.H., *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Simon & Schuster, Cambridge 1997.
- Murray S., *Media convergence's third wave*, „Convergence” 2003, nr 8, s. 8–18.
- Perryman N., *Doctor Who and the convergence of media*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 14, 2008, nr 1, s. 21–39.
- Scolari C.A., *Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production*, „International Journal of Communication” 2009, nr 3, s. 586–606.
- Scolari C., Bertetti P., Freeman M., *Transmedia Archaeology. Storytelling in the Borderlines of Science fiction, Comics and Pulp Magazines*, Palgrave Pivot, London 2014.
- Tulloch J., *Producing the national imaginary: Doctor Who, text, and genre*, [w:] *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*, red. D. Jones, T. Watkins, Psychology Press, London 2000, s. 363–394.
- Tulloch J., Alvarado M., *Doctor Who. The Unfolding Text*, St. Martin's Press, London 1983.
- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.
- Wedel M., *Książka — film — DVD. Paratekstualność, konwergencja mediów i transmedialna narracja na przykładzie „Władcy Pierścieni”*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 193–222.

Filmografia

- Buffy, the Vampire Slayer*, reż. J. Whedon, USA 1997–2003.
- Class*, reż. E. Bazalgette *et al.*, Wielka Brytania 2016–.
- Doctor Who*, reż. D. Camfield *et al.*, Wielka Brytania 1963–1989.
- Doctor Who*, reż. R.T. Davies, S. Moffat, Wielka Brytania 2005–.
- Doctor Who Confidential*, reż. G. Seaborne *et al.*, Wielka Brytania 2005–2011.
- Dr. Who and Daleks*, reż. G. Fleming, Wielka Brytania 1965.
- Dr. Who. The Movie*, reż. G. Sax, Wielka Brytania 1996.
- Sarah Jane Adventures*, reż. J. Agnew *et al.*, Wielka Brytania 2007–2011.
- Star Trek*, reż. M.J. Chomsky *et al.*, USA 1966–1969.
- Torchwood*, reż. J. Erskine *et al.*, Wielka Brytania 2006–2011.
- Quatermass and the Pit*, reż. R.W. Baker, R. Cartier, Wielka Brytania 1958–1959.
- The Quatermass Experiment*, reż. R. Cartier, Wielka Brytania 1953.
- Queer as Folk*, reż. R.T. Davies, Wielka Brytania 1999–2000.

Źródła internetowe

- Code of Credits — New Media*, http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia (dostęp: 1.12.2016).
- <http://gallifrey.pl/32213-2/> (dostęp: 8.12.2016).
- Sánchez-Mesa D., Aarseth E., Pratten R., Scolari C.A., *Transmedia (storytelling?): A polyphonic critical review*, „Artnodes” 2016, nr 18, <https://artnodes.uoc.edu> (dostęp: 29.03.2018).

Walking with the TARDIS through “entertainment supersystems” or how a blue police box rescues (?) researchers from oppression

Summary

Contemporary reflection upon the category of entertainment supersystem proposed by Marsha Kinder can be combined with the concept of transmedia storytelling (Henry Jenkins) applied in numerous academic publications in various contexts and understandings. The subject of the author’s reflection is the functioning of the BBC TV series, *Doctor Who*, and its media extensions. This BBC TV series is considered to be the most complex model example of transmedia storytelling. Both the classic series (1963–1989) and the 2005 *Doctor Who* reboot make researchers conduct a textual analysis which is inextricably linked to the research on television production practices. The new series of Doctor Who’s adventures can be best described by the culture of convergence and its practices. While tracing the development of the brand, its historic and contemporary contexts inscribed in British cultural studies, as well as relations of the anchor product with the categories of transmediality and remediation — the author concludes that nowadays studying supersystems requires the application of much more complex research tools.