



Studia  
Filmoznawcze  
41  
Wrocław 2020

**Jakub Rawski**

ORCID: 0000-0003-0149-544X

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie

## **BOHATEROWIE SERIALU NETFLIXA SZKOŁA DLA ELITY MIĘDZY TRANSGRESJĄ A TRAGIZMEM**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.6>

Uznać inność innych to jest podstawowa sprawa,  
o decydującym znaczeniu<sup>1</sup>.

Maria Janion

### **CELE I PERSPEKTYWA BADAWCZA**

Celem artykułu jest analiza kreacji bohaterów hiszpańskiego serialu *Szkoła dla elity* produkcji Netflix. Ze względu na niemalą ilość interesujących zjawisk zauważonych we wspomnianym aspekcie za podstawowe w interpretacji zostały uznane dwa modele odczytania: przez transgresję (rozumianej zgodnie z wykładnią Marii Janion<sup>2</sup>) oraz tragizm jako kategorię estetyczną<sup>3</sup>, w perspektywie Georga Wilhelma

---

<sup>1</sup> „Córki są do wielkich zadań”. Rozmowa z Marią Janion, [w:] R. Dziurdzikowska, *Tajemnice kobiet. Rozmowy Renaty Dziurdzikowskiej*, Warszawa 2006, s. 29.

<sup>2</sup> „Transgresje — przekraczanie granic. Przekraczanie siebie, przekraczanie norm, konwencji ról, przyjętych wyobrażeń, przekraczanie tego, co dane i gotowe przez ludzi, którzy chcieli przejść na »drugą stronę«, przeniknąć »poza horyzont«. Dotychczas spychane nierzadko na margines szkodliwego dziwactwa doświadczenia tych jednostek są coraz częściej traktowane jako bezcenny kapitał podróży w głąb siebie”, *Galernicy wrażliwości*, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, 4 s. okładki.

<sup>3</sup> Tragizm rozumiany jako konflikt między dwiema równorzędnymi wartościami, zob. M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 81.

Friedricha Hegla<sup>4</sup> i Maxa Schelera<sup>5</sup>. Oba terminy, czy raczej idee, są tak pojemne, że stały się punktem wyjścia do kolejnych poziomów interpretacyjnych. Za niezwykle przydatne uznane zostały też narzędzia egzegetyczne i pojęcia antropologii kultury (teoria abiektu), semiotyki kultury popularnej, krytyki mitograficznej oraz hermeneutyki podejrzeń (psychoanaliza, marksizm, feminizm). Zastosowany eklektyzm metodologiczny w zamierzeniu miał zarysować możliwie szeroko atrakcyjne poznawczo losy postaci *Szkoły dla elity*, które wymykają się tradycyjnym oczekiwaniom oraz rolom społecznym. Pominięta natomiast została perspektywa transmedialna, ponieważ omawiana hiszpańska produkcja Netflix'a doczekała się już analizy wykorzystującej tę metodę badawczą<sup>6</sup>.

Serial, rozumiany jako gatunek telewizyjny, stał się na początku lat dwudziestych XXI wieku szczególnie istotnym zjawiskiem kulturowym, przez swoją ekspansywność związaną z licznymi platformami streamingowymi specjalizującymi się w tego typu opowieściach, tworzącymi bogatą ofertę dla potencjalnych odbiorców, takimi jak HBO GO, Amazon Prime Video, Cineman, CDA Premium, a przede wszystkim Netflix. Ten właśnie serwis w ciągu zaledwie kilku lat od powstania dostarcza rozrywki milionom użytkowników internetu, kinomanów oraz widzów i stał się tu niekwestionowanym liderem<sup>7</sup>. W 2020 roku „przekroczył granicę 200 mln subskrybentów”<sup>8</sup>. Liczne seriale, które Netflix oferuje swoim użytkownikom, są odzwierciedleniem dzisiejszej kultury popularnej, zarówno w genologicznej różnorodności, jak i mnogości narracji. Wychodząc z założenia, że kultura popularna jak żadna inna jest sejsmografem przemian społecznych, obyczajowych, artystycznych, należy postawić wniosek, że niemożliwe jest ignorowanie serialu jako nowej, współczesnej opowieści o człowieku, na co wskazywała Olga Tokarczuk w mowie noblowskiej, podkreślając, że jest on przykładem „nowego sposobu opowiadania świata”<sup>9</sup>, który „nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego róż-

<sup>4</sup> Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 304; *idem*, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 651.

<sup>5</sup> Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatariewicz, T. Tatariewiczowa, R. Ingarden, wyb. i oprac. W. Tatariewicz, Kraków 1976, s. 61–62. Ten sposób pojmowania tragizmu bohaterów greckich tragedii został poddany krytyce przez filologów klasycznych, zob. A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 229–230. Nie zmienia to jednak faktu, że interpretacje Hegla i Schelera nadal pozostają jednymi z najważniejszych odczytań tragizmu.

<sup>6</sup> Zob. A. Castelló-Martínez, *Análisis interdisciplinar de la serie Élite (Netflix): narrativas transmedia, generación Z, tendencias del consumidor y brand placement*, „Revista Inclusiones” 2020, nr 7, s. 01–26.

<sup>7</sup> Zob. K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021, s. 73–74; A. Smoręda, *Internetowy serial telewizyjny. Netflix i jego konkurenci a tradycyjna telewizja*, [w:] *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. B. Panek, A. Wójtowicz, Lublin 2015, s. 45–54.

<sup>8</sup> P. Rożyński, *Streaming bije rekordy. Netflix ma już groźnych rywali*, „Rzeczpospolita Cyfrowa” 2021, nr 12, s. L2.

<sup>9</sup> O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268.

ne tempa, odnogi i aspekty, ale wniósł także swoje nowe porządki”<sup>10</sup>. Tego typu opowieści, internetowe czy telewizyjne, już kilka lat temu zaczęły przejmować „funkcje wcześniej zarezerwowane dla literatury lub filmów pełnometrażowych”<sup>11</sup>.

## UWARUNKOWANIA GENOLOGICZNE

*Szkoła dla elity* realizuje typowe dla gatunku *teen dramas* cechy, motywy takie jak: przełomowe momenty w życiu nastolatków, szkolna codzienność, problemy psychologiczne i emocjonalne, kwestia wykluczenia, podejścia do seksualności oraz jej kształtowania<sup>12</sup>. Serial powstał według pomysłu i scenariusza Daria Madrony oraz Carlosa Montero<sup>13</sup>, zadebiutował na platformie Netflix w 2018 roku. Do 2020 roku ukazały się trzy sezony, będące podstawą analizy w niniejszym artykule<sup>14</sup>.

Podobnie jak większość współczesnych seriali, chociaż realizuje przede wszystkim określoną konwencję genologiczną, w tym przypadku skierowany do młodych odbiorców, konkretniej — starszej młodzieży, *teen dramas*, co już zaznaczono, korzysta również z innych gatunków: kryminału, thrillera czy melodramatu. We wszystkich trzech sezonach pojawia się dominanta kompozycyjna, jaką jest wątek kryminalny związany ze śmiercią jednego z bohaterów, jednak narracja egalitarnie uwzględnia każdą z postaci. Nie ma w serialu pierwszoplanowego bohatera, więc

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>11</sup> B. Darska, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 12.

<sup>12</sup> Zob. K. Czajka-Kominiarczuk, *op. cit.*, s. 325–331.

<sup>13</sup> Montero jest autorem powieści *Balagan, jaki zostawisz*, znanej także polskim czytelnikom, która stała się podstawą serialu produkcji Netflixa w 2020 roku o tym samym tytule. Podobnie jak w wypadku *Szkoły dla elity* jedną z głównych ról zagrał Arón Piper. Elementem łączącym oba utwory jest podkreślenie kwestii ekonomicznej — różnic klasowych, wpływu warstwy społecznej na egzystencję. W powieści narratorka snuje refleksje na temat statusu materialnego innych bohaterów: „Nie lubi swojego życia, nie chwali się nim. Widać, że chce się stamtąd jak najszybciej wyrwać, przynależać do innej klasy społecznej. Jak go winić? A kto by nie chciał na jego miejscu? Może jego przyjaźń z Igiem również bierze się z owego pragnienia, aby poczuć się równym z kimś zamożnym. Tego, co w pewnym stopniu odnosi się również do Germana; chociaż w dzieciństwie niczego mu nie brakowało, to jednak zawsze lubił się otaczać ludźmi w rodzaju tych Acebedo”, C. Montero, *Balagan, jaki zostawisz*, przeł. M. Jordan, Warszawa 2017, s. 276–277. W kolejnym miejscu bohaterka-narratorka nadmienia: „Władza nadal uciska klasę najmniej uprzywilejowaną, wykorzystując ją na rozliczne sposoby; obecnie nawet swoją fałszywą aprobatą tworzy uległych niewolników, którzy nie zdają sobie sprawy, że nimi są”, *ibidem*, s. 355. Znakomicie w tę warstwę ideową utworu wpisuje się nawiązanie do powieści Charlesa Dickensa z 1854 r., zob. C. Dickens, *Ciężkie czasy*, przeł. W. Gojawczyńska-Nadzinowa, Warszawa 1950. Wprowadzenie paraleli między sytuacją ekonomiczną (oraz wynikającą z niej motywacją) bohaterów powieści dziewiętnastowiecznego pisarza a doświadczeniami pierwszoplanowych postaci *Balaganu, jaki zostawisz* uwypukla motyw współczesnej walki klas, zob. C. Montero, *op. cit.*, s. 462.

<sup>14</sup> Czwarty sezon serialu miał premierę 18 czerwca 2021 r., zob. I. Leończuk, „*Szkoła dla elity*” 4, „Netfilm” 2021, nr 3, s. 20.

też nie istnieje wyróżniająca opowieść. Podstawową cechą fabularną omawianego serialu jest jego multinarracyjność. W trzecim sezonie zostało zastosowane rozwiązanie kompozycyjne, zgodnie z którym każdy odcinek był poświęcony konkretnemu bohaterowi, co znalazło także odzwierciedlenie w tytułach części. Zatem odbiorca ma do czynienia z bohaterem zbiorowym, którym są uczniowie Las Encinas.

W znacznej mierze *Szkola dla elity* powieliła schematy i rozwiązania z wcześniejszych produkcji tego typu, jak *Beverly Hills, 90210* (1990–2000) czy *Jezioro marzeń* (1998–2003), jednak jest o wiele bardziej emancypacyjna oraz zróżnicowana narracyjnie od swoich antenatów. Jest także przykładem hybrydy gatunkowej, charakterystycznej dla seriali Netflixa. Wiąże się to z tym, że jako kilkusezonowa produkcja odznacza się złożonością narracyjną, która *ex definitione* „wysuwa na pierwszy plan opowieści snute z wykorzystaniem różnych gatunków”<sup>15</sup>.

## TRANSGRESJE

Transgresja rozumiana jako przekroczenie granic, a więc wystąpienie poza opresyjną normę, dekonstrukcja ładu społecznego, obyczajowego, kulturowego, która prowadzi do emanacji podmiotowości, znalazła szczególnie miejsce w humanistyce francuskiej (Gilles Deleuze, Michel Foucault). W Polsce, za sprawą Janion, pojęcie to stało się ważną kategorią egzegetyczną; otworzyło też drogę do rozpatrywania zjawisk z różnorodnych dziedzin kultury (literatura, film, seriale, sztuka) i łączenia ich, czego najlepszą egzemplifikacją jest seria „Transgresje” pod redakcją uczonej wydawana w latach 1981–1988.

Istotną transgresją, która pojawia się jako pierwsza w *Szkole dla elity*, jest transgresja społeczna. Właśnie ona rozpoczyna akcję serialu, tworzy jej źródło, swoistą moc napędową, a więc przekroczenie granicy przynależności klasowej przez trójkę uczniów pochodzenia robotniczego<sup>16</sup>, którzy rozpoczynają edukację w prestiżowej, tytułowej szkole dla elity Las Encinas. Pojawienie się Nadii, Samuela oraz Christiana, których nauka zostaje opłacona ze stypendium ufundowanego przez współwłaściciela placówki, od razu uruchamia podstawowe dialektyczne zderzenie, jakim jest „dysjunkcja posiadania i bycia”<sup>17</sup>, opisane przez Ericha Fromma, a wcześniej

<sup>15</sup> J. Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, przeł. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 159.

<sup>16</sup> W wypadku Nadii, w przeciwieństwie do Samuela oraz Christiana, odbiorca ma do czynienia nie tyle z klasą robotniczą czy adekwatniejszym pojęciem obecnie — prekariatem, ile klasą średnią; jej rodzice są właścicielami niewielkiego sklepu spożywczego na obrzeżach miasta, w którym sami się zatrudniają.

<sup>17</sup> E. Fromm, *Mieć czy być?*, przeł. J. Karłowski, Poznań 1995, s. 53.

rozpoznane przez Karola Marksa<sup>18</sup>. To rozgraniczanie „obok przeciwstawienia miłości życia i miłości śmierci, jest kluczowym zagadnieniem egzystencji”<sup>19</sup>. Początkowo, w pierwszym sezonie serialu, część bohaterów należących do tytułowej elity — Lukrecja, Guzmán, Carla — postępuje zgodnie z zasadą, „iż posiadanie jest samą esencją bycia, że jeśli nie ma się nic, to jest się niczym”<sup>20</sup>, dopiero z biegiem wydarzeń oraz wpływem, jaki wyrzuci na nich obca klasowo trójka nowych uczniów, uświadomi sobie własne „bycie”, porzucając czy też neutralizując „posiadanie”. Postacie, które utracą status majątkowy (Lukrecja) albo którym będzie to groziło (Carla), albo zostanie on znacząco obniżony (Guzmán), otworzą się na egzystencję, doznając jej w pełni, dzięki uświadomieniu sobie własnego bycia lub właściwego rozpoznania swojej sytuacji ontologicznej.

Uprawnione wydaje się w tym względzie przypomnienie optyki marksistowskiej, opartej na założeniu, że świat podlega prawom dialektyki, czyli stałego ścierania się przeciwieństw, dzięki czemu tworzą się nowe jakości<sup>21</sup>. Dialektyczne zderzenie ubogich (czy uboższych) z ekonomiczną arystokracją, krytyka i uwypuklenie nierówności społecznych, arogancja klasy wyższej są tematami istniejącymi w kulturze od dawna, żeby przypomnieć epikę okresu realizmu oraz naturalizmu spod znaku Charlesa Dickensa, Honoriusza Balzaka czy Emila Zoli, natomiast ostatnio szczególnie eksponowanymi w szeroko komentowanych powieściach: *To, co możliwe* Elizabeth Strout (2017)<sup>22</sup>, *Normalni ludzie* Sally Rooney (2018)<sup>23</sup>, *Koniec z Eddym* Édouarda Louisa (2019)<sup>24</sup>, *Ciekawe czasy* Naoise Dolan (2020)<sup>25</sup>, *Niedostatek* Lynn Steger Strong (2020)<sup>26</sup> czy w niedawno przełożonym na język polski autobiograficznym *Powrocie do Reims* Didiera Eribona (2011)<sup>27</sup>. Te utwory starają dowodzić, że prawa dialektyki, ekonomia mają niebagatelny wpływ na egzystencję, zwłaszcza na relacje międzyludzkie. Wzmiankowane zjawisko jest także

<sup>18</sup> W swojej intelektualnej autobiografii Fromm wskazywał: „Faktem jest, że bez Marksa [...] moja myśl byłaby pozbawiona najważniejszego bodźca”, *idem, Zerwać okowy iluzji. Moje spotkania z myślą Freuda i Marksa*, przeł. J. Karłowski, Kraków 2018, s. 14.

<sup>19</sup> E. Fromm, *Mieć czy być?...*, s. 54.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>21</sup> Zob. F. Engels, *Dialektyka przyrody*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 20, przeł. T. Zabłudowski, P. Hoffman, Warszawa 1972, s. 156, 381–626.

<sup>22</sup> Zob. E. Strout, *To, co możliwe*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 2019. Odnośnie do tej powieści wzmiankowana problematyka doczekała się już badawczej realizacji, zob. M. Załużna-Luczkiewicz, *Spectacle realism revisited: the depiction of social class and its effect on characters in Elizabeth Strout's "Anything Is Possible"*, „Language — Culture — Politics” 2018, nr 1, s. 107–121.

<sup>23</sup> Zob. S. Rooney, *Normalni ludzie*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2020.

<sup>24</sup> Zob. É. Louis, *Koniec z Eddym*, przeł. J. Polachowska, Warszawa 2019.

<sup>25</sup> Zob. N. Dolan, *Ciekawe czasy*, przeł. D. Malina, Warszawa 2021.

<sup>26</sup> Zob. L. Steger Strong, *Niedostatek*, przeł. E. Borówka, Lublin 2021.

<sup>27</sup> Zob. D. Eribon, *Powrót do Reims*, przeł. M. Ochab, Kraków 2019.

wyraźne w kinie ostatnich lat, o czym świadczą głośne filmy z 2019 roku: *Nie ma nas w domu*<sup>28</sup> oraz nagrodzone Oscarem *Parasite*<sup>29</sup> i *Joker*<sup>30</sup>.

Różne modele miłości zobrazowane w serialu mają najczęściej charakter transgresywny. Niezwykle ważny typ transgresji, prezentowany w *Szkole dla elity*, to transgresja obyczajowa, widoczna w relacji Andera i Omara. Omar, z pochodzenia Palestyńczyk, kolega Samuela i brat Nadii, w pierwszym sezonie z wzajemnością zakochuje się w Anderze, synu dyrektorki szkoły. Omar nie istnieje bez Andera. Ander pozostaje w centrum jego świata, to właśnie on był katalizatorem metamorfozy Omara. Zakazana miłość odmieniła muzułmańskiego chłopaka: zaczął się inaczej ubierać, mówić, zachowywać, stał się pewniejszy siebie, a przed wszystkim znalazł w sobie odwagę na wymówienie posłuszeństwa patriarchalnemu ojcu, który zgodnie z zasadami szariatu całkowicie odrzuca homoseksualizm syna. Te wszystkie zmiany nie mogłyby zajść bez zaistnienia Andera. Omar nieustannie przegląda się w jego spojrzeniu, by odnaleźć akceptację, potwierdzenie swojego istnienia, bycia tutaj, w tym miejscu. Jean-Paul Sartre twierdził, że dzięki Innemu, który wkracza w życie podmiotu, następuje możliwość refleksji nad egzystencją, umiejscowienia siebie w niej<sup>31</sup>. Filozof stwierdzał: „inny nie tylko odłonił przede mną to, kim jestem, ale także ukonstytuował mnie wręcz jako nowy rodzaj bytu”<sup>32</sup>. Bliska jest tu koncepcja psychoanalizy Jacques’a Lacana odczytującej Innego jako spojrzenie, które „wystawia nas na niepewność, zarazem jednak podtrzymuje nasz świat w jego istnieniu”<sup>33</sup>. Świat Omara, w którym jest w pełni podmiotowy, w którym może się realizować, to świat stworzony dla niego przez Andera, nawet jeśli w serialu pojawi się moment, gdy Omar będzie chciał odejść, czy nawet zadeklaruje odejście, jak sam później powie: „Możesz mnie odpychać do woli. Jestem jak cholerny bumerang. [...] Będę przy tobie”<sup>34</sup>. To metonimiczne porównanie wydaje się szczególnie znaczące; stanowi klasyczny akt działania, prezentujący językowy aspekt aktywności,

<sup>28</sup> Zob. *Nie ma nas w domu* (*Sorry We Missed You*, reż. Ken Loach, 2019).

<sup>29</sup> Zob. *Parasite*, reż. Joon-ho Bong, 2019.

<sup>30</sup> Zob. *Joker*, reż. Todd Phillips, 2019. Film wielokrotnie był rozpatrywany jako reprezentacja tezy, że „kapitalizm wyczerpał swoje możliwości”, M. Sadowska, *Demontaż radosnej miny*, „Newsweek” 2019, nr 51–52, s. 151. Dzieło wpisuje się także w rozpoznanie Slavoj’a Žižka, że „walka klas wciąż jest wypierana z amerykańskiego dyskursu publicznego, ale ten wyparty temat powraca w Hollywood”, *idem*, *Kłopoty w rajcu. Od końca historii do końca kapitalizmu*, przeł. T.S. Markiewka, Warszawa 2021, s. 118. Na ten temat też zob. T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 285.

<sup>31</sup> Zob. J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys fenomenologii ontologicznej*, przeł. J. Kiełbasa et al., red. T. Macios, Kraków 2007, s. 287–288.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 288.

<sup>33</sup> M. Zaleski, *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 293.

<sup>34</sup> *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E08, reż. Dani De La Orden, 2020), przeł. Olga Krysiak.



jest czymś w rodzaju obietnicy, przysięgi<sup>35</sup>. Sartre nie miał wątpliwości: „potrzebę innego, aby w pełni uchwycić wszystkie struktury mojego bytu”<sup>36</sup>.

Oczywiście związek Andera i Omara nie jest idyllą, przeciwnie — nieustannie spotykają się z różnorodnymi przeciwnościami; pod tym względem ich uczucie realizuje cechy melodramatu, którego centralny punkt tworzy miłość przeżywana skrajnie, obsesyjnie, będąca także powodem cierpienia<sup>37</sup>. Melodramat w czasach romantycznych, zgodnie z rozpoznaniem Janion, „był rodzajem tragedii dla ludu”<sup>38</sup>, wątek zaś Andera i Omara stanowi jeden z głównych wątków popkulturowej *Szkoły dla elity*. W każdym sezonie serialu kochankowie zostają poddani próbom, z których do najważniejszych należą: konflikt Omara związany z oczekiwaniami ze strony rodziny, szczególnie religijnego, muzułmańskiego ojca, a miłość do Andera; tajemnica Pola, której zakładnikiem stał się Ander, następnie śmiertelna choroba tegoż, wprowadzająca w ich życie możliwość bliskiej śmierci, co będzie miało wymiar tragiczny. W wypadku tych bohaterów najważniejszy jest wybór i świadomość, zgodnie ze słowami Sartre’a: „Nie ma żadnej różnicy: pragnąć kochać i kochać są jednym, ponieważ kochać to wybrać siebie kochającego i mającego świadomość kochania”<sup>39</sup>.

Kolejną realizacją transgresji obyczajowej w *Szkole dla elity* są wątki związane z postacią Valeria, pojawiającego się w drugim sezonie serialu. Jest przyrodnim bratem Lukrecji w linii patrylinearnej, krnąbrnym i nieposłusznym kolorowym ptakiem, który z powodu licznych problemów, głównie z narkotykami, został przez matkę odesłany z Chile do Hiszpanii, pod opiekę ojca, patriarchalnego, zapracowanego biznesmena. Szybko wychodzi na jaw, że nie tylko z powodu bezsilności matki Valerio przyleciał do Iberii, lecz siłą napędową jego działania była miłość, zakazana, niemożliwa miłość do siostry<sup>40</sup>. To uczucie było katalizatorem, dzięki któremu przemierzył tysiące kilometrów. Przez kazirodzcy związek z Lukrecją Valerio staje się podmiotem abiektałnym, budzi wstręt w swoim ojcu, w Nadii, której zdradził sekret. Zgodnie z wykładnią Julii Kristevej „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”<sup>41</sup>; „abiekt wymyka się temu, co społeczne. Znajduje się on poza ściśle wytyczonymi granicami, rozdzielami, oddzieleniami. Aspołeczny, pogardzany, nieczysty abiekt przeraża i fascynuje zarazem”<sup>42</sup>. Kazirodzca miłość (w dodatku skon-

<sup>35</sup> Zob. J. Stewart, C. Logan, *Komunikowanie się werbalne*, przeł. J. Suchecki, [w:] *Mosty za miast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2014, s. 88.

<sup>36</sup> Zob. J.P Sartre, *op. cit.*, s. 289.

<sup>37</sup> Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w dramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 41–42.

<sup>38</sup> M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 338.

<sup>39</sup> J.P Sartre, *op. cit.*, s. 566.

<sup>40</sup> Powie do niej: „Nie mogę zapomnieć o kimś innym. Ona nie daje mi spokoju. Od lat siedzi mi w głowie. Wiesz co? To boli. [...] ciebie nikt nie przebiję”, *Szkoła dla elity (Élite, S02 E02*, reż. Ramón Salazar, 2019), przeł. Małgorzata Fularczyk.

<sup>41</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

sumowana) powoduje zaburzenie ładu rodzinnego (ostatecznie także od Lukrecji odwracają się rodzice) i również systemowego — warto zauważyć, że o wszelkich odstępstwach od patriarchalnej, religijnej, społecznej czy heteroseksualnej normy bohaterowie serialu dowiadują się bardzo szybko (w obrębie szkolnej czy rodzinnej wspólnoty), rozmawiają o nich, akceptują je, natomiast związek Lukrecji i Valeria to absolutne tabu. Wie o nim jedynie Nadia, ale nie zdradza tego sekretu. Dlaczego? Rosi Braidotti tłumaczy, zgodnie z teorią Kristevej, że: „Tabu kazirodztwa, podstawowa zasada naszego systemu społecznego, jest zbudowane na mieszaninie fascynacji i przerażenia”<sup>43</sup>, a więc wpisuje się w strukturę abiektu. Claude Lévi-Strauss kazirodztwo pojmował jako swoisty początek kultury, granicę między nią a naturą<sup>44</sup>. Francuski badacz przekonywał, że

Trudno doprawdy wyobrazić sobie to, co mogło być elementarną organizacją społeczną, nie uznając jednocześnie za podstawę zakazu kazirodztwa. On jeden dokonuje bowiem przekształcenia biologicznych warunków łączenia się w pary i prokreacji. [...] Otóż jedynie tu można upatrywać przejścia od natury do kultury, od stanu zwierzęcego do stanu ludzkiego, i tylko w ten sposób można dostrzec, jak się on formuluje<sup>45</sup>.

Co istotne, kino chętnie eksploatowało motyw kazirodziej, zakazanej, niemożliwej miłości między bratem a siostrą, wystarczy wymienić: *Cementowy ogród*<sup>46</sup>, *Marzyciele*<sup>47</sup>, *Crimson Peak*<sup>48</sup> czy na polskim gruncie *Bez wstydu*, rozgrywane się w Wałbrzychu<sup>49</sup>. Ten rodzaj transgresywnego afektu wpisuje się w typ uczucia ukazany w filmie *Zakochany Szekspir*<sup>50</sup>, o którym Inga Iwasiów pisała: „Miłość jest przed płcią, [...] przed granicznymi szańcami dyskursu wokół erotyki: monogamicznością, heteroseksualnością i prokreacją. Miłość jest tym miejscem, które nie liczy się ze strukturą normy”<sup>51</sup>. Bez względu na to czy jest to środowisko nastolatków z bogatych rodzin w Hiszpanii, czy skromnie żyjące rodzeństwo w Wałbrzychu na początku lat dwutysięcznych, sztuka udowadnia, że kazirodczy związek brata i siostry, przy całym tragizmie etycznym, może zaistnieć, a nawet okazuje się, jak

<sup>43</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 120.

<sup>44</sup> Zakazu kazirodztwa nie da się przyporządkować „w sposób jednoznaczny ani naturze (bo jest normatywny), ani kulturze (bo jest uniwersalny)”, W.J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 55.

<sup>45</sup> C. Lévi-Strauss, *Rodzina*, przeł. M. Kolankiewicz, [w:] *idem, Spojrzenie z oddali*, przeł. W. Grajewski et al., Warszawa 1993, s. 99.

<sup>46</sup> Zob. *Cementowy ogród (The Cement Garden)*, reż. Andrew Birkin, 1993).

<sup>47</sup> Zob. *Marzyciele (The Dreamers)*, reż. Bernardo Bertolucci, 2003).

<sup>48</sup> Zob. *Crimson Peak. Wzgórze krwi (Crimson Peak)*, reż. Guillermo del Toro, 2015).

<sup>49</sup> Zob. *Bez wstydu*, reż. Filip Marczewski, 2012. Film stanowi rozwinięcie wcześniejszej etiudy *Melodramat*, reż. Filip Marczewski, 2005.

<sup>50</sup> Tutaj miłość nie ma kazirodczego charakteru, ale przez pewien czas pozostaje genderowo nierozpoznana, zob. *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, 1998).

<sup>51</sup> I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 246–247.



w przypadku Lukrecji z omawianej *Szkoły dla elity*, że jest on jedyną prawdziwą formą miłości szczerzej, bezwarunkowej, którą bohaterka została obdarzona w dotychczasowym życiu<sup>52</sup>.

Lukrecja także jawi się jako postać transgresywna i tragiczna zarazem, nie tylko z powodu związku z Valeriem. Szczególnie w pierwszym sezonie serialu zostało zobrazowane, jak realizuje ona schematy oraz wzorce narzucane jej odgórnie, związane z oczekiwaniami społecznymi, kulturowymi, reprezentowanymi przez zapracowanych, nieobecnych rodziców. Ma być piękna, mądra, wykształcona, uśmiechnięta, wpisana w kulturowy model lalki Barbie<sup>53</sup>; musi rywalizować z innymi dziewczynami o utrzymanie swojej pozycji. Stąd tak nienawistnie zareagowała na pojawienie się w szkole Nadii, która, jak szybko się okaże, dorównuje jej pod względem urody oraz intelektu. Status Lukrecji został zagrożony, dlatego postanowiła rywalizować z nową uczennicą. Dochodzi także czynnik uczucia do tego samego chłopaka, czyli Guzmána. Napędzane siłą nienawiści działania Lukrecji wobec Nadii, zobrazowane przede wszystkim w pierwszym i drugim sezonie serialu, wpisują się w patriarchalny model walki między kobietami o pozycję w świecie zorganizowanym przez mężczyzn i dla mężczyzn<sup>54</sup>. Jednak w życiu Lukrecji nastąpi przełom, zanegowanie, przekroczenie schematów, gdy na jaw wyjdzie jej dawny związek z Valeriem, do którego powróciła po rozstaniu z Guzmánem. Ojciec, dowiedziawszy się o tym fakcie, zaprzestanie finansować jej wystawny styl życia, zastrzegając, że będzie ją utrzymywał wyłącznie do uzyskania pełnoletności<sup>55</sup>. Tym samym, kiedy upadnie mit ukochanego, niewinnego, idealnego dziecka, Lukrecja będzie mogła rozpocząć nowy etap, będąc upodmiotowiona, niezależna, chociaż już bez ojca, Valeria i Guzmána, niczym główna bohaterka *Domu na placu Waszyngtona* Henry'ego Jamesa (1881) wybierze samą siebie<sup>56</sup>.

Valerio zdaje się doskonale znać, a na pewno doświadczać, tego zjawiska, tego odczucia, o którym pisał Albert Camus w *Micie Syzyfa*: „Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo. Nie ma takiego losu, którego nie przewycięży pogarda”<sup>57</sup>. Pogardzany przez ojca, odrzucony przez rówieśników, wykraczający poza granice moralności, heteroseksualności, naruszający tabu kazirodztwa, konsekwentnie nie rezygnuje z inności, akceptuje ją, oswaja. Pogardza tymi, którzy go odrzucają, skazują na społeczną anatemę. Kluczem

<sup>52</sup> Zob. *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E01, reż. Jorge Torregrassa, 2020).

<sup>53</sup> Zob. M.F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003.

<sup>54</sup> Nawiązuję tutaj do słów Oriany Fallaci: „Wiem: nasz świat został stworzony przez mężczyzn dla mężczyzn, ich dyktatura trwa tak długo, że zdążyła objąć nawet język”, *eadem*, *List do nienarodzonego dziecka*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2013, s. 15.

<sup>55</sup> *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E01).

<sup>56</sup> Zob. H. James, *Dom na placu Waszyngtona*, przeł. M. Skroczyńska, Warszawa 1974.

<sup>57</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *idem*, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 2004, s. 167.

do zrozumienia samego siebie jest akceptacja własnej tożsamości, nawet, a może szczególnie wtedy, gdy jej konstrukcja stanowi wiele kręgów obcości<sup>58</sup>. W jednym z odcinków Valerio powie: „Normalne? A kto chce normalności?”<sup>59</sup>. Podobnie jak tytułowy bohater *Króla Edypa* Sofoklesa jest on czystym id, emanacją popędów. Napędza go energia przekształcająca pożądanie w działanie, czyli libido<sup>60</sup>, które nie chce i nie da się stłumić, nie podlega kontroli moralnej tej, którą narzuca kultura, zgodnie z Freudowskim rozpoznaniem: „nie sposób nie dostrzec, w jakiej mierze kultura zbudowana jest na wyrzeczeniu się popędu, w jak dużym stopniu przesłanką istnienia kultury jest niezaspokojenie [...] potężnych popędów”<sup>61</sup>. Przez Valeria przemawia wola popędów, których nie tłumii. Realizuje on cechy serialowego antybohatera<sup>62</sup> — przekracza tabu związane z rolami społecznymi oraz obyczajowymi, łamie prawo (handluje narkotykami), chociaż wydaje się, że o wiele bardziej zasługuje na miano transgresora.

W piątym odcinku trzeciego sezonu Valerio, rozmawiając z Polem i Kajetaną, nosi koszulę z napisem Hermes<sup>63</sup>. Należy zaryzykować tezę, że pojawienie się tej postaci mitologicznej w kontekście Valeria jest nieprzypadkowe. Grecki „bóg falliczny”<sup>64</sup>, opiekun podróży, kupców, pasterzy, złodziei, był także posłańcem<sup>65</sup>. Wydaje się, że w tym aspekcie widać powinowactwo Valeria z mitologiczną postacią, staje się on bowiem w środowisku Las Encinas posłańcem transgresji, przekroczenia tabu, granic i norm. Walter Muschg pisał, że „Hermes działa w każdej epoce”<sup>66</sup>, widać go także w płynnej nowoczesności, w której niewątpliwie egzystują bohaterowie *Szkoły dla elity*. Należy zaznaczyć, że ze związku tego boga z Afrodytą poczęło się dziecko nazwane Hermafrodytą, czyli dwupłciowe bóstwo<sup>67</sup>. Valerio, który w trzecim sezonie serialu okaże się biseksualistą<sup>68</sup>, a wcześniej romansował z przyrodnią siostrą, wpisuje się w ten mitologiczny krajobraz. Oczywiście hermafrodyta nie jest takim samym bytem jak androgin, a właśnie androginą Valerio

<sup>58</sup> Zob. M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010.

<sup>59</sup> *Szkoła dla elity* (*Élite*, S02 E05, reż. Silvia Quer, 2019), przeł. Małgorzata Fularczyk.

<sup>60</sup> Zob. S. Freud, *Wykłady*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2010, s. 477.

<sup>61</sup> S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke, [w:] *idem, Pisma społeczne*, t. 4, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 191.

<sup>62</sup> Zob. B. Darska, *op. cit.*, s. 20–21.

<sup>63</sup> *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E05, reż. Jorge Torregrassa, 2020).

<sup>64</sup> K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 122.

<sup>65</sup> Zob. *ibidem*, s. 30, 137.

<sup>66</sup> W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 246.

<sup>67</sup> Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 145–146.

<sup>68</sup> Jako zapowiedź zaprezentowania biseksualizmu Valeria w trzecim sezonie serialu można uznać sceny piątego odcinka drugiego sezonu, gdy podczas balu halloweenowego jest przebrany za Lestatą, zob. *Szkoła dla elity* (*Élite*, S02 E05). Lestat de Lioncourt, jeden z głównych bohaterów „Kronik wampirów” Anne Rice, był jednoznacznie biseksualny. Jego biseksualizm został zaakcentowany także w kinowej adaptacji pierwszej części cyklu, czyli w filmie *Wywiad z wampirem* (*Interview with the Vampire*, reż. Neil Jordan, 1994).

ewokuje najbardziej, jednak antropologiczna semantyka obu tych podmiotów, podważających tradycyjną dychotomię płci biologicznej, wydaje się najistotniejsza.

Kajetana, która pojawiła się w drugim sezonie, wydaje się postacią najbardziej transgresywną w aspekcie społecznym; jest córką szkolnej sprzątaczkii, sama także pracuje, pomagając matce, dostała się do Las Encinas dzięki otrzymaniu stypendium. Początkowo skrzętnie ukrywa swoje pochodzenie oraz trudności materialne; kontestuje porządek ekonomiczny, wychodząc z poziomu klasowego — iluzorycznie przekracza granicę klasy społecznej. Pragnie przewyciężyć swój status, aspirując do klasy uprzywilejowanej, udając kogoś, kim nie jest. Gdy oszustwo bohaterki wychodzi na jaw, zostaje uznana za Inną, obcą klasowo, odmieńczyń, która musi zostać wykluczona ze wspólnoty bogatych nastolatków<sup>69</sup>. Jediną osobą, na której będzie mogła polegać, u której znajdzie zrozumienie i wsparcie, będzie Polo, a później Valerio.

Pola i Kajetanę połączyło wyrzucenie poza obręb szkolnej społeczności. Ich inność stała się podwójna czy nawet potrójna. Polo jako morderca Mariny, siostry Guzmána (o czym odbiorca dowiaduje się w finałowym odcinku pierwszego sezonu<sup>70</sup>), biseksualista. Kajetana jako córka sprzątaczkii i sama pracująca jako sprzątaczkka w domach zamożnych, a więc Inna w marksowskim rozumieniu, doświadczająca alienacji, albowiem, zgodnie z rozpoznaniem Marksa, wytwór pracy nie należy do robotnika, stając się bytem zewnętrznym<sup>71</sup>. Na te kręgi obcości nakłada się trzeci krąg wykluczenia — oddzielenie od społeczności pierwotnej, jaką jest kolektyw klasowy. Kajetana jednak poza transgresją społeczną dokonuje także transgresji seksualnej. Gdy po raz pierwszy pojawi się w sali lekcyjnej, będzie czytać *Drugą pleć* Simone de Beauvoir (1949)<sup>72</sup>, w której francuska filozofka wskazywała na konieczność samostanowienia i upodmiotowienia kobiet, utrzymując jednocześnie, że prawo do transgresji mają wszyscy: „Każdy podmiot sytuuje się konkretnie poprzez różne projekty życiowe [...]; spełnia swoją wolność, nieustannie przekraczając ją w drodze ku nowym wolnościom”<sup>73</sup>. W trzecim sezonie serialu Polo i Kajetana stworzą związek z Valeriem, który także z powodu narkomanii oraz kazirodczego związku z przyrodnią siostrą jest naznaczony innością. W piątym odcinku trzeciego sezonu Polo zacznie odczuwać nieetyczność swojego egzystencjalnego położenia, chociaż tym razem nie ponowi próby samobójczej<sup>74</sup>, wyrzuci z domu Valeria

<sup>69</sup> Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E07, reż. Dani De La Orden, 2019).

<sup>70</sup> Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S01 E08, reż. Ramón Salazar, 2018), przeł. Olga Krysiak.

<sup>71</sup> Zob. J. Tittenbrun, *Alienacja w myśli Karola Marksa*, „Principia” 2000, nr 27–28, s. 325–348.

<sup>72</sup> Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E02).

<sup>73</sup> S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 35.

<sup>74</sup> Polo targany wyrzutami sumienia z powodu zamordowania Mariny, siostry Guzmána, ucieka się do próby samobójczej, ale zostanie uratowany przez Kajetanę, zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E04, reż. Silvia Quer, 2019).

i Kajetanę, nazywając tego pierwszego dilerem, a dziewczynę oszustką<sup>75</sup>. Skazuje siebie na samotność tak jak Edyp z tragedii Sofoklesa, prosząc Kreona o wygnanie z Teb, gdy uświadomił sobie ciężar etyczny swoich czynów: „Wyrzuć co żywo mnie z tej tu krainy/ Tam, gdzie bym żadnych nie spotykał ludzi”<sup>76</sup>; jak wskazywał Camus: „Tragedia zaczyna się, kiedy Edyp wie”<sup>77</sup>.

Nadia dokonuje transgresji kulturowej, w imię miłości do Guzmána odrzuca religijne nakazy. Mimo że pragnie być posłuszna ojcu, być przykładem dobrej muzułmanki, zakazane pożądanie raz obudzone okazuje się silniejsze. Slavoj Žižek przekonuje: „zakaz przechodzenia do czynu otwiera przestrzeń halucynacyjnego pragnienia, którego, gdy już raz się zrodzi, żadna »rzeczywistość« nie zdoła zaspokoić”<sup>78</sup>. Bohaterka prowadzi zatem podwójne życie, jedno oficjalne, drugie ukryte, w którym może być naprawdę sobą, tak samo jak bohater *Damy z pieskiem* Antoniego Czechowa (1899): „wszystko, co było dlań ważne, ciekawe, konieczne, w czym był szczery i sam siebie nie oszukiwał, co stanowiło sedno jego życia, działa się potajemnie”<sup>79</sup>, albowiem „Podstawą wszelkiego życia osobistego jest tajemnica”<sup>80</sup>. W domu z rodzicami, w sklepie, w którym pracuje z ojcem, Nadia jest wzorową muzułmanką, zdyscyplinowaną córką, pilną uczennicą, natomiast w przestrzeni szkolnej ściąga hidżab<sup>81</sup>, a gdy się go pozbywa, pozwala, aby pożądanie i uczucie do Guzmána zostało urealnione, przetransponowane ze sfery snów do rzeczywistości — nader wymowna początkowa scena czwartego odcinka drugiego sezonu<sup>82</sup> (w którym notabene dochodzi między nimi do pierwszego cielesnego współżycia).

Nadia oraz Omar z racji pochodzenia i wiary, a przede wszystkim orientacji (Omar) oraz wykroczenia poza arabski nakaz dziewictwa (Nadia), wpisują się w podwójny krąg obcości definiowany także geograficznie, czyli zarówno w ich kraju pochodzenia — Palestynie, jak i w Hiszpanii są Innymi, odmieńcami, potworami. Jak przypominia Jeffrey Jerome Cohen: „Inny-kobieta i Inny-kulturowy są tak

<sup>75</sup> *Szkoła dla elity (Élite, S03 E05)*.

<sup>76</sup> Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, wyb. i oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 298.

<sup>77</sup> A. Camus, *op. cit.*, s. 167.

<sup>78</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2018, s. 159.

<sup>79</sup> A. Czechow, *Dama z pieskiem*, [w:] *idem, Opowiadania*, wyb. i przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 630.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 631.

<sup>81</sup> Będący znakiem Symbolicznego, porządku prawa, ojca, patriarchy, zakazów i nakazów.

<sup>82</sup> W początkowej sekwencji odcinka widać półnagi Guzmána, który całuje Nadię, zaczynając od stóp, kieruje się w stronę ust. Bohaterka leży ubrana w czerwoną sukienkę, cała sceneria też jest czerwona, co ewokuje semantykę czerwieni jako miłości, pożądania, namiętności (zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 11–12). Gdy kochanek dociera do jej łona, Nadia budzi się z przerażeniem, uświadamia sobie po chwili, że był to sen, który komentuje: „miałam koszmar”, zob. *Szkoła dla elity (Élite, S02 E04)*, przeł. Olga Krysiak.

czy inaczej potworami społeczeństwa patriarchalnego”<sup>83</sup>. Kristeva stwierdza: „To, co nazywamy »kobiecością«, w żadnym razie nie jest jakąś pierwotną substancją, a okaże się »innym« bez imienia, z którym konfrontuje się podmiotowe doświadczenie”<sup>84</sup>. Innymi są wszystkie podmioty odbiegające od opresyjnej, patriarchalnej, kulturowej normy, dokonujące transgresji.

## TRAGIZM(Y)

Interesującym zjawiskiem zauważalnym w serialu jest tragizm, rozumiany zgodnie z wykładnią Maxa Schelera jako zderzenie równoważnych, ale przeciwnych racji moralnych, czyli wewnętrzny konflikt tragiczny, któremu podlegali bohaterowie dramatów Ajschylosa (Orestes), Sofoklesa (Edyp, Antygona) czy Eurypidesa (Medea, Alkestis). Oczywiście jest to tragizm przefiltrowany przez ponowoczesność, bohaterowie serialowi nie kierują się tak jednoznacznie określonymi wartościami jak postacie z greckich dramatów. Kultura popularna umiejętnie operuje tym, co uniwersalne, ogólnoludzkie, a tym samym zawarte w mitologii, albowiem „nie wierzymy w greckie bóstwa; Edyp i Antygona wstrząsają nami jednak, jakby byli takimi samymi ludźmi jak my — i są nimi”<sup>85</sup>. Popkultura nieustannie wykorzystuje opowieści mityczne, przetwarza archetypy, sięga po wzorce z legend i podań. Jak przekonuje Agnieszka Fulińska — w odmianach literatury popularnej, ale przecież także w całej kulturze popularnej, w tym przede wszystkim w filmie, serialach „zauważmy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii”<sup>86</sup>. Mity są wciąż na nowo opowiadane przez kolejne pokolenia („mit [...] dzieje się zawsze”, przypomina Tokarczuk<sup>87</sup>) i odbywa się to także w kulturze popularnej, oczywiście w sposób zdesakralizowany oraz zdefragmentowany — odbiorca ma do czynienia z mitem zdegradowanym, posługując się kategorią Mircei Eliadego<sup>88</sup>. Współczesne seriale znakomicie realizują relację między mitami a popkulturą. Tokarczuk wskazywała, że „ten sposób opowiadania istniał już w mitach i opowieściach homeryckich,

<sup>83</sup> J.J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 187.

<sup>84</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 59.

<sup>85</sup> S. Melchinger, *Przemiana formy*, [b.tłum.], „Dialog” 1958, nr 5, s. 113. Notabene *Król Edyp* Sofoklesa bywa odczytywany jako pierwsza historia detektywistyczna (a więc gatunek popularny) w literaturze Zachodu; zob. T.C. Foster, *Czytaj jak profesor. Nietypowe i ciekawe wskazówki, jak czytać między wierszami*, przeł. E. Janota, P. Rzymanek, Warszawa 2019, s. 400.

<sup>86</sup> A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60. Również zob. J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2019.

<sup>87</sup> O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 273.

<sup>88</sup> Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 414.

a Herkules, Achilles czy Odyseusz to bez wątpienia pierwsi serialowi bohaterowie. Jednak nigdy wcześniej nie zagarnął on dla siebie tak dużo przestrzeni i nie oddziaływał tak istotnie na zbiorową wyobraźnię<sup>89</sup>. W świetle tych ustaleń nie powinno dziwić dostrzeżenie antycznego tragizmu w działaniach bohaterów współczesnego, popkulturowego, ponowoczesnego serialu produkcji Netflix.

Ander w drugim sezonie serialu znajduje się w sytuacji typowej dla antycznego dramatu; zostaje postawiony przed klasycznym wyborem tragicznym, ponieważ Polo zwierzył mu się z zamordowania Mariny<sup>90</sup>. Bohater wie, że jakkolwiek decyzję podejmie, jakkolwiek wariant wybierze, skończy się źle: albo wyjawia prawdę Guzmánowi o czynie Pola i tym samym zakończy wieloletnią przyjaźń ich trojga, albo milcząc, skaże się na dręczące wyrzuty sumienia. Decydując się na drugie rozwiązanie, nie umiając poradzić sobie z ciężarem tajemnicy, (nie)świadomie niszczy swój związek z Omarem.

W trzecim sezonie serialu Ander znowu staje przed kolejnym dylematem tragicznym: czy powiedzieć ukochanemu o wykryciu białaczki, a tym samym wprowadzić do ich relacji świadomość możliwej śmierci, czy przemilczeć, a przez to znowu, jak poprzednio, oddalać się od Omara. Gdy Omar dowiaduje się o chorobie, ich związek zaczyna być podporządkowany perspektywie śmierci, możliwości przegrania z nowotworem<sup>91</sup>, przez to ewokuje dalekie echo mitów o Apollu i jego homoseksualnych związkach, którym zawsze towarzyszyło tragiczne odejście ukochanego, na przykład Hiacynta<sup>92</sup>. Ich uczucie, między innymi z powodu choroby, realizuje cechy homoseksualnej miłości romantycznej, która zdaniem Janion jak każda miłość romantyczna „w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią”<sup>93</sup>. Zmagający się z nowotworem Ander jest opanowany inercją, nie odczuwa pożądania czy raczej nie chce go realizować, a przez to Omar szuka fizycznego spełnienia z innym mężczyzną — Malikiem. Wszakże ten romans (podporządkowany jedynie rozładowaniu libido), o którym Ander się dowie, doprowadzi do krótkotrwałego rozstania, ponieważ w finałowym odcinku trzeciego sezonu Omar jednoznacznie zadeklaruje, że będzie z Anderem zawsze i mimo wszystko<sup>94</sup>. Cieleśną relację z Malikiem można objaśnić zgodnie z koncepcją psychoanalizy postfreudowskiej Lacana i Žižka, zakładającej, że seks nigdy nie jest suwerenny, nie dotyczy wyłącznie podmiotów biorących w nim udział, zawsze „szuka spojrzenia Innego”<sup>95</sup>. Słoweński filozof pisze: „Ten Trzeci, który jest zawsze

<sup>89</sup> O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 268.

<sup>90</sup> Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E03, reż. Ramón Salazar, 2019).

<sup>91</sup> Dopiero w odcinku finałowym trzeciego sezonu chemioterapia zaczyna przynosić rezultaty, nastąpi remisja choroby.

<sup>92</sup> Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 119.

<sup>93</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

<sup>94</sup> Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S03 E08).

<sup>95</sup> Zob. S. Žižek, *Od wzniosłości do śmieszności: akt seksualny w kinie*, przeł. G. Jankowicz, [w:] *idem, Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz *et al.*, Warszawa 2007, s. 255.



obecny jako świadek, umożliwia niezakłóconą i niewinną prywatną przyjemność. Seks zawsze jest choć w minimalnym stopniu ekshibicjonistyczny<sup>96</sup>. Malik to ekwiwalent Andera, jego seksualny substytut, rodzaj skonsumowanego pragnienia tego, kogo Omar tak naprawdę kocha; zatem gdy współżyje z Malikiem, w ich cielesnym spotkaniu bierze udział fantazmat Andera jako Wielki Inny.

Polo również jawi się jako bohater tragiczny w antycznym pojmowaniu. Nie może uwolnić się od wyrzutów sumienia spowodowanych zabójstwem Mariny, siostry Guzmána, one całkowicie zdekonstruowały jego dotychczasowe życie, nie potrafi ich okiełznać, dlatego też wyjawił prawdę Anderowi, aby nie dźwigać samego ciężaru tajemnicy, czym spowodował kolejny konflikt tragiczny. Ostatecznie, w drugim sezonie serialu, zdecyduje się przyznać do morderstwa, jednak w sądzie zmieni zeznania — odwoła wcześniejsze, a z pomocą Kajetany ukryje dowód zbrodni (jego działanie i próby udowodnienia mu winy staną się motywem napędzającym akcję w trzecim sezonie *Szkoły dla elity*<sup>97</sup>).

Należy podkreślić, że to nie bezmyślna żądza mordu pchnęła Pola do zbrodni, ale miłość — bezgraniczna, bezwarunkowa. Miłość do Carli, z którą był w związku na początku pierwszego sezonu. Chęć odzyskania ukochanej spowodowała, że w afekcie zabija siostrę najlepszego przyjaciela. I w tym ognisku się tragizm tej postaci. Zapewne w krótkiej chwili wahania, w sekundach, nim śmiertelnie uderzył Marinę, wiedział, że są jedynie dwie drogi, dwa wybory: albo zdobędzie za wszelką cenę zegarek będący zarazem pendrive'em, na którym zależy Carli, i tym samym ją odzyska, albo będzie musiał żyć bez niej. *Tertium non datur*. Ważną rolę odgrywa ironia tragiczna, typowa dla tragedii greckiej, która charakteryzuje się „nieodłączną rozbieżnością intencji bohatera i jego czynów”<sup>98</sup>. To paradoksalnie z podpowiedzi Guzmána Polo jest zdeterminowany, aby za wszelką cenę odzyskać miłość Carli, realizuje radę daną mu przez przyjaciela: „Przestań gadać. Pokaż, że ją kochasz. Zrób coś!”<sup>99</sup>. I robi.

Bardzo przekonująca wydaje się biografia Guzmána jako opowieść o stracie i zemście. To postać prostolinijna w sposobie działania, według zasady akcji i reakcji, jednak jego życie, podobnie jak istnienie bohaterów greckich mitów, zostaje wypełnione pragnieniem odwetu i zakazanej miłości do Nadii, która usensownia

<sup>96</sup> S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2010, s. 26.

<sup>97</sup> Podobne motywy kompozycyjne pojawiają się w fabule brytyjskiego serialu *Broadchurch*, również produkcji Netflix'a. Tutaj także w pierwszym sezonie widz podąża za akcją zmierzającą do wyjaśnienia zagadki śmierci chłopca, za którą odpowiedzialny okazuje się przyjaciel jego rodziny, co zostaje zobrazowane w ostatnim odcinku, zob. *Broadchurch*, S01 E08, reż. James Strong, 2013. Natomiast na początku drugiego sezonu morderca odwołuje w sądzie swoje zeznania, co zawiązuje akcję, której motywem głównym będzie udowodnienie jego winy, zob. *Broadchurch*, S02 E01, reż. James Strong, 2015.

<sup>98</sup> P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków-Wrocław 1984, s. 21.

<sup>99</sup> *Szkoła dla elity* (*Élite*, S01 E08).

codzienną egzystencję. Kieruje nim niepohamowany gniew. Gniew, który zrodził pragnienie zemsty. Tym samym jego motywacja jest tożsama z motywacją Medei<sup>100</sup> czy Achillesa<sup>101</sup>. Guzmán nie potrafi pogodzić się ze śmiercią siostry, dopóki winy jej śmierci nie zostanie ukarany, żałoba nie zostanie przepracowana, a zgodnie z tym, co pisała Kristeva, nieprzepracowana żałoba przekształca się w manię, podmiot nie zapewnia sobie dominacji nad Rzeczą utraconą<sup>102</sup>. Dopiero śmierć mordercy Mariny, a więc kara, która dokonała się na Polu w trzecim sezonie serialu, i wcześniejsza zemsta za pomocą internetowego gnębienia, wyrzucenie poza obręb wspólnoty, jaką jest zespół klasowy, pozwala Guzmánowi „dzięki ekonomii psychicznej wybaczenia”<sup>103</sup> na „utożsamienie rozmówcy z gościnnym i łaskawym ideałem, będącym w stanie znieść poczucie winy powodowane zemstą”<sup>104</sup>. W wypadku Guzmána i Mariny następuje odwrócenie historii Antygony i Polinika. Tak jak bohaterka Sofoklesa pragnęła za wszelką cenę pochować brata, a tym samym wypełnić swój wobec niego obowiązek, tak samo Guzmán, aby móc pogodzić się ze śmiercią Mariny, przepracować ten fakt, musi ukarać winnego jej śmierci.

Postacią stojącą wobec tragicznego wyboru jest też Carla w trzecim sezonie; zakończyła definitywnie związek z Polem, rodzi się w niej uczucie do Samuela, a o jej względy zaczyna zabiegać Yeray, znajomy z Instagrama, który mimo młodego wieku dorobił się znacznego majątku. Odrzuca względy chłopaka, jednak uczucia zostają uwarunkowane ekonomią — ojciec Carli, Teodoro, jasno daje do zrozumienia córce, że bez pieniędzy Yeraya zbankrutują<sup>105</sup>. Dziewczyna wie, że jakkolwiek decyzję podejmie, skutek będzie niekorzystny — finansowy upadek, utrata dotychczasowego poziomu życia albo związek z mężczyzną, którego nie kocha. Poświęca zatem siebie i tym samym staje się towarem. Marks zaznaczał, że „towar jest czymś dwoistym, wartością użytkową i wartością wymienną”<sup>106</sup>. Ta prawidłowość znajduje zastosowanie w biznesowej logice Teodora i wobec tego typu dehumanizacji ekonomicznej, w której „człowiek staje się środkiem w służbie środków”<sup>107</sup>, autor *Kapitału* podnosił bunt egzystencjalny<sup>108</sup>.

<sup>100</sup> Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 500–501.

<sup>101</sup> Zob. *ibidem*, s. 577. Cytowany wcześniej Muschg określa Achillesa jako „przejaw czystej natury, który [...] nie potrzebuje żadnego usprawiedliwienia”, *idem, op. cit.*, s. 168. Podobnym, chociaż motywowanym odmiennie bohaterem literatury greckiej jest Edyp, kierujący się popędami, będący przejawem czystego id.

<sup>102</sup> Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 101.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Zob. *Szkola dla elity (Élite, S03 E01)*.

<sup>106</sup> K. Marks, *Marks do Engelsa w Manchesterze — 8 stycznia 1868 r.*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, t. 32, przeł. H. Holder, Warszawa 1973, s. 16.

<sup>107</sup> P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 151.

<sup>108</sup> Zob. *ibidem*, s. 149.

Wspominany Samuel to także przykład postaci tragicznej, ale źródła jego tragiczmu są inaczej warunkowane niż wcześniej opisanych tu bohaterów<sup>109</sup>. Jest nieustannie napędzany obsesją związaną ze śmiercią Mariny, w której był zakochany, wątek ich miłości został zobrazowany w pierwszym sezonie serialu. W kolejnych seriach konsekwentnie dąży do ujawnienia prawdy o jej morderstwie oraz ukarania Pola, w czym pomaga mu Guzmán. Miłość do Carli jest rodzajem niezamierzonego, niespodziewanego uczucia, będącego swoistym przeniesieniem afektu, zgodnie z rozpoznaniem Marksa, iż „miłość możesz wymienić tylko na miłość”<sup>110</sup>.

## KONKLUZJE

Przedstawione analizy oraz płynące z nich wnioski składają się na próbę kompleksowego ujęcia zjawisk zaobserwowanych w hiszpańskim serialu *Szkoła dla elity*, wyprowadzających się z dwóch kategorii: transgresji oraz tragiczmu. Bohaterowie są nieustannie napędzani siłą afektu, który objawia się pod wieloma postaciami: jako żądza zemsty, gniew, pożądanie, rozpacz, żal, tęsknota, zaskoczenie, rozczarowanie. Najważniejsze wydaje się jednak, że z wyjątkiem Nadii (i początkowo Omara oraz na pewnym etapie Carli, gdy zostaje przedmiotem swoistej transakcji między jej ojcem a Yerayem) żyją z sobą w zgodzie. Nie odrzucają swojej prawdziwej natury, nie zaprzeczają tożsamości, będącej podstawą podmiotowości, godzą się z tym, jacy są, nawet jeśli z tego powodu grozi(łaby) im anatema, dzięki tej świadomości są wolni. Wolność, jak przekonywał Sartre, aby była realnym wyborem, musi sama się zająć sobą w sposób przemyślany<sup>111</sup>, albowiem „tak jak nasz byt jest dokładnie naszym pierwotnym wyborem, świadomość wyboru jest tożsama z jego świadomością, którą mamy”<sup>112</sup>.

Pier Paolo Pasolini w ostatnich sekwencjach *Króla Edypa* przenosi tytułowego bohatera ze starożytnych Teb na ulice współczesnej Bolonii<sup>113</sup>. Chociaż mąż i zarazem syn Jokasty jest wygnany i fizycznie oślepiiony, nie może odnaleźć siebie w żadnym spojrzeniu, za to w sensie metaforycznym widzi jasno, niczym Syzyf w ujęciu Camusa. Pasolini tym sposobem ukazuje, że bohaterowie greckich mitów i tragedii żyją pośród nas, są tak samo bliscy jak tysiące lat temu, dlatego że w ich

<sup>109</sup> Samuel nie musi dokonywać wyboru, nie towarzyszy mu konflikt „zachodzący pomiędzy dodatkimi wartościami i ich podmiotami”, M. Scheler, *op. cit.*, s. 62. Tragiczny jest wymiar jego miłości; kiedy pokocha za każdym razem uczucie nie może zostać spełnione — najpierw do Mariny, która zginęła, a później do Carli, gdy stała się przedmiotem transakcji między jej ojcem a Yerayem.

<sup>110</sup> K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela wybrane*, t. 1, oprac. J. Kamieniecki, J. Maciejczyk, S. Opara, Warszawa 1981, s. 120.

<sup>111</sup> Zob. J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 590–596.

<sup>112</sup> *Ibidem*, s. 565.

<sup>113</sup> *Król Edyp (Edipo re)*, reż. Pier Paolo Pasolini, 1967).

odbiciu dostrzegamy samych siebie. Nie bezpodstawnie Janion stwierdzała: „Film Pier Paolo Pasoliniego *Król Edyp* interpretuje tragedię syna Lajosa nad wyraz uniwersalistycznie. To jest również los każdego człowieka”<sup>114</sup>. *Szkoła dla elity* z racji popkulturowego charakteru w żaden sposób nie może aspirować do rangi dzieła na miarę Pasoliniego, jednak w obu tych tekstach kultury widać podobny motyw — bohaterów tragedii greckich, mitów starożytnej Hellady, którzy egzystują we współczesnym świecie, zgodnie z twierdzeniem greckiego noblisty Jorgosa Seferisa, że „są w nas, teraz; mogą być wami i mną, i wszystkimi, którzy mają jakąś świadomość zła i nieszczęścia”<sup>115</sup>.

Ważne wydaje się zaakcentowanie przedstawienia w serialu przestrzeni symbolicznej współczesnej Hiszpanii, oczywiście przy pełnej świadomości, że mamy do czynienia jedynie ze środowiskiem bogatych nastolatków i trójki (lub czwórki, dodając Kajetanę) mniej uposażonych bohaterów (oraz ich rodzin). Iberia nie jest już konserwatywną, tradycjonalistyczną krainą, przeważa w niej żywioł transgresyjny. W wymiarze socjologicznym serial dowodzi, że dawna postfrankistowska Hiszpania przeszła relewantną metamorfozę w sferze obyczajowej. Jeszcze pół wieku temu Iberyjczyków oburzały odważne pod względem językowym i erotycznym powieści późniejszego noblisty<sup>116</sup> Camilo José Celi (notabene sprzyjającego prawicowej dyktaturze gen. Francisco Franco); filmy Luisa Buñuela podlegały cenzurze lub były wyciszane ze względu na obrazę moralności lub religii<sup>117</sup>. Hiszpański faszyzm cechował się niebywałą pruderią<sup>118</sup>, w przeciwieństwie do uwodzicielskiej erotycznej siły nazizmu, o której pisała Susan Sontag<sup>119</sup>. Dopiero po upadku totalitarnego reżimu w kinie, przede wszystkim w twórczości Pedra Almodóvara, zaczęły pojawiać się kreacje silnych, odważnych, transgresyjnych kobiet, transseksualistów, transwestytów, gejów oraz lesbijek<sup>120</sup>. Warto tu zacytować słowa głównego bohatera filmu Almodóvara *Drżące ciało*, Victora: „Szczęśliwie, synu, w Hiszpanii już dawno przestaliśmy się bać”<sup>121</sup>.

O atrakcyjności serialowej opowieści zawsze świadczy jego popularność, a ta jest związana z zapotrzebowaniem odbiorczym. W latach 2018–2021 ukazały się cztery sezony *Szkoły dla elity*, trwają prace nad piątym. Można konkludować, że

<sup>114</sup> M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 26.

<sup>115</sup> J. Seféris, *Róża losu. Eseje wybrane*, przeł. M. Bzinkowski, Gdańsk 2020, s. 100.

<sup>116</sup> Cela otrzymał literacką Nagrodę Nobla w 1989 r.

<sup>117</sup> Zob. E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988, s. 27, 93; K. Żyto, *Kino hiszpańskie w cieniu dyktatury Franco*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 1139.

<sup>118</sup> Zob. A. Lipczak, *Ludzie z placu Słońca*, Warszawa 2021, s. 90, 100.

<sup>119</sup> Zob. S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, [w:] *eadem*, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 79–113.

<sup>120</sup> Na ten temat zob. E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, s. 81–90.

<sup>121</sup> *Drżące ciało (Carne trémula)*, reż. Pedro Almodóvar, 1997), przeł. Alicja Karwas.

produkcja Netflixu to świadectwo swoich czasów<sup>122</sup>, problematyka w niej poruszana trafia do grupy docelowej, którą są nastolatki, starsza młodzież w wieku szkoły średniej. Dzisiejsze młode hiszpańskie społeczeństwo zobrazowane w serialu przekracza granice klasy, rasy, religii, płci, seksualności, wychodząc poza opresyjne normy, które lata wcześniej były narzucone w czasach dyktatury gen. Franco. Bohaterowie *Szkoły dla elity* mierzą się z różnorodnymi problemami, które rozwiązują, czy starają się rozwiązać, na drodze transgresji. Kształtują swoją tożsamość lub ją odkrywają, kontestując zastaną rzeczywistość — bariery klasowe, religijne nakazy, społeczne oczekiwania, heteronormatywność. Starają się decydować sami o sobie, nawet jeżeli przychodzi im dokonywać wyborów tragicznych. Napięcia klasowe ukazane w serialu dowodzą, że czynnik ekonomiczny niezmiennie wpływa na egzystencję. Bez względu na to, w jakim systemie społeczno-prawnym żyjemy, zawsze dochodzi do konieczności wyboru między „być czy mieć”, opisanym przez Fromma. Warto nadmienić również, że w innych hiszpańskich serialowych produkcjach Netflixu, jak: *Telefonistki* (2017–2020), *Smak stokrotek* (2018–2020) czy *Dom z papieru* (2017–2021), pojawiają się podobne jak w *Szkole dla elity* motywy: napięcia klasowe między bogatymi a biednymi, niesprawiedliwość społeczna i wynikająca z niej nieuczciwa redystrybucja dóbr, krytyka kapitalizmu, walka o prawa kobiet czy nieheteronormatywna tożsamość seksualna.

## CHARACTERS OF THE NETFLIX SERIES *ELITE* BETWEEN TRANSGRESSION AND TRAGEDY

### Summary

The main objective of the text is to analyze the character creations in the Netflix series *Elite* through two reading models: transgression and tragedy. Both concepts are so broad that they became the starting point for subsequent levels of interpretation. Research categories from methodological fields such as anthropology of culture (theory of abjection), the semiotics of popular culture, mythographic criticism, and hermeneutics of suspicion also turned out to be useful. The methodological eclecticism used allowed us to present as broadly as possible the cognitively attractive fate of the characters of *Elite*.

<sup>122</sup> Jak stwierdza Wiktoria Kiwior: „seriele można uznać za świadectwa swoich czasów, ukazując one bowiem, jak społeczeństwo definiuje wartości kultury i podchodzi do problemów społecznych”, *idem, Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Seriele w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Laskarzewska, Olsztyn 2014, s. 104.

