



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Anna Krakowiak

ORCID: 0000-0002-8071-5326

Uniwersytet Łódzki

MIĘDZY TECHNIKĄ A STRATEGIĄ POSTMODERNISTYCZNA DEZORIENTACJA WIDZA W „LYNCHOWSKIM” RIVERDALE

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.9>

WPROWADZENIE

Fabularne kino postmodernistyczne jawi się jako „autotematyczne”, „intertekstualne”, „dekonstruujące”, aczkolwiek poza tymi hasłami — jak wskazywał filozof i filmoznawca Andrzej Zalewski — badacze nie określają wyraźnego zakresu owego zjawiska¹. Upředni modernizm już stwarzał takowe trudności i jego los podzielił fenomen go denotujący. Trawestując i uogólniając (do kategorii kina) myśl sformułowaną przez Edwarda Buscombe’a — jeśli chcemy wiedzieć, czym jest dane zjawisko w kinie, powinniśmy spojrzeć na filmy do niego należące. Jednak którym filmom winniśmy się przyglądać, jeśli nie wiemy, czym w istocie jest owo zjawisko?² Autor odwoływał się do gatunku filmowego westernu, ale motyw ten można odnieść do wielu zagadnień, które wymagałyby przed-zrozumienia. Na gruncie amerykańskim problem z określeniem postmodernizmu polega na zacierającej się jego granicy z kinem neoawangardowym. Jedni za emblematyczny element owego kina uznają na przykład tematykę społeczną³, a drudzy parodię⁴. W Polsce pro-

¹ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 7.

² E. Buscombe, *The idea of genre in the American cinema*, „Screen” 1970, nr 2, s. 33–45.

³ Por. F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

⁴ Por. N.K. Denzin, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, London 1991. Por. A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 7–8.

blem definicji bynajmniej nie jawi się inaczej. „Postmodernizm — pisał Krzysztof Loska — jest terminem równie popularnym, co niejednoznacznym i nieprecyzyjnym, odnosi się bowiem do szeregu zjawisk natury artystycznej, filozoficznej czy społecznej, znacząc za każdym razem coś odmiennego”⁵. Próbę zintegrowania różnorodnych aspektów określających postmodernizm podjęła Małgorzata Radkiewicz:

W sztuce postmodernizm nie oznacza jednej fazy stylistycznej, a raczej otwarcie pola do wszelkiego rodzaju poszukiwań twórczych. Postmodernizm charakteryzuje się [1.] pluralizmem i różnorodnością stylów czy typów refleksji, [2.] rozproszeniem i rozpadem obowiązujących systemów wartości, porządków społecznych i kulturowych, [3.] eklektyzmem form, wzorców i modeli zachowań, [4.] zacieraniem granic pomiędzy elitarną kulturą „wysoką” a „niską”, popularną⁶.

A w kontekście samego kina:

postmodernizm zakłada dwukodowość, dającą widzowi swobodę odbioru i odczytania znaczeń filmu bez względu na kompetencje medialne i kulturowe. Fenomen dwukodowości ma swoje źródła w grze intertekstualnej, atrakcyjnej dla wytrawnych odbiorców kultury wysokiej ze względu na nieokreśloność i wielopoziomowość znaczeń, a równocześnie dla odbiorców kultury masowej o nastawieniu komercyjnym i ludyczno-rozrywkowym⁷.

W powszechnej świadomości kino postmodernistyczne utożsamiane jest głównie z dziełami autorskimi w reżyserii Quentina Tarantino czy Davida Lyncha⁸. Opierając się na tym ogólnym mniemaniu, Andrzej Zalewski określał kino postmodernistyczne jako przede wszystkim narzucające odmienny sposób orientacji widza⁹. Termin „postmodernizm” generuje zatem liczne kontrowersje, jednakże na potrzeby badań wymagane jest przyjęcie pewnego założenia z niemożności przed-zrozumienia zjawiska. W kontekście niniejszej pracy pragnę przede wszystkim skupić się na postmodernistycznej twórczości Davida Lyncha¹⁰. *Riverdale* (Roberto Aguirre-Sacasa, 2017–2023) pod wieloma aspektami jawnie nawiązuje do jego twórczości, choćby słynnego serialu *Miasteczko Twin Peaks* (1990–1991). Ponadto odwołuje się do technik dezorientacji (środków, które komplikują interpretację tego, co przedstawione) stosowanych przez postmodernistów.

Kristin Thompson i David Bordwell wyodrębnili dwa typy kina postmodernistycznego: eksperymentalny i komercyjny. W polemikę z tym podziałem wszedł Andrzej Zalewski. Choć nie skrytykował on w pełni propozycji amerykańskich badaczy, to stwierdził, że jest ona „nieporęczna”. Zasugerował inne nazewnictwo,

⁵ K. Loska, *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo” 2008, nr 1, s. 259.

⁶ M. Radkiewicz, *Postmodernizm*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005, s. 143.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ale również Leosa Caraxa, Petera Greenaway, Luca Bessona, Jima Jarmuscha czy nawet Ridleya Scotta.

⁹ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 11.

¹⁰ Choć niektórzy badacze podają w wątpliwość również postmodernistyczność filmów Lyncha. Stefan Morawski stwierdził bowiem, że *Blue Velvet* do owej kategorii kina nie należy. Por. S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 3.

wyróżniając nurt innowacyjny i konserwatywny. Innowacyjny, zgodnie z terminem, szuka nowych możliwości kreowania narracji i znaczeń filmowych. Z kolei innowacyjność nurtu konserwatywnego wedle myśli Andrzeja Zalewskiego polegałaby wyłącznie na technologicznej warstwie świata¹¹. Zarówno twórczość Davida Lyncha, jak i serial *Riverdale* ulokowane są w ramach nurtu innowacyjnego.

CEL I METODOLOGIA

Celem niniejszego artykułu jest wskazanie „lynchowszczyzny” w *Riverdale* oraz wykazanie, jakimi technikami dezorientacji posługują się twórcy owego serialu. Zamierzam jest rozstrzygnięcie, czy to w istocie technika (postrzegana przez wielu jako nieudolność), czy strategia (wynikająca z celowego działania). Początkowa część pracy skupia się na omówieniu poszczególnych sezonów oraz wykazaniu korelacji między serialem a kinem postmodernistycznym. Następnie poszczególne aspekty serialu przyporządkuję możliwym technikom dezorientacji. Do analizy zastosuję podział na pięć technik zaproponowany przez Andrzeja Zalewskiego¹². Badania dokonam na sześciu dostępnych sezonach¹³. Artykuł jest próbą odczytania współczesnego dzieła z perspektywy postmodernistycznej, opartą na analizie tekstualnej, zarówno immanentnej, jak i kulturowej¹⁴. Przyjęcie takiej optyki przyczynić się może do zrozumienia konwencji serialu, który oparty jest na intertekstualności i zabawie.

SERYJNI MORDERCY, SYROP KLONOWY I NASTOLATKI

Riverdale „to świat szkolnych imprez i zamaskowanych seryjnych morderców. Futbolu, koktajli, musicali i sekt. Piekielnych gier i zabójczych zakonnic”¹⁵. Początkowo zaplanowane było jako pełnometrażowy film fabularny zatytułowany *Archie*, który miał być zrealizowany przez Warner Bros. Jego perypetie produkcyjne

¹¹ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 11.

¹² Praca profesora Andrzeja Zalewskiego jest wciąż aktualna i wykorzystywana przez współczesne badaczki i współczesnych badaczy jak: K. Jelińska, *Poetyka nieciągłości i otwartości w filmach Davida Lyncha*, „Kwartalnik Filmowy” 25, 2004, nr 46; K. Loska, *Postmodernizm w teorii filmu*; A. Cybulski, *Dezorientacja, nadmiar, cytat. O postmodernistycznym kodzie w filmach Leosa Caraksa*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015; M. Jakubowska, *From point of view to mind-game films — Between subjective techniques and strategies*, „Panoptikum” 2019, nr 22.

¹³ Zaznaczam, że artykuł powstał w lutym 2023 r., kiedy dostępne było jedynie sześć sezonów. Siódmy, ostatni, sezon *Riverdale* zakończył się w sierpniu 2023 r.

¹⁴ A. Gwóźdź, *Tekstualny model analizy-interpretacji: rekonesans filmoznawczy*, „Język Artystyczny” 1986, nr 4, s. 32–42.

¹⁵ Cytat z serialu *Riverdale* sezon szósty, odcinek piąty.

są równie zawile jak pełna zwrotów akcji, dynamicznie zmieniająca się linia narracyjna. Ostatecznie sfinalizowane zostało jako serial dla nastolatków i młodych dorosłych emitowany zarówno w telewizji, jak i na platformie streamingowej Netflix. Showrunnerem, czyli osobą odpowiedzialną za całość serialu, jest Roberto Aguirre-Sacasa. W przypadku seriali — zwłaszcza streamingowych — trudno mówić o autorstwie, bowiem rzadko się zdarza, by funkcję reżysera pełniła niezmiennie jedna osoba. Stąd też jako postać odpowiedzialną za całość serialu podaje się showrunnera lub twórcę scenariusza. Roberto Aguirre-Sacasa w tym rozumieniu jest autorem serialu *Riverdale*, ale i *Chilling Adventures of Sabrina* (2018–2020) czy *Słodkie kłamstewka: Grzech pierworodny* (2022–). Każdy z tytułów odwołuje się do istniejących już dzieł. Fundamentem dla *Riverdale* (kreacji postaci, lokacji, wielu referencji, odesłań i easter eggów) jest ukazujący się od lat czterdziestych XX wieku *Archie Comics*. Serial nie jest wierny pierwowzorowi i określa się go mianem „luźnej adaptacji”¹⁶. Dostrzegalne są bowiem pewne odstępstwa, które choć zdawkowo ujawnią się w dalszej części artykułu, to były już przedmiotem wcześniejszych rozważań¹⁷. Jak pisała Silvia E. Herrera:

W przeciwieństwie jednak do oryginalnej serii, najnowsze wersje tego fikcyjnego świata — w szczególności zarówno serial telewizyjny *Riverdale*, jak i komiks *Jughead: The Hunger* — nie są ani komediowe, ani beztrojskie. Dawno minął przyjazny rodzinie duch komiksów z połowy XX wieku; teraz Archie i jego przyjaciele wkraczają w mroczniejsze i bardziej złowieszcze światy gotyku XXI wieku¹⁸.

Riverdale jawi się ostatecznie jako pastisz, wersja unowocześniona. Wykorzystuje starszy tekst z nowszą narracją¹⁹.

Serię enigmatycznych zdarzeń w miasteczku powoduje śmierć Jasona (Trevor Stines) — brata bliźniaka Cheryl (Madelaine Petsch). Pierwszy sezon skupia się na rozwiązaniu zagadki morderstwa, schwytaniu winnego i odkryciu motywu popełnionej zbrodni. Towarzyszą temu liczne plot twisty, a fabuła zawiera elementy strachu, humoru i wątków romantycznych. W efekcie śledztwa przeprowadzonego przez grupę licealistów: Archiego (K.J. Apa), Betty (Lili Reinhart), Jugheada (Cole Sprouse), Veroniki (Camila Mendes) i Cheryl na jaw wychodzi dzieciobójstwo.

¹⁶ Por. J. Traciewicz, *Musimy porozmawiać o Riverdale*, Spidersweb.pl 8.05.2017, <https://rozrywka.spidersweb.pl/riverdale-serial> (dostęp: 28.02.2023).

¹⁷ Podobieństwa i różnice między *Riverdale* a *Archie Comics* były już opisywane, np. N.E. Miller, „Now that it's just us girls”: *Transmedial feminisms from Archie to Riverdale*, „Feminist Media Histories” 4, 2018, nr 3, s. 205–226.

¹⁸ S.E. Herrera, *Riverdale, Season 1 and Frank Tieri and Michael Walsh, Jughead: The Hunger*, „The Irish Journal of Gothic and Horror Studies” 2017, nr 16, s. 219.

¹⁹ Por. T.T. Smith, A. Duara, *Postmodernism and its emotional impact: The American T.V. Show, 'Family Guy', as a politically incorrect document*, „Revista Geintec-Gestao Inovacao e Tecnologias” 2021, nr 4.

Ojciec — morderca — nie ponosi prawnych konsekwencji, popełnia bowiem samobójstwo w stodole wypełnionej beczkami z syropem klonowym.

Drugi sezon poświęcony jest seryjnemu mordercy — Black Hoodowi. Postać ta miała swój komiksowy debiut wiele lat temu. Niczym oprawca z filmu *Siedem* (reż. David Fincher, 1995) dokonuje on zbrodni na grzesznikach z *Riverdale*. Jest nim ojciec Betty, który przez długi czas pozostaje nieuchwytny.

W trzecim sezonie dochodzi do serii tajemniczych samobójstw wśród młodzieży za sprawą gry RPG *Gryfy i gargulce*. Rozgrywce towarzyszy zażywanie narkotyku jingle-jangle powodującego między innymi halucynacje. Sezon ten postrzegany jest jako jedno z większych odstępstw od konwencji na tle poprzedników serii. Nie jest również adaptacją komiksu, postać Króla Gargulców nie pojawia się bowiem w uniwersum *Archie Comics*. „Wielu fanów produkcji uznało trzeci sezon produkcji za gorszy od pozostałych — dziwny i przerysowany”²⁰ — jak podają czasopisma. „Pierwsze dwa sezony ogląda się świetnie, potem akcja osiąga szczyty absurdu, testując wytrzymałość widzów kolejnymi wymysłami”²¹ — stwierdza Agata Piasecka w „Gazecie Wyborczej”. Poza sylwetką Króla Gargulców, którym jest matka Cheryl, pojawia się tam również wątek sekty. Dochodzi w niej do różnych zjawisk paranormalnych.

Czwarty sezon wprowadza nielinearność przedstawianych zdarzeń. Akcja koncentruje się na rozwikłaniu enigmatycznej sceny z ostatniego odcinka sezonu poprzedniego, w której Betty, Archie i Veronica palą czapkę Jugheada, zacierając ślady rzekomo popełnionej zbrodni. Ponadto bohaterowie mierzą się z ostatnią klasą szkoły średniej, Archie ze śmiercią ojca, a Betty z genami mordercy.

Piąty sezon to zakończenie edukacji na poziomie liceum i elipsa fabularna trwająca siedem lat. Po zakończeniu studiów, zdobyciu stopnia sierżanta czy zrobieniu kariery słynnego pisarza w Nowym Jorku bohaterowie ponownie spotykają się w *Riverdale*. Zmagają się z podglądaczem nagrywającym domy i traumatyczne sceny z ich życia. Celem poza schwytaniem kolejnego przestępcy jest odbudowa miasta zniszczonego przez działania burmistrza.

Sezon szósty oferuje widzom początkowo pięcioodcinkową przygodę w równoległej rzeczywistości miasteczka *Riverdale*. „Jest takie graniczne miasteczko jak z koszmarów i sennych zjaw. Folklor i mity są tam równie ważne jak prawda i fakty. Prawa rządzące przesądami wypierają prawa fizyki. Dawne tradycje trzymają się mocno i nie zawsze umierają. Miejsce to nazywa się Rivervale”²² — opowiadał Jughead.

²⁰ J. Twaróg, „*Riverdale*” 3. *Wiemy już, kim jest Król Gargulców. Finał sezonu zaskoczył fanów!*, „Glamour.pl” 17.05.2019, <https://www.glamour.pl/arttykul/riverdale-3-wiemy-juz-kim-jest-krol-gargulcow-final-sezonu-zaskoczyl-fanow-190517094931> (dostęp: 28.02.2023).

²¹ A. Piasecka, *Seriale na wakacje. Guilty pleasure, czyli co oglądamy, gdy nikt nie patrzy. „Kochane kłopoty”, „Riverdale” i inne*, „Gazeta Wyborcza” 14.06.2019.

²² Cytat z serialu *Riverdale* sezon szósty, odcinek pierwszy.

Rivervale to jeszcze mroczniejsza wersja Riverdale. Zawitał do niej sam diabeł, któremu mieszkańcy z różnych przyczyn zaprzędają duszę, oraz duch pielęgniarki z oddziału dziecięcego łaknący czyjśgo dziecka. Istotny jest także motyw spadającej komety. Gdy bohaterom udaje się wrócić do rzeczywistości Riverdale, okazuje się, że nie są już tymi samymi ludźmi. Cheryl mierzy się z opętaniem przez swoich przodków. Pozostali są czymś na wzór superbohaterów z nadnaturalnymi mocami, które będą im potrzebne, by uratować świat przed zagładą.

Przytoczone streszczenia są rzecz jasna dużym uproszczeniem tego, co naprawdę zachodzi w *Riverdale*, jedynie wprowadzają do najogólniejszych i jednych z najistotniejszych fabularnie wątków.

„LYNCHOWSKI”

Odwołania do innych tekstów kultury decydują o specyfice kina postmodernistycznego. „Postmodernizm cechuje intertekstualność i kolażowość oparta na cytowaniu, ironii, parodii i pastiszu innych tekstów”²³ — pisała Małgorzata Radkiewicz. Podobnie opisywała ową charakterystyczność badaczka Sabina Easmin:

Intertekstualność, autoreferencyjność, parodia, pastisz i odwoływanie się do różnych przeszłych form, gatunków i stylów to najczęściej identyfikowane cechy kina postmodernistycznego. Cechy te można znaleźć w formie filmu, fabule, słownictwie technicznym, obsadzie lub jakiejś kombinacji tych elementów²⁴.

Nieformalnym patronem *Riverdale* jest David Lynch. Jak wyjaśnia w jednym z epizodów *Jughead*: „„Lynchowski« — przymiotnik określający coś inspirowanego twórczością reżysera Davida Lyncha lub coś, co jest makabryczne, ale boleśnie zwyczajne. Albo stan rzeczy w *Riverdale*”²⁵. Taką nazwę nosi również jeden z odcinków serialu. *Riverdale* zaś jest w gruncie rzeczy trawestacją tytułu serii autorstwa Davida Lyncha. W kontekście nawiązań do twórczości postmodernistycznego reżysera warto wymienić na przykład wypożyczalnię kaset VHS *Blue Velvet*, w której katalogu znajdują się nagrania autentycznych morderstw. Jedna ze spraw, którą w sezonie piątym próbuje rozwiązać Betty, dotyczy zaginięcia dwóch dziewczyn na Samotnej Autostradzie (oryg. *Lonely Highway*), co jest z kolei trawestacją tytułu *Zagubiona autostrada* (reż. David Lynch, 1997). „Postmodernizm — pisała Sabina Easmin — można znaleźć nawet w formie zdjęć lub stylu reżyserii filmu, a nawet w niektórych małych lub najmniejszych elementach, takich jak fryzury, kostiumy, scenografia i wiele innych rzeczy, które mogą być zwykłymi elementami

²³ M. Radkiewicz, *Postmodernizm*.

²⁴ S. Easmin, *Film and Postmodern Culture*, BRAC University, Dhaka 2014, s. 16.

²⁵ Cytat z serialu *Riverdale* sezon czwarty, odcinek osiemnasty.

mi filmu²⁶. Plakat promujący ów sezon także stworzono na wzór wspomnianego filmu. Nawiązania występują zatem nie tylko na poziomie narracyjnym, lecz także wizualnym. W swojej stylistyce *Riverdale* przypomina znane i cenione seriale lat dziewięćdziesiątych, czyli *Jezioro marzeń* (1998–2003) czy *Miasteczko Twin Peaks*. W *Riverdale* poza grupą aktorów grających licealistów występuje Mädchen E. Amick, znana z roli Shelly w *Miasteczku Twin Peaks* — gra ona matkę Betty (Alice Cooper). Skeet Ulrich zaś grający niegdyś rolę Billa w horrorze *Krzyk* (reż. Wes Craven, 1996) jest w *Riverdale* ojcem Jugheada. Poza wspomnianą intertekstualnością w *Riverdale* jawi się również szereg nawiązań głównie do klasyki amerykańskiego kina. Na poziomie fabuły można jako przykład przywołać odcinek *Obywatel Lodge* poświęcony ojcu Veroniki, który jest postacią kreowaną na meksykańskiego gangstera. „Michael Corelone, Tony Soprano, Człowiek z Blizną. Gangsterzy i bohaterowie własnych historii, a bohaterowie nie biorą się znikąd. Nawet Hiram Lodge. Ale mimo że zadręcza *Riverdale* od dobrych dziesięciu lat, wiemy o nim szokująco niewiele. Jak zaistniał i dlaczego tak się uparł, by zniszczyć nasze biedne miasto? Co jest jego »Różyczką?«²⁷ — prowadził narrację Jughead. Jest to stworzenie oczywistej analogii do kina gangsterskiego i filmu *Obywatel Kane* (reż. Orson Welles, 1941). Innymi odcinkami, które można wskazać, są na przykład *Ostatni seans*, w którym Jughead walczy o ocalenie kina samochodowego mającego dla niego dużą wartość sentymentalną, co nawiązuje do filmu *Ostatni seans filmowy* (reż. Peter Bogdanovich, 1971)²⁸, lub epizod z wystawieniem musicalu *Carrie*, co jest odniesieniem do świata Stephena Kinga i adaptacji Briana De Palmy²⁹. Cytatów we wszystkich sezonach jest rzecz jasna znacznie więcej, nie sposób wymienić wszystkich³⁰, także tych odwołujących się do twórczości Davida Lyncha, które będą jeszcze w niniejszym artykule powracać. *Riverdale* wymyka się też ramom jednego konkretnego gatunku, co widoczne jest choćby we wspomnianym połączeniu *supernatural horror film*, jakim jest *Carrie*, z musicalem w serialu kryminalnym czy filmem o superbohaterach w sezonie szóstym. Takie zabiegi również są znamienne dla kina postmodernistycznego. Bowiem „twórcy postmodernistyczni tworzą rodzaj »metafilmów«, prowadząc z widzami grę za pomocą konwencji, które się z sobą mieszają i chaotycznie przenikają, funkcjonując wbrew dotychczasowemu

²⁶ S. Easmin, *Film and Postmodern Culture*.

²⁷ Cytat z serialu *Riverdale* sezon piąty, odcinek dwunasty.

²⁸ Może być to także odwołanie do włoskiego filmu *Cinema Paradiso* (reż. Giuseppe Tornatore, 1988).

²⁹ Innym nawiązaniem, ale do współczesnego paranormalnego horroru, jest obecność nawiedzonej lalki, w której uwieczona została dusza brata Cheryl. Motyw opętanej lalki znany jest z serii o Annabelle (reż. John R. Leonetti, 2014).

³⁰ Można wspomnieć w tym kontekście także o scenografii, Archie bowiem w swoim pokoju ma filmowe plakaty z *Pieskiego popołudnia* (reż. Sidney Lumet, 1975) i *Dzikiej bandy* (reż. Sam Peckinpah, 1969).

użyciu”³¹. Serial jest aliażem filmu psychologicznego, thrillera, dramatu, kryminału, romansu i komedii oraz gatunków zdaje się odległych, jak fantasy czy horror. W chwili pisania tego artykułu ma sześć sezonów (117 odcinków), jego produkcja wciąż trwa i nieustannie zmienia swą konwencję. Istna — zdaje się — kwintesencja postmodernizmu.

PRZEDMIOTOWE TECHNIKI DEZORIENTACJI

Techniki dezorientacji dzielą się na dwa podstawowe typy: przedmiotowe — wynikające z obiektu — oraz nieprzedmiotowe — wynikające z opisu³². „Gdy uwaga widza — tłumaczył Zalewski — przykuta jest cały czas do niezwykłego, oryginalnie zaprojektowanego obiektu, wówczas mamy do czynienia z tą pierwszą odmianą techniki dezorientacyjnej”³³. Przedmiot uznany może zostać za niezwykły w odniesieniu do kontekstu jego prezentacji w filmie. Nie oznacza to w tym przypadku wartościowania. Nawet niewprawnemu widzowi nie umknie pewna rozbieżność między wykreowanym stylem lat pięćdziesiątych obecnym choćby w scenografii (na przykład samochody, telefony stacjonarne czy restauracja Pop’s) i kostiumach a nowoczesnym sprzętem elektronicznym marki Apple. Jughead, który pełni także funkcję narratora, zapisuje zdarzenia z życia mieszkańców na MacBooku. Jednocześnie zdjęcia pamiątkowe z balu były wykonywane przez najbliższych na aparatach analogowych, a przez babcię Cheryl nawet na sprzęcie antycznym. Anachronizmy tego typu są w *Riverdale* powszechne. Zabieg ten przenosi akcję w bliżej nieokreślony czas. Obecność laptopów i smartfonów w przyjętej stylistyce jest pod tym kątem dezorientująca, brakuje im bowiem dostosowania do świata przedstawionego. Postacie ludzkie także mogą być wykorzystywane do przedmiotowej dezorientacji. W *Riverdale* często powraca ciało Jasona w stanie rozkładu. Jest on przeważnie wyobrażeniem Cheryl, aczkolwiek w sezonie trzecim urzeczywistnia się niczym potwór Frankenstein. Wyjątkowy pod tym kątem jest także wygląd jednej z wielu nadnaturalnych istot, które nawiedzają miasteczko. La Llorona to zjawia zakorzeniona w latynoskim folklorze, która odziana w czarną, koronkową suknię z welonem zakrywającym „topielczą” twarz błądzi w okolicach akwenów, rozpaczając za potopionymi dziećmi³⁴. Innym elementem dezorientacji przedmiotowej jest motyw masek. Podczas pierwszego występu Archiego na scenie wizualizacją jego lęków są

³¹ M. Radkiewicz, *Postmodernizm*.

³² Jak wskazuje Andrzej Zalewski: „koncepcja takiego podziału jest jakąś transpozycją stanowiska C. Prylucka dzielącego, jak wiadomo, znaczenia filmowe na płynące z przedmiotu i płynące z opisu (...z procesu opowiadania)”, A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 14.

³³ *Ibidem*, s. 15–16.

³⁴ Wizerunek La Llorony wykorzystywany był w wielu innych produkcjach. Jest ona główną bohaterką horrorów, np. *Placzącej kobiety* (reż. Jayro Bustamante, 2019) czy *Topieliska. Klątwy La*

wilcze maski zamiast twarzy kolegów z drużyny bejsbolowej. W sezonie czwartym maski są odwołaniem do filmu *Króliki* (2002) Davida Lyncha. Postacie z głowami królików anonimowo napadają na mieszkańców Riverdale. Jest także kolejne nawiązanie do *Zagubionej autostrady*. Podglądaczka Jellybean (Trinity Likins) nagrywa domy z sąsiedztwa i zostawia na progu kasety z owymi filmami. W późniejszym etapie amatorka reżyserii realizuje inscenizacje morderczych wydarzeń z *Riverdale* w maskach z twarzami głównych bohaterów. Dezorientująca jest również postać Króla Gargulców. Jawi się on jako stwór w zakrwawionej drewnianej masce kozła, z wyrastającymi z pleców gałęziami. Poza aspektem wizualnym dezorientujące przedmiotowo w kinie postmodernistycznym bywa zachowanie bohaterów, na przykład przeciągnięte monologi, które nie dotyczą bezpośrednio akcji, czy zachowania nieadekwatne do sytuacji lub do profilu psychologicznego postaci. Należy tu wspomnieć o scenie, w której Betty, spokojna i grzeczna nastolatka, maluje usta czerwoną szminką, co już informuje o pewnej niezwykłości. Zwiastuje ujawnienie się swego rodzaju alter ego bohaterki, jej „mrocznej strony”. Betty w późniejszej sekwencji zakłada koronkową bieliznę i czarną perukę. Torturuje Chucka (Jordan Calloway), członka drużyny bejsbolowej. Dosypuje mu narkotyku do napoju i podtapia go w jacuzzi. Takie zachowanie nie jest zgodne z osobowością Betty.

NIEPRZEDMIOTOWE TECHNIKI DEZORIENTACJI

Nieprzedmiotowe techniki dezorientacji polegają na „odwodzeniu percepcji z przedmiotu i kierowaniu jej w stronę nietypowych odmian prezentacji”³⁵. Nieprzedmiotowe techniki dezorientacji dzielą się na demonstracyjne i narracyjne. „Posługując się skrótem myślowym powiemy, że demonstracyjna technika dezorientacji zakłada czytelne pokazywanie przestrzeni, gdy narracyjna — opowiadanie czasu”³⁶ — konstatuje autor *Strategicznej dezorientacji*. „Innymi słowy — wyjaśnia Adam Cybulski — dezorientacja polega na zakłóceniu obrazu informacji czy danych pozwalających na identyfikację faktu diegetycznego, przy generalnym jego rozpoznaniu”³⁷. Do demonstracyjnych technik dezorientacji zaliczymy zatem na przykład stylizację na „wstawki”, rozumianą jako specyficzny na tle reszty dzieła fragment, wyodrębniający daną sekwencję za sprawą zmiany poetyki lub czasu trwania. Dominującą „wstawką” przewijającą się w *Riverdale* są musicale. Nie są one elementem stałym w strukturze serialu, pojawiają się niespodziewanie, rozbijając przyzwyczajenia odbiorcze. W scenie, gdy Veronica osaczona przez dziennikarzy postanawia zabrać

Llorony (reż. Michael Chaves, 2019). Pojawia się również w drugim sezonie serialu *Grimm* (Stephen Carpenter, Jim Kouf, David Greenwalt, 2011–2017).

³⁵ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 16.

³⁶ *Ibidem*, s. 27.

³⁷ A. Cybulski, *Dezorientacja, nadmiar; cytat*, s. 175.

głos w sprawie usiłowania morderstwa, wykonuje musicalowy „numer”, choć należy podkreślić, że w serialach „wstawkami” mogą być nieraz całe odcinki. Występuje to, gdy jeden epizod wyodrębnia się stylistycznie na tle pozostałych. Przykładem może być wspomniany odcinek z wystawieniem sztuki *Carrie*. Bohaterowie nie odgrywali spektaklu jedynie na teatralnej scenie, ale w trakcie całego odcinka³⁸. Musical w wypadku *Carrie* był jednak mniej lub bardziej umotywowany fabularnie. Tak samo jest w odcinku, w którym do miasta powraca supergwiazda Josie (Ashleigh Murray), wykonująca serię występów ze swym dawnym zespołem Pusycats. Trudniej zrationalizować musicalowe wstawki w odcinku po śmierci Polly (Tiera Skovbye), siostry Betty i córki Alice. Bohaterki przeżywają żałobę na swój — kontrowersyjny, zdaniem widzów — sposób³⁹. Matka Polly ucieka od brutalnej rzeczywistości w świat wyobrażeń związany z amerykańskim musicalem *Next to Normal*. Jednakże fantazja Alice miesza się z realnością, co powoduje zwiększoną dezorientację widza przez sam fakt śpiewania w serialu kryminalnym i nietypową dla piosenkarstwa sytuację. Innym rodzajem „wstawki” mogą być sceny z towarzyszącym motywem muzycznym, który użyty został jedynie raz dla podkreślenia danej chwili, na przykład „wstawka teledyskowa” w zakończeniu pierwszego sezonu. Sceny swego rodzaju odrodzenia, jak pierwsze założenie kurtki gangu South Side Serpents przez Jugheada czy spalenie posiadłości Blossomów (Cheryl i jej matki), zestawione zostały z utworem *Believer* zespołu Imagine Dragons. Owa teledyskowość towarzyszy także wydłużonej podwójnej scenie erotycznej, w której wykorzystano piosenkę Billie Eilish *Copypcat*. Pojawia się także w odcinku *Czarownice nie umierają*, w którym w równoległej rzeczywistości Betty rodzi dziecko pod spadającą kometa. Wydarzenia zestawione są z utworem Agnes Obel *Riverside*. Tę teledyskowość cechuje specyficzny montaż: dynamiczny, ze zwiększoną liczbą cięć i elementami spowolnionego ruchu. „Obecność wstawki odpowiedzialnej za niestandardową demonstrację danej czasowej sekwencji uzyskać można oczywiście także przez zmianę całościowego wzoru stylistycznego w jakimś miejscu”⁴⁰. Należy w tym kontekście wspomnieć także o „wstawkach” stylizowanych na czarno-białe filmy propagandowe. Gdy Cheryl z powodu swej orientacji seksualnej zostaje zamknięta przez matkę w klasztorze Sióstr Miłosierdzia, w ramach filmowych projekcji wyobraża sobie, co robią jej przyjaciele. W roli głównej homoseksualista Kevin wraz z kolegą, jak określa narrator, „wpadają w sidła dewiacji”⁴¹. Podobnego

³⁸ Tylko Jughead nie brał udziału w tej konwencji, ponieważ jawił się wówczas jako osoba wyalienowana.

³⁹ Odcinek osiemnasty piątego sezonu oceniony został przez internautów na 3,2 w skali od 1 do 10. Pojawiło się wiele nieprzychylnych opinii dotyczących bezsensowności wstawek musicalowych w owym odcinku, a także w ogóle w całym serialu, <https://www.imdb.com/title/tt15327928/> (dostęp: 28.02.2023).

⁴⁰ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 31.

⁴¹ Cytat z serialu *Riverdale* sezon drugi, odcinek siedemnasty.

typu „wstawki” pojawiają się w odcinku *Coś, za co warto umrzeć*, w którym Alice Cooper kręci film dokumentalny o tajemniczych okolicznościach sfigowanej — jak się okazuje — śmierci Jugheada. Pojawia się wówczas na ekranie kilkukrotnie obraz niczym z podglądu kamery: ze zdegradowaną jakością, rozpikselowany, z przeplotem, timecodem oraz oznaczeniem nagrywania *rec*.

Innymi demonstracyjnymi nieprzedmiotowymi technikami dezorientacji widza mogą być różnego rodzaju zniekształcenia, których w *Riverdale* nie ma zbyt wiele. Jeśli się pojawiają, oddają stan bohaterów w danej chwili, na przykład gdy Archie pije alkohol na urodzinowej imprezie Jugheada. Wówczas kamera wiruje wraz ze stanem upojenia chłopaka, zniekształcając obraz. Dzieje się to również w scenie, gdy Jughead zostaje otruty przez grupę snobów z nowego liceum. Nie ma jednak zniekształceń powodowanych przez pryzmat innych obiektów. Ciekawym przykładem może być sporadyczne użycie *dolly zoom*, polegającego na zmianie ogniskowej kamery przy jednoczesnym oddaleniu się od obiektu. Dzieje się tak na przykład, gdy dorosłego już Jugheada prześladują „ludzie omy”. Wówczas zniekształceniu ulega otoczenie, nie zaś obiekt stojący w centrum. Taki sam efekt pojawia się, gdy Jughead czyta list od Pana Honey i postanawia zmienić napisaną przez siebie historię.

Ostentacyjnie dezorientujące potrafią być także detale, zbliżenia na pozornie zwykle przedmioty, które za sprawą bliskiego kadrowania „udziwniają” przedstawioną rzeczywistość. *Riverdale* operuje najczęściej planem średnim lub półzbliżeniem, ponieważ jego podstawę tworzą przede wszystkim dialogi. Wielkie zbliżenia przeważnie kadrowane są jedynie na oczy bohaterów: Black Hooda, gdy napada na restaurację Pop’s i strzela do ojca Archiego; Cheryl, zrozpaczonej informacją, że jej ojciec stoi za zabójstwem Jasona; czy zdeterminowanej Betty sięgającej po broń. Łączy się to z inną kategorią, o której nie wspomina Andrzej Zalewski, a która wymaga odnotowania w kontekście dezorientacji widza w *Riverdale*. Mianowicie burzeniem czwartej ściany, symbolicznej bariery oddzielającej widownię od przedstawienia⁴². Zabieg ten pojawia się w *Riverdale* sporadycznie. Początkowo ma postać jedynie bezpośredniego spojrzenia w kamerę, zdradzającego obecność widza, jak w przywołanych powyżej scenach z Cheryl bądź Betty. Całkowite włączenie obserwatorów w odbywający się na ekranie spektakl dokonuje się, gdy w szóstym sezonie Jughead niczym narrator z *Serii niefortunnych zdarzeń* (reż. Barry Sonnenfeld, 2017–2019) przez pięć odcinków zwraca się bezpośrednio do odbiorców i z ironicznym komentarzem wprowadza widzów w alternatywny świat *Riverdale*.

Z kolei narracyjną technikę dezorientacji spotkać można „wszędzie tam, gdzie przesłonięciu wyglądamy ulegają już nie przedmioty, czy to jako przedmioty-rzeczy, czy przedmioty-zdarzenia, ale gdzie zostaje naruszony zwyczajowy czasowy porządek opowieści”⁴³. Narracja rozumiana jest tu jako system przedstawiania, któ-

⁴² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.

⁴³ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 26.

rego konsekwencją jest opowieść. Jednym z elementów dezorientujących w optyce owej techniki są „niejasności” akcentujące się na trzech poziomach: 1. braku związku przyczynowo-skutkowego; 2. elips fabularnych; 3. szczegółów narracyjnych. Twórcy *Riverdale* z reguły starają się umotywować zdarzenia zachodzące w serialu, by przyczynowo-skutkowość zachodziła. Ekspozycji często dokonują za pomocą dialogów lub monologów. Gdy podglądaczką, która nagrywa sąsiedztwo i inscenizowane sceny morderstw, okazuje się Jellybean, rozwiązanie jawi się jako mało przekonujące, bowiem pobudki — a raczej ich brak — nie tworzą solidnego fundamentu uwiarygadniającego czyny postaci. Wówczas, by wprowadzić przyczynowo-skutkowość, Jughead w znacznie wydłużonej scenie rozmowy z Betty wyjaśnia postępowanie Jellybean. Jednak do sezonu piątego logiczna korelacja zdarzeń zdaje się utrzymywać w *Riverdale*. Dematerializuje się jednak w licznych elipsach fabularnych. Wyjątek stanowi sezon czwarty, w którym klamrą narracyjną jest scena palenia czapki Jugheada. Liczne przeskoki czasowe między dniami lub miesiącami i nielinarne opowiadanie wprowadzają element dezorientacji, aczkolwiek nie w takim stopniu, jak dzieje się to później. Sezon piąty rozgrywa się bowiem siedem lat od ukończenia liceum przez bohaterów. Wprowadza to chaos, ponieważ drastycznie bez wyjaśnienia zmieniają się relacje między postaciami. Poza roszadami związkowymi i zwiększoną liczbą scen erotycznych nagle to byli licealiści zajmują stanowiska szkolnych nauczycieli. Dezorientujące jest także, że nie zmienia się wygląd bohaterów. Choć w świecie *Riverdale* minęło siedem lat, to serial w rzeczywistości kręcono jeszcze w tym samym roku co sezon poprzedni. Jednak największą dezorientację narracyjną wprowadza sezon szósty, w którym symultanicznie dzieją się trzy różne narracje. Jedna w *Riverdale*, druga osadzona w alternatywnych realiach *Rivervale*, trzecia w książce czytanej przez Cheryl. Jest to istny narracyjny zamęt nierozdzielony przy tym choćby zastosowaniem innej stylistyki filmowej do danej linii fabularnej. Sugestywne mogą być dla widza jedynie kostiumy. Zastosowanie owego środka łączy się naturalnie z zaburzeniami na poziomie sensowności. Betty i Archie, zagrożeni bombą podłożoną przez ojca Veroniki, nagle budzą się w innej rzeczywistości. Betty okazuje się bezpłodna, a bardzo pragnie dziecka z Archie, który zostaje zabity przez swoich przyjaciół podczas święta zbiorów. A Cheryl odbiera w (nie)konsekwencji poród Betty. Dodatkowo okazuje się, że Jason żyje. „Wiem, że to mylące. Ale te 5 odcinków to podróż – zobaczycie nasze postacie jak nigdy wcześniej”⁴⁴ — komentowała Lili Reinhart. Przygoda w *Rivervale* w rzeczywistości kończy się w odcinku szóstym. Po powrocie do *Riverdale* bohaterowie stają się superbohaterami, których celem jest ocalenie świata. Bynajmniej nie oznacza to powrotu przyczynowo-skutkowości.

⁴⁴ L. Reinhart, wpis na Twitterze, <https://twitter.com/lilireinhart/status/1458970182718672899?lang=en> (dostęp: 28.02.2023).

ESKALUJĄCA STRATEGIA

Powołanie się na liczne przykłady zastosowania technik dezorientacji w *Riverdale* było konieczne do zbadania możliwej intencjonalności ich użycia. „Strategią nazwiemy celowe nacechowanie techniki”⁴⁵ — konstatował Stefan Żółkiewski. Nie musi się ono jednak przejawiać w sposób ostentacyjny i oczywisty. Andrzej Zalewski pisał: „Może to po prostu wynikać z natury systemu skrytego za tym czy innym jednostkowym przekazem, który to system osiąga swe cele niezależnie od osobniczych uświadomień”⁴⁶. Posłużenie się technikami z kina postmodernistycznego przyniosło Robertowi Aguirre-Sacasa efekt odwrotny niż u Davida Lyncha. Recepcja serialu skłania się w stronę negatywną. Publiczność wyraźnie sygnalizuje, że nie rozumiała lub nie przyjęła konwencji zaproponowanej przez twórców. Na forum jednej z największych stron o tematyce filmowej pojawiły się liczne głosy krytyczne: „Sezon 3... to jest jakiś żart w stronę widzów? Proszę... niech ktoś mi to wytłumaczy...”⁴⁷ lub „Moim zdaniem jest okropny. Nowe wątki to totalne banały, są kompletnie niepotrzebne, jakby producenci chcieli połączyć kilka gatunków seriali w jeden. Infantylność *Riverdale* nadmiernie kontrastuje z gangami, narkotykami, seksualizacją szesnastolatków i światem sado-maso. Co się stało z tym serialem?!”⁴⁸. W istocie intencją autorów była różnorodność gatunkowa, co przyznaje showrunner: „Szukaliśmy czegoś, co uczyni to wyjątkowym i rozmawialiśmy o tym, jakie gatunki robiliśmy. Robiliśmy już kryminał, *noir*, musical, *coming of age*. Przekomarzaliśmy się z nadprzyrodzonym horrorem [...]. Zasadniczo powiedzieliśmy sobie »Hej zróbmy z tego coś wyjątkowego, innego, co będzie można wypromować«”⁴⁹. Serial nie spełnił oczekiwań widzów, a przez próby (najwyraźniej udanej) dezorientacji stał się naczelną propozycją typu *guilty pleasure*. W „Gazecie Wyborczej” pisano:

Uwielbiam na przykład cudownie idiotyczny serial *Riverdale* — do obejrzenia na Netflixie. W tym fikcyjnym miasteczku dzieje się tyle, że nawet Sandomierz Ojca Mateusza wymięka. Przykładowy ojciec rodziny może się tam okazać narkotykowym bossem albo seryjnym mordercą, a główni bohaterowie — dwie pary nastolatków — w chwili zwątpienia/smutku/rozpaczy zawsze uznają, że najlepiej jest pójść ze sobą do łóżka. Sensu w tym nie ma za grosz, ale znów — nie logiki mi teraz potrzeba⁵⁰.

⁴⁵ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Warszawa 1985, s. 41.

⁴⁶ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, s. 6.

⁴⁷ Co, wpis na forum na stronie Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/serial/Riverdale-2017-766485/discussion/c+o,3060772> (dostęp: 28.02.2023).

⁴⁸ *Co jest nie tak z 2 sezonem Riverdale?*, wpis na forum na stronie Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/serial/Riverdale-2017-766485/discussion/Co+jest+nie+tak+z+2+sezonem+Riverdale,2973427> (dostęp: 28.02.2023).

⁴⁹ Tell-Tale TV, *Roberto Aguirre-Sacasa Interview, Riverdale*, <https://www.youtube.com/watch?v=uvUUwA8iNAs> (dostęp: 28.02.2023).

⁵⁰ N. Szostak, *Pomoc dla tych, których przerasta teraz wysilek umysłowy. Czyli co dziś obejrzeć, czytać, czego słuchać*, „Gazeta Wyborcza” 7.04.2020.

Tymczasem liczba przytoczonych przykładów i sposób zaadaptowania technik dezorientacji udowadniają, że twórcy *Riverdale* świadomie posługują się metodami z kina postmodernistycznego. Nieprzypadkowe są nawiązania do twórczości Davida Lyncha czy literatury grozy Stephena Kinga, co wynika nie tylko z interpretacji, lecz także z wypowiedzi samego Roberta Aguirre-Sacasa, która przyczynia się do rozstrzygnięcia, czy mamy do czynienia z techniką, czy ze strategią:

Pomyślałem: „Jak wyglądałaby historia o dojrzewaniu, gdyby David Lynch ją nakręcił albo gdyby Stephen King ją napisał? I jak moglibyśmy wykorzystać te postacie i sprawdzić ich możliwości?”. Serial *Riverdale* jest tym, do czego doszliśmy. To serial, który jest komiksem *Archie*, popowym i aspiracyjnym, ale także mroczniejszym, tajemniczym i nastrojowym, jak film Davida Lyncha, jak *Blue Velvet*⁵¹.

Ponadto całościowe spojrzenie na serię *Riverdale* unaocznilo, że w serialu występuje stopniowość we wprowadzaniu dezorientacji u widza. Do linearnej narracji zdecydowanie bliższej pod wieloma aspektami pierwowzorowi (przede wszystkim pozbawionej nadnaturalnych wątków i zaburzeń na poziomie diegezy) aż do sezonu, w którym symultanicznie toczy się wiele sprzecznych opowieści. Konkluzja jest taka, że serial, który nie powstał w okresie kina postmodernistycznego, ale wzoruje się na nim i do niego aspiruje, jest dla współczesnego widza nieczytelny, co może wręcz świadczyć o sukcesie, jaki w „lynchowskim” *Riverdale* odniosła strategiczna dezorientacja.

BETWEEN TECHNIQUE AND STRATEGY: POSTMODERN VIEWER DISORIENTATION IN THE “LYNCHIAN” *RIVERDALE*

Summary

This article focuses on the streaming series *Riverdale* (Roberto Aguirre-Sacasa, 2017–2023) distributed by Netflix. The creators of the series overtly refer to postmodern cinema, especially the works of David Lynch. In doing so, they use various kinds of disorientation techniques, that is, narrative devices that complicate the interpretation of what is presented. The author of the article performed a textual analysis on the 6 available seasons, focusing on demonstrating the correlation between the series and postmodern cinema. Then the various aspects of the series were assigned to the possible techniques of disorientation proposed by Andrzej Zalewski. The purpose of this text is to identify the “Lynchianism” in *Riverdale* and to demonstrate what techniques of disorientation are used by the creators of this series. A further intention is to resolve whether this is in fact a technique (seen by many as a deriving from ineptitude) or a strategy (resulting from deliberate action). The article attempts to view the contemporary work from a postmodern perspective.

Keywords: *Riverdale*, postmodernism, strategic disorientation, Andrzej Zalewski, David Lynch

⁵¹ C. Radish, ‘*Riverdale*’ EP Roberto Aguirre-Sacasa on the evolution of Archie & possibilities for future seasons, Collider.com 26.01.2017, <https://collider.com/riverdale-producer-roberto-aguirre-sacasa-interview/> (dostęp: 28.02.2023).