

Serial
streamingowe

Studia

Filmoznawcze



Seriale streamingowe

Pod redakcją
Roberta Dudzińskiego,
Dawida Głowni
i
Jakuba Rawskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Rada Redakcyjna
Łucja Demby (UJ), Marek Haltof (Northern Michigan University),
Agnieszka Kiejziewicz (RMIT University Vietnam), Arkadiusz Lewicki (UWr),
Krzysztof Loska (UJ), Tadeusz Miczka (UŚ), Mirosław Przyłipiak (UG)

Redaktor naczelny
Robert Dudziński

Zastępca redaktora naczelnego
Dawid Głównia

Recenzenci tomu
Monika Bator, Marta Brzezińska-Pająk, Paulina Czarnek-Wnuk, Dawid Głównia,
Dawid Junke, Kamila Kowalczyk, Arkadiusz Lewicki, Szymon Makuch,
Adam Mazurkiewicz, Agnieszka Mikrut-Żączkiewicz, Agnieszka Ogonowska,
Dariusz Piechota, Anna Pigoń, Michał Wolski, Agnieszka Kiejziewicz, Maria Wilczek-Krupa

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu
Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., 2023

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).
Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

ISSN 0239-6661 (AUWr) ISSN 0860-116X (SF)

Wersją pierwotną Czasopisma jest wersja drukowana.

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
e-mail: wydawnictwo@uwr.edu.pl

Wydawnictwo Szermierz sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 375 2474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl

SERIALE STREAMINGOWE



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Jakub Rawski

ORCID: 0000-0003-0149-544X

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

WPROWADZENIE. MIEJSCE I ZNACZENIE SERIALI STREAMINGOWYCH WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE MEDIALNEJ

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.1>

Nie wiem czy to taka moda
Netflixowy sen.

Wolska & Piotrek Lewandowski,
Dziewczyna z sąsiedztwa

PRÓBA DEFINICJI

Seriale, które użytkownicy znają z tradycyjnej telewizji, w XXI wieku podległy znaczącej mediamorfozie, uwarunkowanej w głównej mierze cyfryzacją. Wedle autorów *Encyklopedii kina* serial to

utwór fabularny, stanowiący podzieloną na odcinki całość dramaturgiczną, w której przedstawione są losy zamkniętej grupy bohaterów — pierwszo- i drugoplanowych, wokół której skupiają się postaci epizodyczne. Ich występowanie gwarantuje wrażenie oryginalności fabularnej, w istocie zorganizowanej wokół takiego samego schematu narracyjnego¹.

Bogusław Skowronek wskazuje, że „serial wpisuje się [...] w pewną ciągłość audiowizualnych form opartych na przedstawieniu narracyjnym (schemacie opo-

¹ *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 863.

wiadania)² i ta opowieść filmowa realizuje „permanentne strukturalne otwarcie, ciągłe funkcjonowanie między innowacją i powtórzeniem oraz przede wszystkim ideę serialności i cykliczności”³.

Przytoczone definicje, chociaż dotyczą seriali telewizyjnych, jak się wydaje można z powodzeniem odnieść do seriali streamingowych, z zaznaczeniem, że te ostatnie są rodzajem audiowizualnej opowieści podzielonej na odcinki, do której odbiorca ma dostęp za pośrednictwem platformy. Pełni ona ważną funkcję przekąźnika w schemacie komunikacji między twórcami a odbiorcami. Taki serial użytkownik może oglądać bez przerw (*binge watching*), kiedy chce i jak długo chce, nie jest mu narzucony konkretny czas jak w przypadku tradycyjnego serialu telewizyjnego. Widz może wybierać odcinki, powracać do nich. Niewątpliwie ważne jest podkreślenie, że seriale streamingowe różnią się od dawniejszych telewizyjnych, można je sklasyfikować również jako neoseriale, ponieważ odznaczają się proliferacjami linii fabularnych wzajemnie na siebie wpływających, strategie narracyjne kształtowane są w nich z zastosowaniem narracyjnych efektów specjalnych, uwidaczniają się wielopoziomowe struktury dramaturgiczne⁴, a przede wszystkim „współcześnie twórcy najczęściej korzystają z ciągłości wątków (*continuing*) dotyczących całego sezonu”⁵. Seriale streamingowe „odpowiadają na potrzeby widzów poszukujących czegoś więcej niż sielankowej wizji świata”⁶, wpisując się tym samym w poetykę realistyczną. Swoim odbiorcom oferują przestrzeń „tworzenia, komunikacji, swobodnej autoekspresji, a czasem naruszania rozmaitych norm, tabu, nakazów i zakazów życia społecznego czy reinterpretacji i testowania granic gatunków, tekstów, dyskursów”⁷.

W streamingu, co istotne, zmienił się model odbioru, zarówno jednostkowego, jak i globalnego, jako że „klasyczna telewizja była medium rodzinnym, oglądanym zbiorowo, często w tle innych czynności. *Streaming* tworzy inny rodzaj odbioru: bardziej skupiony i zindywidualizowany”⁸, treści zaś przez platformy są najczęściej udostępniane w podobnym czasie na całym świecie, co stanowi o globalizacyjnym charakterze streamingu⁹. Seriale streamingowe to odmiana seriali internetowych,

² B. Skowronek, *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*, Kraków 2007, s. 144.

³ *Ibidem*.

⁴ Zob. A. Borowiecki, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2019, nr 34, s. 164.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Trześniewska-Nowak, D. Piechota, *Wstęp*, [w:] *Powieści realistycznej życie po życiu. O fenomenie współczesnych seriali*, red. A. Trześniewska-Nowak, D. Piechota, Gdańsk 2022, s. 11.

⁷ M. Lisowska-Magdżiarz, *Od redaktora. Seriale — nowa jakość czy stare w nowej odstonie?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1, s. 3.

⁸ J. Majmurek, *Dekada opowieści*, „Tygodnik Powszechny” 2020, nr 1–2, s. 107.

⁹ Zob. *ibidem*.

których podstawowymi wyznacznikami są: „ulożenie w systemie konwergencji, interaktywność, partycypacyjność, nielinearność”¹⁰.

MIEJSCE SERIALI STREAMINGOWYCH W KULTURZE MEDIALNEJ

Ewelina Konieczna stwierdza: „Świadomość odbiorców kultury medialnej w XXI wieku kolonizują seriale. Filmowe historie w odcinkach przyciągają, magnetyzują, uzależniają, dostarczają rozrywki i przyjemności, ale także poruszają aktualne oraz ważne społecznie problemy”¹¹. Ta konstatacja wydaje się bardzo istotna w kwestii przedstawionych tu rozważań — serial streamingowy, jak chyba żadna inna odmiana tekstu kultury o proveniencji medialnej, nie stał się tak znaczącym i wciąż się rozwijającym gatunkiem, którego dynamika ściśle koreluje ze zmianami społecznymi. Olga Tokarczuk w swej mowie noblowskiej *Czuły narrator* (2019) przenikliwie zauważyła, że współczesny serial jest przykładem „nowego sposobu opowiadania świata”¹², który „nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego różne tempa, odnogi i aspekty, ale wniósł także swoje nowe porządki”¹³. Tym samym nie sposób ignorować ani tym bardziej postponować współczesnych seriali, których ekspansywność pogłębiają pojawiające się coraz liczniej platformy streamingowe, z najpopularniejszym wśród nich Netflixem¹⁴.

Wyjątkowo interesująco przedstawia się heterogeniczność seriali streamingowych, obserwowana na wielu płaszczyznach. Niezwykłej pojemności gatunkowej towarzyszą nierzadko interferencje międzytekstowe, prowadzące do pojawienia się swoistych hybryd, rozumianych wielorako. Serial streamingowy bardzo często nie tylko realizuje cechy różnorodnych gatunków, nie tylko pojawiają się w nim odwołania oraz aluzje literackie, malarskie, teatralne, lecz także zaburza akademicko rozumiane podziały na kulturę wysoką i niską¹⁵; zgodnie z rozpoznaniem Marii Janion sprzed ponad pięćdziesięciu lat:

Kulturę stanowią systemy ludzkich zachowań społecznych oraz ich wytwory. Oznacza to w konsekwencji, między innymi, że nie można kultury sprowadzać już tylko do tzw. wyższych wartości duchowych, wykluczając z jej obszaru komiksy czy romans brukowy, gazetową powieść w odcinkach czy serial¹⁶.

¹⁰ P. Sołodki, *Serial internetowy — notatki o zjawisku*, „Panoptikum” 2018, nr 20, s. 42.

¹¹ E. Konieczna, *Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2021, nr 22, s. 85.

¹² O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268.

¹³ *Ibidem*, s. 269.

¹⁴ Założony w 1997 r. w Scotts Valley w Kalifornii, działający od 2007 r. jako platforma streamingowa.

¹⁵ Więcej na ten temat zob. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010.

¹⁶ M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 193–194.

Zygmunt Bauman diagnozował: „Popularna kultura dźwięczy jak masło maślane. Wszyscy jesteśmy w niej po uszy zanurzeni”¹⁷. Nie sposób nie zgodzić się z konkluzją słynnego socjologa, chociaż mimo tradycyjnego osadzenia serialu w kulturze popularnej zdecydowanie rozsada on jej ramy. Ten rodzaj opowieści filmowej wykracza poza tradycyjne definicje kultury popularnej oraz jej funkcje, nie służy wyłącznie rozrywce. Bardzo często twórcy, dzięki zastosowaniu licznych zabiegów intertekstualnych, osadzają fabułę w konkretnej przestrzeni kulturowej. Ważna jest również komunikacja między tekstem (serialem), twórcami, odbiorcą i medium, którym jest platforma streamingowa. Te wzajemne oddziaływania w sposób istotny wpływają na ideologię, etykę oraz estetykę seriali, jak też na ich kontynuacje w kolejnych sezonach lub zakończeniu.

Współczesne media mają niezwykłą moc oddziaływania na odbiorców, kreowania ich postaw, wyborów, decyzji, a nawet sposobów przeżywania i organizacji życia. Dość wspomnieć przypadek kobiety, która przedostała się z Korei Północnej do Południowej, ponieważ „rozstrzygającym bodźcem do ucieczki okazało się słuchanie K-popu i oglądanie południowokoreańskich programów telewizyjnych”¹⁸. Rozwój nowych mediów i możliwości, jakie stwarzają, generuje również pytania o przeszłość. Nieżyjący już dawni twórcy stają się podmiotami interesującymi nie tylko w kontekście swojej sztuki zamkniętej jako całość dorobku, lecz także w zakresie pytań o to, jak odnaleźliby się w dzisiejszej wirtualnej rzeczywistości oraz w jaki sposób wytwarzaliby swój wizerunek, o czym świadczy chociażby refleksja nad możliwym-nieвозмоnym funkcjonowaniem dzisiaj Yukio Mishimy¹⁹. W serialach streamingowych można zaobserwować podobne strategie narracyjne, nie tyle uwspółcześniania wizerunku, ile raczej tworzenia hipotetycznych elementów biografii (dookreślenia) znanych postaci, o czym świadczą seriale: *Freud* (2020) poświęcony pierwszym latom działalności słynnego psychiatry, *Narcos* (2015–2017) dotyczący życia i działalności przestępcy Pabla Escobara czy głośny oraz kontrowersyjny *Dahmer potwór. Historia Jeffreya Dahmera* (2022) opowiadający o tytułowym seryjnym mordercy²⁰.

¹⁷ Z. Bauman, *Kultura do spożycia na miejscu*, rozm. W.J. Burszta, [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, oprac. M. Haława, P. Wróbel, Warszawa 2008, s. 310.

¹⁸ M. Mäkeläinen, *Kimlandia. Kulisy Korei Północnej*, przeł. I. Kiuru, Bielsko-Biała 2021, s. 303.

¹⁹ Zob. B. Żurawiecki, *Mishima z Instagrama*, „Dwutygodnik” 2023, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10512-mishima-z-instagrama.html?fbclid=IwAR3AbU9fzPy1iBq8oabo1eaBHKWKtzoKRQeRqrJ343n14yLTknHA-eFmQck> (dostęp: 15.02.2023).

²⁰ Odnośnie do seriali operujących biografiami przestępców takich jak Escobar czy Dahmer bardzo ważną kwestią pozostaje etyka reprezentacji medialnej. Często dochodzi bowiem do prób romantyzowania, idealizowania czy wręcz usprawiedliwiania takich postaci, co widać na przykład w polskim filmie, też produkcji Netflixa, *Jak pokochałam gangstera*, reż. M. Kawulski, Polska 2022, inspirowanego biografią Nikodema Skotarczaka, przywódcy trójmiejskiej mafii w latach dziewięćdziesiątych XX w.

ZNACZENIE SERIALI STREAMINGOWYCH W KULTURZE MEDIALNEJ

Seriale stały się nie tylko nowym sposobem narracji, której nie należy symplifikować, lecz są one także sejsmografem nastrojów, potrzeb i rozmaitych przeżyć społecznych oraz egzystencjalnych, są „świadectwem swoich czasów”; jak stwierdza Wiktoria Kiwior: „seriale można uznać za świadectwa swoich czasów, ukazują one bowiem, jak społeczeństwo definiuje wartości kultury i podchodzi do problemów społecznych”²¹. Gdy 8 września 2022 roku zmarła królowa Elżbieta II, oglądalność serialu *The Crown* (2016–2022) w Wielkiej Brytanii wzrosła aż o 800%²². W tym przypadku wydarzenie rangi historycznej znalazło odbicie w masowej potrzebie konsumpcji audiowizualnej opowieści, w której główna bohaterka jest/była pierwowzorem postaci istniejącej w rzeczywistości. *Nota bene*, produkcja serialu trwa nadal, a premiera szóstego sezonu zaplanowana jest na 2023 rok. Z kolei gdy wybuchła wojna na Ukrainie (24 lutego 2022), echo tego wydarzenia pojawiło się w serialu *Rząd. Królestwo, władza i chwała*, który miał premierę 13 lutego 2022 roku. Kolejną egzemplifikacją omawianego zjawiska jest motyw pandemii COVID-19 w serialach takich, jak: *Dystans społeczny* (2020), czwarty sezon *The Good Doctor* (2020), siedemnasty sezon *Chirurgów* (2020) czy w specjalnym odcinku serialu *Plan na miłość* (2018–2022): *Plany na lockdown* (2020). Wydaje się, że w streamingu szybciej niż w innych formach kulturowych pojawia się reakcja na najnowsze wydarzenia społeczne.

Zdarza się też, że w serialu osadzonym w przeszłości, w konkretnych latach, pojawiają się emblematy obrazujące daną rzeczywistość, uwiarygadniające ją, co powoduje ich renesans wśród współczesnych odbiorców, jak na przykład z piosenką Kate Bush *Running Up That Hill* (1985), która została wykorzystana w czwartym sezonie serialu *Stranger Things* (2022) produkcji Netflixa. Utwór po 37 latach znów znalazł się na szczytach list przebojów na całym świecie²³.

²¹ W. Kiwior, *Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszczyńska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014, s. 104.

²² Zob. T. Spangler, *‘The Crown’ Viewing on Netflix Surges After Queen Elizabeth II’s Death*, „Variety” 2022, https://variety.com/2022/digital/news/the-crown-netflix-viewing-queen-elizabeth-death-1235369803/?fbclid=IwAR2e6DhFIWMBFk7jjdNH2XyvM2lg9sPPuKeCWUxNXros0rXmmvmV5_jkQ (dostęp: 17.09.2022).

²³ Zob. R. Cordero, *‘Stranger Things’ Pushes Kate Bush’s 1985 Single ‘Running Up That Hill’ To No. 1 On iTunes*, <https://deadline.com/2022/05/stranger-things-kate-bush-running-up-that-hill-no-1-itunes-1235035334/> (dostęp: 7.04.2023).

PROBLEMATYKA SERIALI STREAMINGOWYCH

W wielu serialach streamingowych, jak choćby w hiszpańskich produkcjach Netflixa: *Uwięzione* (2015–2019), *Telefonistki* (2017–2020), *Smak stokrotek* (2018–2020), *Balagan, jaki zostawisz* (2020), *Dom z papieru* (2017–2021), *Szkola dla elity* (2018–2022), *Po złej stronie torów* (2021–2022) czy *Śnieżna dziewczyna* (2023), ukazane zostają rozmaite problemy, dyskursy czy diagnozy związane z kategoriami takimi, jak: „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”²⁴. Tym samym seriale streamingowe tego typu dalekie są od eskapizmu, przeciwnie — problematyka ekonomiczna oraz/lub tożsamościowa jest w sposób rudymmentarny wpisana w fabułę.

Współczesny serial interesująco rozgrywa utrwalone kulturowo klisze społeczne i stereotypy. Egzemplifikacją tej tezy jest chociażby postać Tirsa, głównego bohatera, wspomnianego hiszpańskiego serialu *Po złej stronie torów* (2022). Przypomina on Walta Kowalskiego z *Gran Torino* (2008)²⁵, jest weteranem wojskowym, który nieoficjalnie strzeże porządku w podrzędnej madryckiej dzielnicy Entrevias, a widz obserwuje na ekranie jego biografię jako bohatera dynamicznego, tożsamego z ewolucją etyczną postaci z filmu Clinta Eastwooda. Tirso w drugim sezonie serialu otwiera się emocjonalnie na imigrantkę z Kolumbii oraz akceptuje *coming out* swojej córki. W jednym z odcinków, na wieść o homoseksualnej orientacji Jimeny, mówi: „Jestem staroświecki, tradycyjny. Czy mam sporo uprzedzeń? Owszem, mam. Ale jako ojciec mówię ci, że cokolwiek zdecydujesz, będę przy tobie”²⁶. Serial ten jest również egzemplifikacją twierdzenia, że współczesne opowieści streamingowe przesuwiają wektor akcji z centrum na peryferie. W rozgrywającym się w Madrycie *Po złej stronie torów* konsekwentnie ukazywana jest dzielnica Entrevias, nie zaś znane i powszechnie kojarzone krajobrazy hiszpańskiej stolicy. Ten sam serial stanowi przykład interesującej poznawczo konwergencji mediów. Pierwotnie został wyprodukowany przez telewizję Telecinco i na jej kanale miał premierę pierwszy sezon. Ze względu na bardzo dużą popularność (serial zgromadził średnio 1,809 mln widzów²⁷) prawa do *Po złej stronie torów* wykupił Netflix.

Poza wzmiankowanymi problemami poruszonymi w fabułach seriali warto odnotowania są też inne kategorie, po które sięgają twórcy. Często serial jest adaptacją i/lub reinterpretacją tekstu pierwotnego, co widać w produkcjach takich, jak:

²⁴ J. Rawski, *Bohaterowie serialu Netflixa „Szkola dla elity” między transgresją a tragizmem*, „Studia Filmoznawcze” 41, 2020, s. 97.

²⁵ Zob. *Gran Torino*, reż. C. Eastwood, USA-Niemcy 2008.

²⁶ *Po złej stronie torów* (*Entrevias*, S02 E06, reż. Iñaki Mercero, 2022), przeł. T. Tworowski.

²⁷ Zob. L. Perez, „*Entrevias*” prepara su temporada 4 junto a la tercera para Telecinco, tras el éxito de las dos primeras, „Vertele”, https://vertele.eldiario.es/noticias/exclusiva-entrevias-telecinco-temporada-4-tercera-exito-primeras-netflix_1_9872751.html (dostęp: 28.05.2023).

Dracula (2020), *Outsider* (2020), *Mgła* (2017), *Alienista* (2018–2020), *Ania, nie Anna* (2017–2019), *Nawiedzony dwór w Bly* (2020). Pojawiają się serialowe sequele lub/i prequele tekstu literackiego lub odbiorca ma do czynienia ze swoistym miksem literackich motywów — *Castle Rock* (2018–2019), *Ratched* (2020). Polskie seriale, za których produkcję odpowiadał Netflix, zwracają uwagę osadzeniem w lokalności realnej lub fikcyjnej — *Znaki* (2018–2020) dziejące się na Dolnym Śląsku, *Rojst* (2018–2021) w nieokreślonej miejscowości na Ziemiach Zachodnich, *Ultraviolet* (2017–2019) w Łodzi, *Krakowskie potwory* (2022) w Krakowie, *Brokat* (2022) w Sopocie. Niezwykle interesująco poznawczo przedstawiają się odcinkowe opowieści Mike’a Flanagana, które kreatywnie wykorzystują utrwalone wzorce czy rozwiązania fabularne, żeby wspomnieć *Nawiedzony dom na wzgórzu* (2018), *Nawiedzony dwór w Bly* (2020), *Nocną mszę* (2021). Problematyka tożsamości, kształtowania siebie, swoiste serialowe *bildungsroman* przedstawiają produkcje typu *Kim jest Anna?* (2022), *Gambit królowej* (2020), *Ania, nie Anna* (2017–2019), *Zakłamanie życie dorosłych* (2023). Wątki etyczne oraz ideologiczne pozostają ważne we współczesnych serialach: *Opowieść podręcznej* (2017–2022), *Telefonistki* (2017–2020), *Mesjasz* (2020). Nie brakuje nieoczywistych reprezentacji zagadnień związanych z religijnością: *Młody papież* (2016), *Nowy papież* (2020), *Unorthodox* (2020), *Kalifat* (2020), *Mesjasz* (2020), *Dzień trzeci* (2020), *Nocna msza* (2021), *Lucyfer* (2016–2021). Wbrew utrwalonym wzorcom i stereotypom wyraźnie manifestują się heterogeniczne obrazy macierzyństwa i ojcostwa: *Orange Is the New Black* (2013–2019), *Pracujące mamy* (2017–2023), *Rodzina plus* (2017–2021), *Sprzątaczką* (2021). Prowincje, peryferie, małe miasteczka często są przedstawiane jako *locus terribilis*: *Broadchurch* (2013–2017), *Las* (2017), *Czarny punkt* (2017–2019), *Dark* (2017–2020), *Smak stokrotek* (2018–2020), *Stranger Things* (2016–2022), *Capitani* (2019–2022), *Mścicielka* (2022), *Riverdale* (2017–2023). Nie brakuje tricksterów oraz bohaterów i antybohaterów wzbudzających sympatię odbiorcy mimo nieetycznego postępowania, jak w wypadku Franka Underwooda z *House of Cards* (2013–2018), Waltera White’a z *Breaking Bad* (2008–2013) czy głównych bohaterów *Domu z papieru* (2017–2021). Serial streamingowy bardzo często jest materia opowieści historycznej czy też historia staje się tworzywem serialu, o czym świadczą popularne i dobrze przyjęte przez odbiorców produkcje takie, jak: *Czarnobyl* (2019), *The Crown* (2016–2022), *Wikingowie* (2013–2020) czy *Peaky Blinders* (2013–2022), *Ostatni Carowie* (2019). Ważne miejsca zajmują, sygnalizowane już, kwestie związane z płcią i seksualnością: niebinarność, nieheteronormatywność, biseksualizm, poliamoria, transseksualność, transwestytyzm: *Dynastia* (2017–2022), *Orange Is the New Black* (2013–2019), *Szkoła dla elity* (2018–2022), *Heartstopper* (2022), *Sex Education* (2019–2021), *Pokolenie* (2021), *Księżęta* (2021–2022), *Królowa* (2022).

Przedstawiony tu katalog problematyki współczesnych seriali w żadnym razie jej nie wyczerpuje, jest raczej próbą rekapitulacji tematów wydających się najczęściej eksplloatowanymi przez twórców filmowych opowieści wieloodcinkowych.

Należy też wspomnieć, że wskazane wcześniej liczne emancypacyjne manifestacje wątków związanych z rasą, płcią i seksualnością w serialach streamingowych, szczególnie produkcji Netflix, prowadzą do stwierdzeń, że platforma ta promuje przede wszystkim wartości lewicowe lub też kieruje się zasadami tak zwanej poprawności politycznej²⁸. Warto pamiętać o charakterze kultury popularnej, która jest „wrogiem, zagrożeniem, zniewalającą siłą i narzędziem panowania, środkiem emancypacji i oporu, rozrywką, instrukcją obsługi świata, źródłem zysków i przyjemności”²⁹. Emancypacyjność kultury popularnej, już w genezie, czyli w romantyzmie, była jedną z jej rudymenarnych cech, stąd też wpisane w najnowsze serialowe opowieści równościowe aspekty nie powinny dziwić — są one odzwierciedleniem dzisiejszych czasów.

STAN BADAŃ

Tradycja badań nad serialami w polskich naukach humanistycznych i społecznych jest niedługa, chociaż zawierają się w niej pozycje, które z powodzeniem uchwyciły istotę zjawisk związanych z dynamiką mediów oraz aktualnym stanem procesów kulturowych, dowodzą tego konkretne monografie³⁰ i seria wydawnicza „Seriale w kontekście kulturowym”³¹, będąca pokłosiem konferencji organizowanych przez

²⁸ Zob. np. S. Beutelsbacher, *Netflix i inni w pułapce. Wojna kulturowa wkracza w biznes*, „Gazeta Wyborcza” 2022, nr 129, s. 35. Debata wokół wzmiankowanej tematyki nie ustaje (stan na czerwiec 2023 r.), dotyczy też filmowych remake’ów takich jak *Mala syrenka*, reż. R. Marshall, USA 2023; zob. K. Wężyk, *Filmowa gra w kolory*, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 128, s. 27–29.

²⁹ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 11.

³⁰ Zob. np. *Czas seriali*, red. A. Szczepanek, S. Wojciechowska, P. Buśko, Gdańsk 2014; B. Darska, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012; R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje — motywy — konteksty*, Gdańsk 2017; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi — mitologie rodzinności*, Kraków 2009; *Zanurzeni w historii — zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2010; J. Kwiek, *Telenowela a edukacja. Studium psychopedagogiczne*, Poznań 2005; *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. B. Panek, A. Wójtowicz, Lublin 2015; *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierchowski *et al.*, Bydgoszcz 2014; *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011; *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2011; M. Wyżlic, *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo. Na podstawie scenariuszy filmowych*, Lublin 2007. Bibliografię dotyczącą seriali (stan na 2007 r.) też zob. B. Skowronek, *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży*, s. 144.

³¹ Zob. *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki — motywy — mutacje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016; *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, red. D. Bruszevska-Przytuła, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła, Olsztyn 2017; *Seriale w kontekście kulturowym. Język, odbiór, interpretacja*, red. M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2017; *Seriale w kontekście kulturowym. Historia i polityka*, red. M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, red. M. Cichmińska, A. Naru-

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski. W ostatnich kilku latach, gdy *streaming* już na stałe wkomponował się w polski krajobraz kulturowy, pojawiły się liczne opracowania obrazujące złożoność mediosfery seriali streamingowych oraz telewizyjnych. Wśród nich należy rozróżnić efekty badań naukowych — monografie³² oraz artykuły³³ — jak też studia publicystyczne czy prace o charakterze popularnonaukowym³⁴.

Niniejszy tom „Studiów Filmoznawczych” wpisuje się w te refleksje, analizy oraz interpretacje. Autorki i autorzy zgromadzonych studiów, korzystając z odmiennych metodologii i ujęć badawczych (komparatystyka, intertekstualność, krytyka tematyczna, feminizm interseksjonalny, teoria recepcji, narratologia), ukazali heterogeniczność, złożoność, a także intermedialność zjawiska kulturowego zamykającego się w kategorii serialu streamingowego.

PREZENTACJA ARTYKUŁÓW POŚWIĘCONYCH SERIALOM STREAMINGOWYM

Dariusz Piechota w artykule *Oswajanie starości w Gangu zielonej rękawiczki* wysunął oraz udowodnił tezę, że w tytułowym serialu intertekstualność ujawnia się

szewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2016; *Seriale w kontekście kulturowym. Sfery życia — z życia sfer*, red. D. Bruszczyńska-Przytuła, M. Cichmińska, P. Przytuła, Olsztyn 2016; *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*; *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie — fani — twórcy*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016.

³² Zob. np. D.A. Myślak, *Od serialu telewizyjnego do odserialowych formatów internetowych*, Olsztyn 2021; *Powieści realistycznej życie po życiu*; R. Sojak, A. Meler, B. Królicka, *Stereotypowe czy nietypowe? Wizerunek kobiet w polskich serialach — sposób prezentacji, obecność, konteksty*, Toruń 2020.

³³ Zob. np. A. Borowiecki, *Zmieniający się paradygmat opowiadania we współczesnych serialach grozy*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2, 2020, nr 16, s. 11–20; M. Jackowska, *Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią a ironią*, „Kultura i Historia” 2018, nr 33, s. 261–268; A. Karasińska, *Pomiędzy ramówką a serialowym obżarstwem. Jak Polacy oglądają seriale?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1, s. 51–63; M. Kisiłowska-Szurmińska, *Binging — a Fad or a Permanent Change in Media Consumption? A Critical Literature Review*, „Zeszyty Prasoznawcze” 65, 2022, nr 3, s. 73–82; M. Kisiłowska, A. Jupowicz-Ginalska, Ł. Szurmiński, „Binge watching” — definiowanie fenomenu na podstawie przeglądu literatury przedmiotu, „Media. Biznes. Kultura” 12, 2022, nr 1, s. 49–68; E. Konieczna, *Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, s. 85–97; M. Lisowska-Magdziarz, *Od redaktora*, s. 1–15; M. Marcela, „Stranger Things”, czyli kobiety i potwory, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 257–275; J. Sobota, *Strategie ontologiczne w wybranych utworach literackich i filmowych*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 27, s. 185–202; A. Trześniewska-Nowak, *Serial jako sposób osvajania medycznej rzeczywistości*, [w:] A. Trześniewska-Nowak, *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Lublin 2022, s. 203–237; M. Wróblewski, *Netflix, Rotten Tomatoes i wszystkożercy kulturowi. Kwantyfikacja kultury w dobie „big data”*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 1, s. 112–128.

³⁴ Zob. np. K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021; J. Jabłonka, P. Łęczuk, „Świat według Kiepskich”. *Zwariowana historia kultowego serialu Polsatu*, Kraków 2022.

na wielu płaszczyznach. Bohaterowie przypominają amerykańskich superbohaterów walczących w obronie bezbronnych i zepchniętych na margines. Podejmowane przez nich interwencje są jasną egzemplifikacją problemów, z którymi borykają się osoby starsze narażone na nieuczciwych przedsiębiorców, właścicieli lombardów czy rzekomych uzdrowicieli. Według Piechoty *Gang zielonej rękawiczki* to ważny głos na temat miejsca i roli emerytów w dzisiejszym konsumpcyjnym świecie. Reżyser zrywa z utartymi stereotypami dotyczącymi starości, ale też przybliży widzom nieuchronny proces starzenia się.

Marta Świerczyńska w artykule *Recepcja serialu Squid Game i jego potencjalny wpływ na wizerunek Korei Południowej w Polsce* podjęła temat głośnego serialu produkcji Netflixa, w którym niestereotypowo przedstawiono społeczeństwo Korei Południowej. Według autorki zarówno w Polsce, jak i na świecie serial wygenerował liczne teksty eksplorujące między innymi jego treść i popularność, co jej zdaniem czyni z niego niezwykle interesujący przypadek w kontekście budowania wizerunku kraju — serial miał szansę znacząco wpłynąć na wyobrażenie wielu osób o Korei. W artykule Świerczyńska skupia się na kierunkach, jakie mogły przybrać wyobrażenia pojawiające się w polskim internecie po premierze serialu.

Arkadiusz Sylwester Mastalski w artykule *Model mitograficzny i model muzyczny jako dwa sposoby interpretacji storytellingu w serialu Ślepnąc od świateł Krzysztofa Skoniecznego oraz jego powieściowym pierwowzorze* stawia tezę, że przygody warszawskiego dilerka opisane w powieści Żulczyka *Ślepnąc od świateł* (2014) oraz zaadaptowane na potrzeby serialu pod tym samym tytułem (2018) są wyraźnie zaczerpnięte z brytyjskiej hip-hopowej kompozycji *Blinded by the Lights* (2014). Dla Mastalskiego proveniencji peregrynacji bohatera należy upatrywać także w archetypie mitycznej podróży, o której pisał Joseph Campbell w *Bohaterze o tysiącu twarzy* (1949). Analiza pokazuje, jak posługując się różnymi modelami interpretacji osadzonymi w dwóch odmiennych wzorcach kulturowych: archetypowym prototypie narracyjnym monomitu i narracyjno-muzycznej formie storytellingu hip-hopowego opartego na kulturowej ramie mitycznej katabazy, można zdefiniować zależności międzytekstowe.

Artur Borowiecki w artykule *Strategie narracyjne destabilizujące porządek czasowy w neoserialach* stwierdza, że najczęstszy tryb narracji serialowej, stale wykorzystywany w produkcjach epizodycznych, z powtarzalną strukturą fabularną i konstrukcją postaci, jest eksploatowany coraz rzadziej. Podejmując temat strategii narracyjnych zakłócających porządek czasowy w neoserialach, autor dokonuje ich systematyki wraz z charakterystyką zabiegów formalnych stosowanych przez twórców.

Oliwia Kalinowska w artykule *Gry intertekstualne w serialowej twórczości Shin'ichirō Watanabe* zauważa, że najbardziej rozpoznawalnymi tytułami w filmografii Japończyka są seriale *Cowboy Bebop* (1998–1999), *Samurai Champloo*

(2004–2005) oraz *Space Dandy* (2014), które niełatwo podlegają genologicznym klasyfikacjom ze względu na łączenie w sobie różnych konwencji gatunkowych oraz towarzyszące im intertekstualne odniesienia. Według badaczki interferencje międzytekstowe istniejące w dziełach Watanabe sprowadzają się do nawiązań do konkretnych filmów, a także stylistycznych inspiracji odsyłających do danej konwencji. Kalinowska analizuje manifestacje intertekstualności w twórczości Japończyka oraz ich związek ze specyfiką użytkowania portali streamingowych.

Marta Snoch w artykule *Sycylijskie obrazy — intertekstualne nawiązania w drugim sezonie serialu Biały Lotos* przedstawia i analizuje intertekstualne nawiązania do włoskiej kultury i kina oraz amerykańskich wyobrażeń na jej temat, zawarte w tytułowym serialu rozgrywającym się na Sycylii. Autorka omawia obrazy Amerykanów w Europie w kontekstach literackich i filmowych oraz oczekiwania, jakie przez popkulturowe (czy związane z kulturą wysoką) wzorce bohaterowie serialu mają wobec swojego pobytu na włoskiej wyspie. Pisze też o postmodernistycznych inspiracjach *Przygodą* (1960) Michelangelo Antonioniego, sycylijskich wątkach w *Ojcu chrestnym* (1972) Francisa Forda Coppoli oraz wielu motywach z klasyki włoskiego i hollywoodzkiego kina czy historii opery. Snoch pokazuje, w jaki sposób serial zrywa ze stereotypami dotyczącymi płci, wakacyjnych klisz czy obrazów Włoch w kulturze.

Karolina Gierszewska w artykule *Kim jest czarna profesjonalistka? Wizerunki Afroamerykanek w serialach Shondaland jako projekt społeczny* analizuje czarną profesjonalistkę, typ kobiecej postaci występującej w serialach Shondy Rhimes, na podstawie kreacji bohaterek seriali *Chirurgi* (2005–2022) oraz *Sposób na morderstwo* (2014–2020). Gierszewska podstawy teoretyczne zaczerpnęła z Nurtu Czarnej Sztuki i teorii feminizmu interseksjonalnego bell hooks, całość swoich dociekań osadziła w społecznej historii Afroamerykanów i Afroamerykanek.

Anna Krakowiak analizą manifestacji motywów oraz wątków z filmów Davida Lyncha w serialu *Riverdale* zajmuje się w artykule *Między techniką a strategią. Postmodernistyczna dezorientacja widza w „lynchowskim” Riverdale*. Według niej twórcy odcinkowej opowieści jawnie nawiązują do kina postmodernistycznego, stosując heterogenicznego rodzaju techniki dezorientacji, czyli środki, które komplikują interpretację tego, co przedstawione. Autorka dokonuje analizy tekstualnej sześciu dostępnych sezonów serialu, skupiając się na wykazaniu korelacji między nim a kinem postmodernistycznym.

Przedstawione zagadnienia poruszone w artykułach składających się na 44 tom „Studiów Filmoznawczych” w sposób ważny, interesujący, nowatorski, a na pewno błyskotliwy, wypełniają pole badawcze dotyczące najnowszych przemian medialnych oraz kulturowych. Z pewnością staną się one inspiracją do kolejnych poszukiwań akademickich, jako że rozwój form audiowizualnych postępuje, a naukowcom pozostaje uważne przyglądanie się im oraz analizowanie.

INTRODUCTION: THE PLACE AND IMPORTANCE OF STREAMING SERIES IN MEDIA CULTURE

Summary

This article attempts to outline the functioning of streaming series in media culture. Its main thesis is that the series have not only become a new type of narrative, which should not be downplayed, but also a barometer of moods, needs and various social and existential experiences — a true testimony of their times.

Keywords: Streaming series, streaming media, media culture, popular culture



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Dariusz Piechota

ORCID: 0000-0002-7943-384X

Uniwersytet w Białymstoku

OSWAJANIE STAROŚCI W GANGU ZIELONEJ RĘKAWICZKI

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.2>

Nie ulega wątpliwości, że współczesną kulturę popularną opanowały seriale¹, stając się istotnym zjawiskiem kulturowym odzwierciedlającym przemiany społeczne, obyczajowe lub artystyczne². Jak słusznie zauważyła Olga Tokarczuk w *Czułym narratorze*, serial jest przykładem nowego sposobu opowiadania o świecie:

Serial w dzisiejszej postaci nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego różne tempa, odnogi i aspekty, ale także wprowadził nowe porządki. Ponieważ w wielu przypadkach jego zadaniem jest utrzymanie uwagi widza jak najdłużej — narracja seria-

¹ Seriale cieszą się także popularnością wśród badaczy kultury popularnej. Wymieniam kilka tytułów monografii, które pojawiły się w drugiej dekadzie XXI w.: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011; *Czas seriali*, red. A. Szczepanek, S. Wojciechowska, P. Buśko, Gdańsk 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Historia i polityka*, red. M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014; *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierchowski *et al.*, Bydgoszcz 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki — konwergencja — recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014; *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki — motywy — mutacje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016; *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, red. M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2016; *Seriale w kontekście kulturowym. Język, odbiór, interpretacja*, red. M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2017; *Powieści realistycznej życie po życiu. O fenomenie współczesnych seriali*, red. D. Piechota, A. Trzeźniewska-Nowak, Gdańsk 2022.

² J. Rawski, *Bohaterowie serialu Netflixa „Szkoła dla elity” między transgresją a tragizmem*, „Studia Filmoznawcze” 41, 2020, s. 80.

lowa mnoży wątki, splatając je ze sobą w najbardziej nieprawdopodobny sposób tak bardzo, iż w obliczu bezradności sięga nawet po stary zabieg narracyjny, skompromitowany kiedyś przez klasyczną operę: *deus ex machina*. Wymyślając kolejne odcinki, zmienia się cała psychologia postaci *ad hoc*, żeby lepiej pasowała do pojawiających się wydarzeń³.

Najnowsze produkcje określane jako streamingowe modyfikują tenże gatunek zarówno pod względem strukturalnym, jak i tematycznym⁴. Z jednej strony wiąże się to z nieustanną walką o widza, z drugiej zaś przyczynia się do ciągle zmieniających się reguł tworzenia opowieści o współczesnym świecie. Dzisiaj neoseriale zaczęły przejmować „funkcje wcześniej zarezerwowane dla literatury lub filmów pełnometrażowych”⁵. Niewątpliwie prym wśród platform streamingowych wiodą: HBO Go, Netflix, Amazon Prime Video, Cineman, CDA Premium⁶.

W niniejszym artykule interesuje mnie serial *Gang zielonej rękawiczki* (2022) w reżyserii Tadeusza Śliwy, wyprodukowany dla platformy Netflix, poruszający problem miejsca i roli seniorów we współczesnym społeczeństwie. Zastanawiam się, w jaki sposób twórca walczy z utartymi stereotypami na temat jesieni życia oraz jaką funkcję pełni wyidealizowany dom pogodnej starości. W produkcji tej zawarte są liczne intertekstualne odniesienia do innych tekstów kultury, co jest także przedmiotem mojej analizy. Głównymi metodami badawczymi są studia nad wiekiem (*ageing studies*) oraz komparatystyka kulturowa. Przypomnijmy, że *ageing studies* cechują się interdyscyplinarnością i odwołują się do filozofii, literatury, filmu, medycyny, socjologii, a ich nadrzędnym celem jest dekonstrukcja stereotypów na temat starości oraz walka z ageizmem⁷. W związku ze starzejącą się populacją Europy (i nie tylko) *ageing studies* są istotne choćby w związku z obaleniem negatywnego nastawienia wobec seniorów. Lynne Segal zauważyła, że walka z nieustającym procesem starzenia się wynika między innymi z obowiązujących we współczesnym świecie wzorców normatywnych, gloryfikujących kult młodego i atrakcyjnego ciała⁸. W przestrzeni publicznej ciągle można usłyszeć zachęcania ludzi do praktyk „dobrego starzenia się”, sugerujące, że dzięki ćwiczeniom, zdrowemu odżywianiu się możemy zachować sprawność i energię do końca życia. Walka ta obejmuje nie tylko aspekt fizyczny, lecz także psychologiczny i przejawia się w wypieraniu ludzkich słabości, w tym bierności. *Ageing studies* oprócz walki z negatywnymi stereotypami promują komunikację międzypokoleniową, służącą zarówno młodszej, jak

³ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 269.

⁴ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale do następnego odcinka*, Warszawa 2021, s. 86.

⁵ B. Darska, *Zamiast wstępu*, [w:] B. Darska, *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 12.

⁶ J. Rawski, *Bohaterowie serialu Netflix'a „Szkoła dla elity” między transgresją a tragizmem*, s. 80.

⁷ S. Katz, *What Is Age Studies?*, „Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal” 1, 2014, s. 17–23.

⁸ L. Segal, *The Coming of Age Studies*, „Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal” 1, 2014, s. 31–34.

i starszej generacji do wymiany cennych doświadczeń, zapobiegają także marginalizacji seniorów (tego egzemplifikację odnajdziemy w *Gangu zielonej rękawiczki*). W śledzeniu wizerunków osób starszych w szeroko pojmowanej popkulturze niezwykle przydatna okazuje się komparatystyka kulturowa, umożliwiająca włączanie do badań innych dziedzin nauki: historii, antropologii, socjologii, muzyki, sztuki itp., co sprzyja kreowaniu międzykulturowej postawy badawczej obejmującej swoim zakresem świat ludzkiego doświadczenia⁹.

GANG ZIELONEJ RĘKAWICZKI JAKO GATUNEK HYBRYDYCZNY

Produkcja *Śliwy* wpisuje się w nowoczesną formułę serialu zakładającą ograniczoną liczbę odcinków w sezonie (najczęściej do dziesięciu). W pierwszym pojawia się motyw przewodni kontynuowany do końca sezonu. W *Gangu zielonej rękawiczki*, liczącym osiem epizodów, bohaterki w pierwszym trafiają do domu starości, który jest głównym miejscem akcji. W serialach streamigowych zmieniła się także czołówka. Podobnie jak w *Stranger Things* czy *Brokacie* ogranicza się ona do krótkiej animacji tytułu. *Streaming* uwolnił twórców od ograniczeń czasowych, w związku z tym odcinki często mają różną długość. Zmieniła się także narracja oraz konstrukcja bohaterów. Twórcy wprowadzają nowe strategie narracyjne, zaburzając linearną strukturę opowiadania, umiejętnie wykorzystują chwytów dramatycznych, posługują się retrospekcjami, futurospekcjami, przełamując konwencję gatunkową¹⁰. Nowy paradygmat opowiadania telewizyjnego już kilkanaście lat temu Jason Mittell określił mianem „złożonej narracyjności” (*narrative complexity*)¹¹, co wiąże się ze zjawiskiem wplatania do osi narracyjnej wątków charakterystycznych dla różnych gatunków, takich jak horror, kryminał, science fiction¹². W *Gangu zielonej rękawiczki* odnajdziemy elementy kryminału, serialu obyczajowego oraz komedii. Wykorzystanie wątków kryminalnych jest skutkiem globalnej fascynacji tym gatunkiem (i literackim, i filmowym)¹³. Pod wpływem popularności skandynawskich kryminałów świat przedstawiony staje się soczewką ukazującą współczesną kondycję społeczeństwa, ze szczególnym wyeksponowaniem jego

⁹ A. Regiewicz, *Wspólne drogi literatury popularnej i komparatystyki kulturowej*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” 2017, nr 8, s. 34–35.

¹⁰ A. Borowiecki, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Art and Audiovisual Communication” 2019, nr 34, s. 162–171.

¹¹ J. Mittell, *Narrative complexity in contemporary American television*, „The Velvet Light Trap” 2006, nr 58, s. 29–40.

¹² A. Borowiecki, *Zmieniający się paradygmat opowiadania we współczesnych serialach grozy*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2, 2020, nr 16, s. 12.

¹³ P. Czaplinski, *Po co pop*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2014, nr 2 (13).

obsesji, traum, lęków, fobii¹⁴. Seriale streamingowe, co warto podkreślić, szybciej reagują na zmiany zachodzące w kulturze, polityce oraz społeczeństwie. Są adresowane do ambitnego widza, ukazują problemy, z którymi zmagają się mieszkańcy późnej nowoczesności (takie jak ageizm, seksizm, szowinizm czy homofobia)¹⁵. W produkcji Śliwy w centrum zainteresowania znajduje się środowisko osób starszych, które we współczesnym świecie opanowanym przez konsumpcjonizm i kult młodości jest marginalizowane.

SUPERMENKI NAD WISŁĄ

Głównymi bohaterkami *Gangu zielonej rękawiczki* są trzy kobiety (Zuza Łempińska, Kinga Jarecka, Alicja Skowrońska), które niczym Robin Hood okradają bogaczy i pomagają potrzebującym. Ich przygody nasuwają skojarzenia z nowoczesną wersją powieści łotrzykowskiej, wywodzącej się z szesnastowiecznej literatury hiszpańskiej. Jej bohaterami są należący do nizin społecznych złodziejaski lub obieżyświat. Akcja utworu obfituje w liczne awanturnicze przygody protagonisty, który dzięki życiowej mądrości ratuje się z wielu opresji, jego losy zaś ukazane są w kontekście obserwacji społeczno-obyczajowych poczynionych przez narratora¹⁶.

W serialu Śliwy bohaterki pragną ocalić pensjonariuszy z Drugiego Domu przed nieuczciwymi właścicielami lombardu czy domu pogrzebowego. Prowadzą podwójne życie, przeobrażając się w bezkompromisowe wojowniczkę. Fabuła obfituje w liczne zwroty akcji i podobnie jak w powieści łotrzykowskiej zostają wyeksponowane problemy współczesnego świata (na przykład osamotnienie, marginalizacja).

Kreacje protagonistek *Gangu zielonej rękawiczki* nasuwają także skojarzenia z amerykańskimi superbohaterami zwalczającymi szeroko pojmowane zło¹⁷. Kobiety nie mają nadprzyrodzonej mocy (nie licząc Alicji, która ma szósty zmysł i potrafi przewidzieć przyszłość), ale dzięki inteligencji oraz doświadczeniu są niezwykle skuteczne. Same pragną wymierzać sprawiedliwość, gdyż obowiązujący system prawny jest mało skuteczny. Dysponują najnowszym sprzętem szpiegowskim (na przykład aparat fotograficzny ukryty w naszyjniku) służącym do podsłuchiwania

¹⁴ P. Włodek, *Cold-noir. Czarny kryminal i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17 (24), s. 126–143; D. Piechota, *Od telenoweli do kryminału. Na marginesie „Belfra”*, [w:] *Powieści realistycznej życie po życiu*, s. 234.

¹⁵ B. Darska, *Zamiast wstępu*, s. 8–11; A. Trzeźniewska-Nowak, D. Piechota, *Wstęp*, [w:] *Powieści realistycznej życie po życiu*, s. 7–10.

¹⁶ M. Bernacki, *Romans łotrzykowski (romans pikarejski, powieść pikarejska)*, [w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, Bielsko-Biała 2004, s. 269–270.

¹⁷ Por. R. Tiner, *Superheroes*, [w:] *The Encyclopedia of Fantasy*, red. J. Clute, J. Grant, New York 1999, s. 905–906.

przestępców, łamanie kodów sejfów, co nasuwa skojarzenia z serią o Jamesie Bondzie. Jako zgrana drużyna na miejscu włamania czy kradzieży zostawiają charakterystyczny znak: miniaturową zieloną rękawiczkę.

Bohaterki serialu przypominają również tytułowe *Cwaniary* Sylwii Chutnik¹⁸, walczące o porządek i sprawiedliwość. W serialu kluczową rolę odgrywa motyw *quest*¹⁹, którego nadrzędnym celem jest pokonanie wroga i ocalenie seniorów. Topos ten pojawia się w każdym odcinku (w drugim epizodzie kobiety walczą z nieuczciwym właścicielem domu pogrzebowego, w piątym z mężczyznami okradającymi emerytki „na wnuczka”, w szóstym z rzekomym uzdrowicielem Wojciechem, a przez cały sezon z obłudną dyrektorką domu spokojnej starości). Jako superbohaterki spełniają marzenia seniorów, organizując przyjęcie urodzinowe dla osamotnionej Teresy czy wernisaż prac Krystyny.

Podobnie jak w powieści Chutnik w *Gangu zielonej rękawiczki* następuje odwrócenie ról społecznych; w akcji biorą udział same kobiety, co jest czytelnym sygnałem polemiki z tradycją patriarchalną, w której mężczyznom przypisywano cechy takie, jak: odwaga, niezłomność, waleczność. Dodajmy, że w przeciwieństwie do bohaterek *Cwaniar* protagonistki serialu nie są osobami młodymi. Od pensjonariuszek Drugiego Domu są młodsze średnio tylko od dekadę. Każda z nich reprezentuje inny typ osobowości. Kinga to romantyczka poszukująca miłości na całe życie, Zuza jest niezwykle pragmatyczna, zawsze ma plan awaryjny, Alicję zaś cechuje niezwykle dar będący zarazem przekleństwem — potrafi przewidzieć przyszłość, ma także wiedzę na temat ziół, które wykorzystuje w kryzysowych sytuacjach. Wszystkie są kobietami po przejściach, mającymi za sobą pracę zawodową. Ich zachowanie oraz osobowość nie mieszczą się w stereotypach ról społecznych (między innymi babci) przypisywanych osobom starszym. Na marginesie mówiąc, tylko Zuza ma syna, z którym nie utrzymuje kontaktu. Substytutem rodziny stają się najbliższe przyjaciółki.

W ŚWIECIE SENIORÓW

W *Gangu zielonej rękawiczki* obserwujemy zmianę perspektywy opisu środowiska seniorów. Śliwa w każdym z bohaterów dostrzega indywidualne cechy. Wszyscy seniorzy mają własną historię do opowiedzenia. Zastosowany przez reżysera zabieg ma służyć zerwaniu ze stereotypami na temat starości, co jest także formą buntu przeciwko ageizmowi. Przypomnijmy, że współczesna kultura konsumpcyjna w połączeniu z drapieżnym kapitalizmem marginalizuje osoby starsze. W polskich mediach, w szczególności zaś w reklamach, emeryci pojawiają się w ściśle

¹⁸ D. Piechota, *Gotowe na wszystko. O „Cwaniarach” Sylwii Chutnik*, „Ruch Literacki” 2020, nr 3 (360).

¹⁹ T.Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 251.

określonych rolach (najczęściej dziadków), a produkty, które utożsamiane są z tą grupą, to głównie leki przeciwbólowe. Często też występują w kontekście opieki nad wnukami w rolach „niedołącznych” lub śmiesznych „zgreków”²⁰. Niechęć wobec osób starszych zostaje sportretowana w pierwszych odcinkach serialu, gdy bohaterki trafiają do Drugiego Domu. Wybór miejsca na tymczasowy pobyt okazuje się nieprzypadkowy, gdyż jak twierdzi Kinga: „Jedną zaletą naszego wieku jest to, że jesteśmy niewidzialne zwłaszcza dla policji”. Słowa te celnie oddają sytuację osób starszych w społeczeństwie, w którym gloryfikuje się wyłącznie młodość. Starość zaś jest marginalizowana. Przerażona bohaterka pobyt w domu starości stwierdza: „Czy to jest Drugi Dom, czy *Lot nad kukulczym gniazdem*?”. Aluzja do powieści Kena Keseya odnosi się przede wszystkim do relacji pracowników domu opieki z pensjonariuszami, w których starsze osoby są lekceważone zarówno przez dyrektorkę, jak i obsługę. Jest to widoczne chociażby w scenach porannych posiłków, gdy salowa zabiera talerze, z pogardą stwierdzając, że nie ma czasu, aby dłużej czekać na brudne naczynia. Celną ripostę daje jej profesor, mówiąc: „Myślę, że my mamy o wiele mniej czasu”. Lekceważąco do seniorów odnosi się także dyrektorka ośrodka, która w jednym z odcinków konstatuje, że pensjonariusze mogą jedynie zdecydować, czy na śniadanie będzie jajecznica czy jajka sadzone.

Wkroczenie głównych bohaterek do nowego środowiska nasuwa skojarzenia z dziewiętnastowieczną powieścią eksperymentalną, w której bohater egzystuje w nowym środowisku, a czytelnicy śledzą jego poczynania oraz powolny proces aklimatyzacji. Nawiasem mówiąc, podobny zabieg obserwujemy w literaturze najnowszej, w której opowieści o domach starców i ich mieszkańcach przekazywane są z perspektywy zewnętrznej najczęściej przez młodą osobę, co dodatkowo potęguje kontrast między młodością i starością (na przykład w *Zapiskach z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka czy w *Asystencie śmierci* Bogusława Świdarskiego)²¹. Już w pierwszym odcinku poznajemy wszystkich mieszkańców Drugiego Domu dzięki zastosowanej przez reżysera serii krótkich slajdów prezentujących seniorów w ich pokojach. Co warto podkreślić, ważną rolę odgrywa wystrój ich wnętrz korespondujący z zainteresowaniami mieszkańców domu. Mianowicie w pokoju Marii odnajdziemy wiele dewocjonalistów świadczących o głębokiej religijności bohaterki, u Krystyny zaś liczne obrazy, których jest autorką.

Śliwa, portretując seniorów, zwrócił uwagę na problemy, z jakimi borykają się współcześnie emeryci i renciści. Józef toczy walkę z nieuczciwym właścicielem domu pogrzebowego, który sprzedał jego grób rodzinny prominentnym osobom z miasta. Niezwykle niemoralną osobą jest sama pani dyrektor domu pogodnej starości okradająca w nocy starsuszków. Wraz z przyjęciem nowej osoby do ośrodka przeprowadza gruntowny wywiad środowiskowy, uwzględniający status material-

²⁰ E. Zierkiewicz, *Ageizm*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka *et al.*, Warszawa 2014, s. 21–24.

²¹ A. Czyżak, *Na starość. Szkice o literaturze przelomu tysiącleci*, Poznań 2011, s. 95–98.

ny nowego pensjonariusza. Równie bezwzględna osobą jest uzdrowiciel Wojciech, sprzedający schorowanym osobom uzdrawiającą wodę oraz cudowne powietrze. Nawiasem mówiąc, jego seanse nasuwają skojarzenia z popularnym na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku Anatolijem Kaszpirowskim, leczącym hipnozą za pomocą fal telewizyjnych, oraz z bioenergoterapeutą Zbyszkim Nowakiem. Przyjazd uzdrowiciela i jego prezentacja (wyswietlane zdjęcia z prominentnymi osobami) opiera się na manipulacji, której egzemplifikacją stają się osoby rzekomo uleczone w trakcie seansu. Jedna z pensjonariuszek domu stwierdza, że po śmierci Teresy przestała ufać lekarzom, a wierzy tylko w alternatywne metody leczenia, co wydaje się symptomatyczne dla tej grupy społecznej, niezwykle podatnej na działania hochsztaplerów.

Wszyscy pensjonariusze cierpią z powodu permanentnej samotności. Stefan, właściciel kampera, ciągle naprawia samochód, tęskniąc za zmarłą żoną, z którą wielokrotnie podróżował po całej Polsce. Dzięki magicznej miksturze Alicji powraca do szczęśliwych chwil spędzonych z ukochaną. Malarka Krystyna tęskni za wnuczką, której nie widziała od sześciu lat, a nowa pensjonariuszka Basia za zmarłą mamą. Bohaterka za wszelką cenę próbuje sobie przypomnieć jej wygląd zewnętrzny. Dziewięćdziesięcioletnia Teresa, chora na raka, marzy o spotkaniu z członkami rodziny. Podczas urodzinowego przyjęcia zorganizowanego przez protagonistki stwierdza: „Dziś stał się cud. Poczułam ich obecność”, jednocześnie wypowiadając niezwykle ważne słowa: „Życie polega na utracie”.

W serialu samotność bohaterów odzwierciedla epizod, w którym emeryci oczekują na cotygodniowe odwiedziny bliskich. Uwagę widza przykuwa pusta sala. Nawiasem mówiąc, epidemia samotności obejmuje także pozostałych protagonistów *Gangu zielonej rękawiczki*. Kinga nie potrafi żyć jako singielka, kolejne nieudane związki potęgują w niej rozczarowanie. Alicja w rozmowie ze Stefanem stwierdza, że była w kilku związkach, lecz jej dar (i zarazem przekleństwo) sprawiał, że już na początku znała przyczyny ich rozpadu. Zuza podświadomie tęskni za synem Tomkiem. Na permanentną samotność cierpią również policjanci. Komisarz Alfred po śmierci matki nie potrafi zaangażować się w żaden związek. Kaśka, prowadząca śledztwo w sprawie seryjnych kradzieży, żyje jako singielka, lekceważy wszelkie sygnały wysyłane przez współpracownika Piotra.

W *Gangu zielonej rękawiczki* mamy do czynienia z idealizacją świata seniorów. Mieszkańcom Drugiego Domu nie towarzyszą uczucia zwątpienia i rezygnacji charakterystyczne dla schyłku egzystencji. Ze względu na formułę komediową produkcji Śliwy, w przeciwieństwie do choćby *Ślicznotki doktora Josepha* Zyty Rudzkiej, nie dostrzegamy wizerunku człowieka starego jako istoty kruchej, zniszczalnej, nastawionej na cierpienie²². W serialu też nie obserwujemy postępującego rozkładu ludzkiego ciała, któremu towarzyszy także rozpad osobowości i utrata

²² *Ibidem*, s. 94.

tożsamości²³. Dzięki wprowadzeniu bohaterek w średnim wieku nie odczuwamy drastycznej opozycji młodość *versus* starość. Wspólnym motywem i literackich, i serialowych wizerunków starości jest przedwczesne wykluczenia seniorów ze świata²⁴. Co ciekawe, żaden z bohaterów *Gangu zielonej rękawiczki* świadomie nie wycofuje się z czynnego uczestnictwa w kontaktach międzyludzkich. Mieszkańcy pensjonatu nie postrzegają nowego domu jako przedsionka śmierci, mimo że w ostatnich dekadach w literaturze „domy starców zmieniły się w obozy starców, a starość stała się równoznaczna z rozpadem, degradacją i zagładą”²⁵.

PRZESTRZENIE RETRO

Ciekawa jest również konstrukcja świata przedstawionego w *Gangu zielonej rękawiczki*. Z jednej strony protagonistki posługują się smartfonami, najnowszym sprzętem szpiegowskim. Z drugiej zaś miejsca, w których rozgrywa się akcja, nasuwają skojarzenia ze schyłkiem PRL. Wspomnijmy choćby o komisariacie policji, na którym funkcjonariusze posługują się starymi telefonami stacjonarnymi oraz komputerami, a w trakcie przesłuchań wykorzystują magnetofony szpulowe do nagrywania zeznań podejrzanych. Równie archaiczna jest restauracja, w której stołuje się wyłącznie komisarz. Jej wystrój (wszechobecna brązowa boazeria) oraz strój starszego kelnera (biała koszula, czarna kamizelka) nasuwają skojarzenia z minioną epoką. Miejsce to świeci pustką, co z kolei rodzi pytanie, z czego utrzymuje się niniejszy lokal. Zarówno w restauracji, jak i komisariacie czy Drugim Domu nieustannie pali się papierosy. Wystrój retro panuje także w domu opieki nad starszymi osobami (stare meble, pusty basen, pokoje do fizjoterapii pokryte wieloletnim kurzem). Stefan, właściciel kampera, w wolnych chwilach czyta „Młodego Technika”, magazyn popularny w czasach peerelowskich. W przeciwieństwie choćby do serialu *Rojst*, w którym szara, ponura kolorystyka wystroju wnętrza podkreślała marazm i dekadencję schyłkowej fazy tego okresu, w *Gangu zielonej rękawiczki* brązowe odcienie nie potęgują uczucia przygnębienia.

Interesujące wydaje się, że w najnowszych polskich seriach streamingowych często pojawia się stylistyka retro (*Rojst* [2018], reż. Jan Holoubek [ur. 1978], *Brokat* [2022], reż. Marek Lechki [ur. 1975], *Gang zielonej rękawiczki* [2022], reż. Tadeusz Śliwa [ur. 1981]). Ich twórcy reprezentują młode pokolenie, które tamten okres pamięta głównie przez pryzmat swojego dzieciństwa, dlatego też często opiera się na popkulturowych wyobrażeniach tamtej dekady. Reżyserzy starają się odzwierciedlić realia codziennej egzystencji na różnych płaszczyznach serialu, od muzyki, kulinariów po wystrój wnętrza czy modę. Uwagę widza przykuwa dbałość

²³ *Ibidem*, s. 99.

²⁴ *Ibidem*, s. 41.

²⁵ *Ibidem*, s. 101.

o szczegóły, dzięki którym narracja staje się spójna. Mimo że wspomniane produkcje odwołują się do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, to cechuje je inna poetyka. W *Rojście* Holoubkowi udało się odtworzyć mroczny klimat końca PRL, przesiąknięty pesymistyczną wizją świata, której świadomi są zarówno młodzi, jak i starzy. Bohaterowie są nieustannie inwigilowani przez funkcjonariuszy SB, marzą o wyjeździe z Polski. Podobny wątek znajdziemy także w *Brokacie*, jednak przeważa w nim realizm spod znaku *glamour*²⁶; akcja rozgrywa się głównie ekskluzywnym hotelu, w którym spotykają się przedstawiciele służb bezpieczeństwa z luksusowymi prostytutkami współpracującymi ze zbrodniczym systemem. W przeciwieństwie do ponurego *Rojstu* w *Brokacie* pojawiają się malownicze kadry opustoszałych dzikich plaż — tu bohaterki niczym na bezludnej wyspie spędzają wolny czas, opalając się i słuchając kojącego szumu morza.

W *Gangu zielonej rękawiczki* zastosowany przez reżysera zabieg polegający na nakładaniu się dwóch matryc miasta wydaje się celowy. Z jednej strony podkreśla on estetykę retro, niezwykle popularną ostatnio, a pojawiającą się we wspomnianym *Rojście*, *Hiacyncie*, *Brokacie* czy *Zupie nic*. Z drugiej zaś być może „ścieranie się” starego z nowym ma głębszy metaforyczny wymiar, odnosząc się do starszego pokolenia, które powoli odchodzi z tego świata. Nieprzypadkowe wydaje się, że nie wiemy, w jakim mieście rozgrywa się akcja serialu. Możemy przypuszczać, że jest to metropolia, co potwierdzają sceny z nowoczesnych klubów i restauracji. Na jej obrzeżach znajduje się dom spokojnej starości. Ta lokalizacja jest również symboliczna, gdyż w kulturze konsumpcyjnej i narcystycznej marginalizujemy starość, co wiąże się z potęgowaniem przez nią lęków związanych z przemijaniem oraz nieuchronnością śmierci.

Stylistykę retro podkreśla też wyselekcjonowana muzyka pojawiająca się w serialach streamingowych. Mianowicie w jednym z odcinków nowe lokatorki uruchamiają starą szafę grającą znajdującą się w domu starości, wybierają utwór *Cykady na Cykladach* (1991) Maanamu. Piosenka ta, gloryfikująca beztroski okres wakacji spędzany na słonecznej plaży, aktywizuje seniorów do tańca i zabawy. W serialu pojawia się również utwór *I'd Rather Go Blind* (1963) Etty James, którego treść koresponduje z rozgrywającymi się wydarzeniami. Przypomnijmy, że piosenka ta porusza temat zdrady oraz rozstania z ukochanym. Słowo „blind” (ang. ślepy) w tytule ma wymiar metaforyczny i wiąże się z próbą wymazania z pamięci sceny zdrady. W *Gangu zielonej rękawiczki* utwór ten pojawia się, gdy Kinga opuszcza Drugi Dom — udaje się do swojego luksusowego mieszkania, włącza płytę winylową z tym utworem, a następnie całuje się z ukochanym mężczyzną na balkonie. Świadkiem tego zdarzenia jest drugi adorator, który w ramach zemsty dzwoni na policję. W jednym z odcinków podczas wspólnie spędzanego wieczoru Henryk gra

²⁶ Określenie to zaproponowała Anna Janicka w odniesieniu do serialu *Seks w wielkim mieście*. Zob. A. Janicka, *Świat jako garderoba. „Seks w wielkim mieście” — realizm glamour*, [w:] *Powieści realistycznej życie po życiu*, s. 65–83.

na fortepianie *Jej portret* (1972) Bogusława Meca, który wprawia wszystkich w zadumę i staje się impulsem do snucia wspomnień z czasu młodości i towarzyszących jej pierwszych miłości. Niezwykle humorystyczne wydaje się wykorzystanie *Stayin' Alive* (1977) Bee Gees w scenie, w której pensjonariusze domu pogodnej starości rozpoczynają akcję mającą zapobiec nielegalnej sprzedaży ukradzionego meteorytu. W ostatnim odcinku, kiedy bohaterki decydują się wyruszyć w podróż kamperem, w tle możemy usłyszeć *Colors* (2019) Black Pumas — tu podmiot liryczny wyraża zachwyt nad pięknem otaczającego go świata. Tytułowe kolory mają przede wszystkim znaczenie metaforyczne i odnoszą się do głównych bohaterek, które dzięki pobytowi w domu i nawiązaniu przyjacielskich relacji z jego pensjonariuszami przełamały własne uprzedzenia dotyczące starości. Co więcej, oprócz przyjaźni możemy zaobserwować międzypokoleniowy transfer; bohaterki aktywizują seniorów, zachęcają do rozwijania własnych pasji, podążania własną drogą, niepoddawania się presji mijającego czasu.

KONKLUZJE

Gang zielonej rękawiczki to niewątpliwie interesujący serial ze względu na liczne odniesienia do innych tekstów kultury. Intertekstualność ujawnia się na wielu płaszczyznach produkcji Śliwy. Protagonistki przypominają amerykańskich superbohaterów (lecz także bohaterki powieści Chutnik) walczących w obronie bezbronnych i marginalizowanych. Podejmowane przez nie interwencje są czytelną egzemplifikacją problemów, z jakimi borykają się osoby starsze narażone na nieuczciwych przedsiębiorców, właścicieli lombardów czy rzekomych uzdrowicieli. Serial Śliwy to ważny głos w dyskusji na temat miejsca i roli emerytów we współczesnym konsumpcyjnym świecie. W produkcji zostały pominięte zmiany fizjologiczne towarzyszące starości. Pensjonariusze, mimo licznych chorób, nie utracili zdolności samodzielnego decydowania o własnym losie. Wydają się pogodzeni ze starością, przemijaniem, żaden z nich nie podejmuje próby maskowania śladów upływającego czasu. Starość w *Gangu zielonej rękawiczki* nie ma także charakteru doświadczenia granicznego, sytuującego seniorów w sferze „pomiędzy istnieniem a nieistnieniem, skończonością i wiecznością”²⁷. Problem, z którym się borykają, to samotność wynikająca między innymi z ich marginalizacji przez społeczeństwo gloryfikujące młodość oraz witalność. Z jednej strony Śliwa zrywa z niektórymi stereotypami na temat starości: pensjonariusze nie są permanentnie smutni, zgorzkniali czy złośliwi wobec innych. Z drugiej zaś wizerunek domu pogodnej starości w porównaniu z tekstami literackimi (na przykład *Ślicznotką doktora Josepha Rudzkiej*) wydaje

²⁷ A. Czyżak, *Przestrzenie starości w literaturze najnowszej — przekraczanie progu*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 225.

się zbyttnio wyidealizowany. Wynika to z formuły serialu, którego przesłanie ma na celu oswoić widzów z nieuniknionym procesem starzenia się. Bliższa charakterystyka poszczególnych pensjonariuszy ukazuje ich bogate życie wewnętrzne. Opowiedane przez nich historie inspirują bohaterki serialu do działania, co jest przykładem międzypokoleniowego transferu, pogłębiającego relacje między przedstawicielami różnych generacji. Śliwa dowartościowuje ich mądrość oraz doświadczenie, z którego młodsze pokolenie winno czerpać inspirację. Dodajmy, że ta międzypokoleniowa więź oparta jest na przyjaźni i empatii, o którą upominają się badacze z kręgu *ageing studies*. Bohaterowie *Gangu zielonej rękawiczki* udowadniają, że starość nie musi być okresem bierności, może być także okresem odkrywania i rozwijania nowych pasji, na które wcześniej brakowało czasu.

TAMING OLD AGE IN *THE GREEN GLOVE GANG*

Summary

The Green Glove Gang is an interesting series due to its numerous references to other cultural texts. Intertextuality is revealed on many levels of Tadeusz Śliwa's production. The protagonists resemble American superheroes (but also the protagonists of Sylwia Chutnik's novel *Cwaniary* [The Hustlers]) fighting to defend the defenceless and the marginalised. The interventions they undertake are a clear exemplification of the problems faced by elderly people exposed to dishonest entrepreneurs, pawnshop owners or self-proclaimed healers. Śliwa's series is an important contribution to the discourse on the place and role of pensioners in today's consumerist world. The showrunner breaks with common stereotypes about old age, but also familiarises viewers with the inevitable ageing process. The protagonists of *the Green Glove Gang* prove that old age does not have to be a passive period; it can also be a time for discovering and developing new passions — which one is often not able to pursue due to the lack of time inherent to being professionally active.

Keywords: streaming, old age, superheroes, intertextuality, Sylwia Chutnik, ageing studies



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Marta Świerczyńska

ORCID: 0009-0003-4180-0098

Uniwersytet Wrocławski

RECEPCJA SERIALU *SQUID GAME* I JEGO POTENCJALNY WPŁYW NA WIZERUNEK KOREI POŁUDNIOWEJ W POLSCE

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.3>

WPROWADZENIE

Republika Korei (w artykule także jako Korea lub Korea Południowa) to kraj, którego dorobek kulturowy w ostatnich latach zyskuje rozpoznawalność i uznanie. Jednak mało kto spodziewał się zawrotnego sukcesu, jaki osiągnął serial produkcji Netflixa — *Squid Game*. Mimo niewielkiej promocji w ciągu pierwszego miesiąca obejrzeli go widzowie z 142 mln kont Netflixa¹. Zarówno w Polsce, jak i na świecie serial wywołał lawinę artykułów eksplorujących między innymi jego treść i popularność. Czyni to z niego niezwykle interesujący przypadek w kontekście budowania wizerunku kraju, jako że mógł znacząco wpłynąć na wyobrażenie wielu osób o Korei. W artykule skupiam się na kierunkach, jakie mogły przybrać te wyobrażenia, biorąc za podstawę artykuły opublikowane w polskim internecie po premierze serialu.

SKĄD POPULARNOŚĆ KOREI?

Squid Game nie stał się popularny sam z siebie. Powszechnie wskazywanym pojęciem, które pomaga w zrozumieniu popularności koreańskiej kultury, jest *hallyu*, czyli koreańska fala. Dotyczy ono „globalnego wzrostu zainteresowania kulturą

¹ B. Katz, ‘*Squid Game*’ Viewership Enters the Stratosphere for Netflix, <https://observer.com/2021/10/netflix-squid-game-viewership-marks-streaming-high-2021/> (dostęp: 2.06.2022).

koreańską², tego przejawem zaś jest popularność zespołów takich jak Blackpink i BTS czy sukces filmów jak *Parasite* (*Gisaengchung*, 2019, reż. Bong Joon-ho). Zjawisko to było możliwe z kilku powodów, między innymi za sprawą szybkiego rozwoju technologicznego kraju i polityki rządzących w XX wieku, które doprowadziły do tego, że Korea Południowa jest krajem o wyjątkowej dostępności szybkiego internetu, strategii *segyehwa*, zakładającej globalizację rynku koreańskiego, a także dbałości przez koreański rząd o rozwój kultury oraz poszukiwanie tożsamości narodowej w odpowiedzi na rosnącą amerykańską i fascynację Japonią³.

Koreańska fala rozwinęła się także w Polsce, choć jeszcze niedawno pisano o niej jako mało istotnym nurcie⁴. Korea Foundation szacuje, że w Polsce jest około 115 tys. fanek i fanów k-kultury⁵. Skupione wokół koreańskiej popkultury grupy na portalu Facebook liczą tysiące członków⁶, a kierunki takie jak koreanistyka odnotowują rekordowe liczby chętnych⁷.

Hallyu powiązane jest z wykorzystywanymi przez Koreę narzędziami *soft power*, czyli „zdobywania wpływów przez państwo poprzez rozpowszechnianie swojej kultury i wzbudzanie zainteresowania nią”⁸. Zjawisko to niewątpliwie wpływa więc na wizerunek kraju, który można rozumieć jako sumę „wszystkich emocjonalnych, i estetycznych wartości (doświadczeń, idei, wspomnień i wrażeń), jakie osoba wiąże z danym miejscem”⁹.

W Polsce brakuje kompleksowych badań obejmujących wizerunek Korei oraz Koreańczyków; nie sposób więc stwierdzić, czy opiera się on na zróżnicowanej wiedzy o kraju, czy budowany jest przez różne elementy *hallyu*, które zdają się coraz bardziej liczne. Warto jednak zauważyć, że rzeczywista sytuacja kraju może być

² M. Oleksiuk, *Koreańska fala, czyli wpływ i rozprzestrzenianie się kultury koreańskiej w krajach europejskich i amerykańskich*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2021, nr 19, s. 210.

³ A. Diniejko, *Polityka kulturalna Korei Południowej w dobie globalizacji*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2013, nr 3, s. 125, 127–129.

⁴ G. Partycka, *Rola nowych mediów a polscy fani koreańskich seriali jako przykład wspólnotowego wymiaru kultury popularnej. Analiza na przykładzie Facebooka*, [w:] *Kultura w Polsce w XXI wieku: konteksty społeczne, kulturowe i medialne*, red. E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń, M.F. Zaniewska, Białystok 2020.

⁵ O. Pietrewicz, *Południowokoreańska kultura na fali*, https://pism.pl/publikacje/Poludniowokoreańska_kultura_na_fali (dostęp: 2.06.2022).

⁶ Grupy facebookowe: Koreańskie dramy (K-DRAMA)UA, <https://www.facebook.com/groups/1969784419821258/>; K-pop Poland, <https://www.facebook.com/groups/kp0pp0land/>; BTS A.R.M.Y Poland, <https://www.facebook.com/groups/btsarmypoland/> (dostęp: 2.06.2022).

⁷ A. Wyrwiński, *Kolejki na koreanistykę. Inspiracją dla kandydatów... K-pop*, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2020-09-27/kolejki-na-koreanistykę-inspiracja-dla-kandydatow-k-pop/> (dostęp: 2.06.2020).

⁸ *Ibidem*, s. 210.

⁹ K. Andrzejczak, *Wizerunek krajów Afryki Subsaharyjskiej w prasie polskiej*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach” 2014, nr 185, s. 200. Badauczka odnosi się do opracowań Kotlera, Haidera i Reina.

niezgodna z wizerunkiem kreowanym przez *hallyu*. Zauważa to chociażby Anna Sawińska, pokazując, jak wizerunek koreańskich kobiet przekazywany w k-dramach odbiega od codziennej rzeczywistości w Korei¹⁰.

DLACZEGO SQUID GAME?

Squid Game to południowokoreański serial, który pod koniec 2021 roku stał się sensacją. Opowiada o grupie osób biorących udział w śmiertelnie niebezpiecznym turnieju: przewidziana nagroda pieniężna umożliwiłaby im spłatę wysokich długów. Obraz Korei w serialu pokazuje ją przede wszystkim od strony biedy; przedstawione są głównie ubogie dzielnice i niezamożne wnętrza. Widz nie powinien mieć trudności z zauważeniem, że historia rozgrywa się w kraju azjatyckim. W serialu pojawiają się postaci zarówno pozytywne, jak i negatywne — trudno zatem stwierdzić, czy wpłynie to na obraz Koreańczyków i Koreanek odbierany przez polskich widzów. *Squid Game* w sposób nienaruszający się ukazuje też codzienne tradycje i zwyczaje charakterystyczne dla kraju.

Serial porusza wiele charakterystycznych dla Korei problemów, lecz tylko kwestię zadłużenia sygnalizuje jako poważną. Pozostałe (nierówności społeczne i ekonomiczne, starzenie się społeczeństwa, patriarchalne podejście do kobiet, konflikt z organizacjami chrześcijańskimi, stosunek wobec imigrantów, kapitalistyczny wyzysk) wspólnie składają się na fabułę serialu, wątpliwe jednak, by widz zinterpretował je jako odzwierciedlenie rzeczywistych trudności, z jakimi mierzy się Korea, raczej postrzega je jako element niezbyt prawdopodobnej historii przedstawionej w serialu.

W kontekście niezaprzeczalnej popularności *Squid Game* warto zauważyć dwie kwestie: serial dotarł do osób niezainteresowanych wcześniej kulturą koreańską, poruszając jednocześnie wiele problemów społecznych. Może zatem stanowić istotny świeży ogląd wizerunku Korei, nie pokazując jedynie wygładzonego, rozrywkowego obrazu dyktowanego przez k-pop i większość k-dram, ale też uwzględnić istotne problemy składające się na rzeczywistość kraju. Jednocześnie tematyka serialu może rzutować na wyobrażenie o Korei i powodować przecenianie jej „mrocznej strony”.

Popularność serialu skutkowałą publikacją mnóstwa artykułów internetowych — także i one, ze względu na opiniotwórczą rolę mediów¹¹, mogą być istotnym elementem wpływającym na wizerunek Korei, a pojawiając się na największych polskich portalach informacyjnych, przełamać bańkę informacyjną i wyjaśnić istotne dla Korei kwestie zawarte w serialu.

¹⁰ A. Degórska, *Prawdziwe życie Koreanek to nie k-drama. „Tradycja to więzienie”*, <https://wiadomosci.radiozet.pl/Swiat/Prawdziwe-zycie-Koreanek-to-nie-k-drama.-Wywiad-z-Anna-Sawinska> (dostęp: 2.06.2022).

¹¹ K. Andrzejczak, *Wizerunek krajów Afryki Subsaharyjskiej w prasie polskiej*.

BADANIE RECEPCJI

W celu zbadania recepcji *Squid Game* i co za tym idzie sposobu pisania o Korei oraz treści mogących rzutować na wizerunek Korei Południowej, wykonana została analiza dyskursu. Dyskurs jest tutaj rozumiany jako zdarzenie komunikacyjne, a także „kategorie i reguły mówienia i dyskusowania”¹².

Za przedmiot badań przyjęto 58 artykułów pochodzących z najbardziej opiniotwórczych portali internetowych w Polsce¹³. Alternatywną ścieżką doboru materiałów mogłoby być wybranie najwyżej pozycjonowanych artykułów w wyszukiwarce Google lub artykułów pochodzących z najpopularniejszych portali internetowych. Te metody zostały jednak odrzucone ze względu na potencjalnie mniejszy wpływ na wizerunek ukształtowany w wyobrażeniach odbiorców.

Wybranie artykułów dotyczących *Squid Game* jako materiału badawczego zostało podyktowane chęcią zbadania przede wszystkim masowej narracji dotyczącej serialu. Umożliwiło to wyodrębnienie głównych wątków w dyskursie publicznym, mogących wpłynąć na wizerunek Korei tworzący się w umysłach jednostek. Ciekawą i niewątpliwie istotną alternatywną drogą badania wizerunku Korei byłoby przeanalizowanie związanych z dramą treści produkowanych przez odbiorców *Squid Game*, a zatem komentarzy na forach filmowych typu Filmweb, komentarzy pod artykułami dotyczącymi serialu czy postami na portalach społecznościowych lub memów i innych rozrywkowych form odnoszących się do serialu. Takie podejście z pewnością pokazałoby wątki obecne w wyobrażeniach przeciętnego odbiorcy. Prawdopodobnie objęte byłyby mniejszą cenzurą i filtrowaniem treści niż w artykułach redagowanych przez rozmaitych ekspertów. Dzięki temu mogłyby ukazać się na przykład treści powiązane ze stereotypami, wolne skojarzenia z krajem. Ze względu jednak na ogrom tych materiałów, wymogi objętościowe pracy, a także, odnośnie do części materiałów, niemożność wskazania typu twórcy treści (a przez to powiązania typu treści z typem twórcy) zostało to odrzucone.

Początkowo za źródła miało zostać przyjętych dziesięć najbardziej opiniotwórczych portali internetowych wymienionych we wspomnianym raporcie. Część z nich musiała jednak zostać odrzucona ze względu na brak wystarczającej ilości materiałów (Pudelek.pl, Plejada.pl) lub nadmiernie sprofilowany, specjalistyczny charakter, który mógłby wykluczać masowego odbiorcę (Money.pl, Businessinsider.com.pl, Wirtualnemedial.pl, Wpolidityce.pl). Pozostałe portale zostały dobrane więc z listy ogólnej najbardziej opiniotwórczych mediów w 2021 roku. Tutaj także część portali musiała zostać odrzucona z takich samych powodów oraz brak dostępu

¹² K. Biskupska, *Analiza dyskursu i krytyczna analiza dyskursu*, [w:] *Współczesne teorie społeczne*, red. M.S. Szczepański, A. Śliz, Opole 2014, s. 370.

¹³ Raport IMM, *Onet najbardziej opiniotwórczym medium 2021 roku*, <https://www.imm.com.pl/imm-onet-najbardziej-opiniotworczy-medium-2021-roku/> (dostęp: 2.06.2022).

autorki pracy do płatnych treści (TVN24, „Rzeczpospolita”, „Dziennik Gazeta Prawna”, „Super Express”, TVP Info, Polskie Radio 24).

Powstała w ten sposób lista źródeł internetowych (kolejność losowa): „Gazeta Wyborcza”, WP, RMF FM, Onet, Polsat News, Interia, Gazeta.pl, Radio Zet, „Fakt”. Pod uwagę brane były także subportale wymienionych, ale nie wydania lokalne.

Artykuły źródłowe (w liczbie 189) pozyskano, wykorzystując wyszukiwarkę Google (użyte zapytanie: „nazwa portalu/nazwa domeny *Squid Game*”) lub, jeśli pozwalała na to mechanika strony, tag *Squid Game*. Uporządkowano je w tabelach. Teksty nie musiały skupiać się na *Squid Game* — odrzucono artykuły typu „top 10” w których *Squid Game* jedynie wymieniono. Każdemu przyporządkowano jedną, wstępną, główną kategorię tematyczną (problemy społeczne Korei; przemoc; hit; moda; fabuła; Korea Północna) na podstawie nagłówka i leadu. Artykuły z przyporządkowaną kategorią „problemy społeczne Korei” zostały wybrane do analizy jako pierwsze — szczególnie powiązane z tematyką pracy i celem badania. Było ich niewiele (4), więc pozostawienie ich doborowi losowemu mogłoby skutkować pominięciem.

Odnosnie zaś do pozostałych materiałów poszczególnym artykułom ułożonym w kolejności chronologicznej przyporządkowano numery, z których losowo wybrano (za pomocą <https://generatorliczb.pl/>) cztery, sześć lub osiem artykułów dla każdego portalu (ze względu na znaczną dysproporcję w liczbie artykułów na poszczególnych portalach z Onetu, Polsat News i „Faktu” przyjęto odpowiednio po cztery artykuły, z „Gazety Wyborczej”, RMF FM i Gazety.pl sześć, natomiast z WP, Radia ZET oraz Interii osiem).

Przyjęto cztery pytania badawcze. Pierwsze z nich dotyczyło powiązania treści *Squid Game* z Koreą Południową — przede wszystkim czy artykuł odnosi się do kraju, a jeśli tak, to w jaki sposób. Oprócz tego czy informacje na temat kraju zostały w jakikolwiek sposób (oraz jak) rozszerzone o kulturę, politykę, historię itp. Drugim pytaniem, wynikającym z tematyki serialu, było: „Czy pojawiają się wątki dotyczące problemów społecznych?”, dodatkowo obejmującym sposób ich opisanie i komunikowania ich realności. Kolejne pytanie miało za cel zbadanie aspektu *hallyu*: „W jaki sposób opisywana jest popularność serialu?”, uściślone pytaniem: „Czy wskazywane są inne koreańskie hity?”. Ostatnie zapytanie brzmiało: „Czy pojawia się powiązanie z Koreą Północną? Jaki ma to wydźwięk?” i służyło zbadaniu powiązań między Koreą Północną i Południową. Dodatkowo zadano dwa pytania kategoryzacyjne („Jaki jest charakter artykułu?”, „Co jest najważniejsze w artykule?”), które pozwoliły na udzielenie bardziej wyczerpujących odpowiedzi na pytania badawcze.

Należy pamiętać o tym, że przedstawione dane pochodzą z konkretnych portali. Istnieje prawdopodobieństwo, że w innych źródłach mogły znaleźć się bardziej wartościowe (z punktu widzenia zmiany wizerunku Korei) informacje.

O ARTYKUŁACH

Przeanalizowane w badaniach artykuły można podzielić ze względu na ich charakter na sześć grup:

— popkulturowe (16): artykuły opisujące przykłady kina koreańskiego, popularność samego serialu lub innych produkcji głośnych w okresie popularności *Squid Game*;

— rozrywkowe (13): dotyczące kolejnych sezonów serialu, jego fabuły, aktorów i aktorek, a także turniejów inspirowanych *Squid Game*;

— ostrzegawcze (12): ostrzegające rodziców przed relacjonowaną przemocą wśród dzieci (zainspirowaną serialem);

— ciekawostkowe (9): prezentujące niespodziewane fakty lub punkty widzenia związane z serialem;

— szokujące (4): opisujące północnokoreańską recenzję serialu lub przypadek skazania na karę śmierci w Korei Północnej za szmuglowanie *Squid Game*;

— inne (4): artykuł o charakterze filozoficznym, list do redakcji, reportażowy, sportowy.

Zdecydowana większość materiałów (77,6%) liczyła mniej niż 5 tys. znaków. Dłuższe częściej relacjonowały fabułę i podkreślały problemy społeczne widoczne w serialu.

Często powtarzającymi się elementami artykułów były wskaźniki popularności *Squid Game* i fakt pobicia przez niego rekordów oglądalności Netflix'a. Informowano, ilu użytkowników go obejrzało (34,5% artykułów) i o dochodzie finansowym platformy w wyniku jego rozpowszechniania (13,8% artykułów). Chociaż można było oczekiwać, że o serialu będzie się pisać w kontekście Netflix'a, producenta serialu, to we wszystkich artykułach aż 98 razy pojawiają się określenia typu „hit Netflix'a” czy „serial Netflix'a”¹⁴. Dla porównania — określenia typu „koreański serial” czy „południowokoreańska produkcja”¹⁵ pojawiły się 70 razy, z tego jedynie pięć zawierało słowo „hit”. W określeniach związanych z Netflix'em znacznie częściej stosowano pozytywnie wartościujące słowa: jak „hit”, „największy przebój”, „najpopularniejszy”. Daje to wrażenie, że popularność i wyjątkowość serialu powiązana jest ściślej z Netflix'em niż Koreą, a pochodzenie serialu schodzi na drugi plan. Brak wyraźniejszego zaznaczenia pochodzenia serialu (możliwy, jako że pojawiały się określenia łączące wskazanie kraju i platformy, typu „koreański hit Netflix'a”) rodzi prawdopodobieństwo odebrania przez platformę, nie zaś kraj pozytywnych wrażeń związanych z serialem.

Przeważnie pozytywne określenia dotyczące serialu znajdujemy w większości artykułów — oprócz tych ostrzegających przed jego wpływem na dzieci. Pojawiały

¹⁴ Liczone były jedynie wyrażenia zakładające przynależność do Netflix'a.

¹⁵ Liczone były jedynie wyrażenia zawierające epitet „(południowo)koreański”.

się takie słowa jak „fenomen” (15,5% artykułów), „fascynacja” (13,8% artykułów). Nieliczne artykuły opisujące cechy kina południowokoreańskiego wskazywały na ogół na jego wyrazistość, charakterystyczne mieszanie gatunków i świeżość dla widza zachodniego. Język opisujący sukces serialu czasem nawiązywał do nomenklatury wojennej, na przykład: *Squid Game* „w mgnieniu oka podbił świat”¹⁶; „znów koreańscy twórcy wyciągają asa z rękawa”¹⁷; „to nie koniec filmowej ofensywy Koreańczyków”¹⁸; „szturmem zdobywa coraz szersze rzesze fanów na całym świecie”¹⁹. Nie jest to nietypowe w charakteryzowaniu popularności popkulturowych twórców, ale tym dobitniej świadczy o popularności serialu.

Jednocześnie w 17,2% artykułów pojawiło się zaskoczenie (także twórców produkcji) popularnością serialu. Najbardziej wyraźnym jego przykładem jest zdanie: „Południowokoreański serial udowodnił, że nie liczą się ramy kulturowe, by zostać ogólnoswiatowym hitem”²⁰. Pokazuje to ogólny brak świadomości wobec rosnącego znaczenia kultury koreańskiej na świecie.

Celem tej pracy nie jest opisanie jakości badanych artykułów, jednak należy zauważyć, że część z nich zdradzała cechy kiczu dziennikarskiego, pojawiły się także przypadki słabego warsztatu dziennikarskiego; mylące lub clickbaitowe nagłówki, nieprawidłowa odmiana słów, podawanie wątpliwych informacji (dotyczy kary śmierci za szmuglowanie *Squid Game*²¹).

KOREA W ARTYKUŁACH — JĘZYK I (WY)TŁUMACZENIE

W analizowanych artykułach Korea jest zapisywana głównie na dwa sposoby: 131 razy pojawia się forma „Korea” lub „koreański”, 104 razy „Korea Południowa” lub „południowokoreański”. W większości artykułów, bo 70%, znajdziemy przynajmniej raz użyte w tekście jakieś formy słowa „południowokoreański/Korea Południowa”, będące wyraźnym wskazaniem na kraj pochodzenia serialu i umożliwiające czytającemu na stworzenie powiązania między *Squid Game* a Koreą Południową. W jednym artykule nie pojawiła się żadna wskazówka co do kraju serialu, w kolejnym można jedynie domyślać się, że *Squid Game* pochodzi z Korei Południowej lub Stanów Zjednoczonych. W pozostałych artykułach występował epitet „koreański”. W użyciu potocznym „Korea” może oznaczać zarówno Koreę Północną,

¹⁶ Artykuł nr 7 z listy załączonej w aneksie.

¹⁷ Artykuł nr 52 z listy załączonej w aneksie.

¹⁸ Artykuł nr 56 z listy załączonej w aneksie.

¹⁹ Artykuł nr 34 z listy załączonej w aneksie.

²⁰ Artykuł nr 10 z listy załączonej w aneksie.

²¹ J. Bryczkowska, „Przemycił *'Squid Game'*, został skazany na śmierć w Korei Północnej” — eksperci wątpią, że to prawda, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,127222,27843162,przemycnik-squid-game-zostal-skazany-na-smierc-w-korei-polnocnej.html> (dostęp: 2.06.2022).

jak i Koreę Południową, historycznie zaś i geograficznie odnosi się do dawnego, zjednoczonego państwa oraz obu Korei pojedynczo²². Na arenie międzynarodowej, w języku angielskim, oba kraje odnoszą się do siebie jako do Korei, a zatem nawet jeżeli w niektórych artykułach można domyślać się z kontekstu, że mowa o Korei Południowej, to samo słowo nie wskazuje na ten kraj bezpośrednio.

W artykułach przytaczano nazwiska rozmaitych osób związane z Koreą i Azją. Najczęściej były to nazwiska reżysera *Squid Game* oraz głównych aktorów. Sporadycznie porównywano serial do dzieł innych twórców, takich jak: Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Yeon Sang-ho, Jee-woon Kim, Na Hong-jin, Takashi Miike czy Kōshun Takami. Imiona i nazwiska koreańskie zazwyczaj podawano w poprawny sposób, zgodny z systemem Revised Romanisation²³ oraz konwencją, w której nazwisko wymienia się jako pierwsze, a imiona łączone są dywizem. Jedynie sporadycznie pojawiały się odstępstwa (literówki, latynizacja niezgodne z wytycznymi oraz zamienione sylaby imienia i nazwiska). Chociaż nie wszystkie niestandardowe formy zapisu muszą być konieczne błędne, a nawet mogą być celowe²⁴, to zastanowić się można, czy nie będą konsternować polskiego czytelnika lub czytelniczki i utrudniać im zapamiętania tożsamości tych osób. Jest to tym bardziej prawdopodobne, jako że umiejętność prawidłowego odtworzenia brzmienia koreańskiego wyrazu nie jest powszechna, a sposób odczytywania latynizacji koreańskich imion nie współgra z ich polskim brzmieniem.

W części artykułów można było zaobserwować subtelne pomijanie koreańskiego pochodzenia serialu. Gra przetłumaczona w serialu na „Światło czerwone, światło zielone” została wymieniona w artykułach czternaście razy; dwa z nich uściśliły, że jest to odpowiednik „Baba Jaga patrzy”, kolejne pięć użyło jedynie „Raz, dwa, trzy, Baba Jaga patrzy”. Już sam przekład nazwy zabawy bezpośrednio znaczącej „Kwiat Ketmi Syryjskiej zakwitł” pozbawia ją kulturowego odnośnika, jako że fraza ta ma znaczenie symboliczne²⁵. Pojawiająca się w badanych artykułach jedynie polska nazwa całkowicie wymazuje kulturową odmienną gry. Jedynie cztery artykuły odniosły się do tytułowej gry w kalmara (albo „kalmary” lub „kałamarnicę”), która jest nieznana dzieciom w Polsce, a popularna w Korei i ważna dla serialu. Rzadziej wymieniane były też inne mało popularne w Polsce gry — o nieznanym nam grze *ddjaki* nie wspomniano ani razu.

²² Korea, <https://pl.wiktionary.org/wiki/Korea> (dostęp: 2.06.2022).

²³ Wytyczne dotyczące transkrypcji terminów z języka koreańskiego na potrzeby publikacji tekstów naukowych w piśmie „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series”, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2016.

²⁴ S. Ryu Matsumoto, *Pisownia koreańskich nazw własnych*, „Azja-Pacyfik 2000” 2000, nr 3, s. 8.

²⁵ L. Facey, *Having Squid Game translation issues? You're not the only one*, <https://www.myimperfectlife.com/features/squid-game-translation-issues> (dostęp: 2.11.2022).

KOREA W ARTYKUŁACH — KULTURA I RYNEK

W artykułach sporadycznie pojawiają się nazwy marek, produktów czy miejsc związanych z Koreą Południową, nie wchodząc jednak w detale z nimi związane. Odnotowano zaś: uniwersytety (SKY [Narodowy Uniwersytet Seulski, Korea University i Yonsei University]), miejsca (Seul [5], Macha Land, Lotte World, miasto Gwangju, prowincja Gyeonggi, Centrum Kultury Koreańskiej w Zjednoczonych Emiratach Arabskich), marki i firmy (Samsung, Kia, Hyundai, SK Broadband, Siren Pictures) oraz programy telewizyjne czy aplikacje (KakaoTalk, *How Do You Play?*). Powoływano się także na portale i rozgłoszenie azjatyckie (lub wydawane w językach azjatyckich): południowokoreańskie (The Korean Times, Koreaboo, Cine21, stacja MBC), północnokoreańskie (Arirang Meari [2]), chińskie (South China Morning Post) czy amerykańskie (Radio Free Asia [3]).

Squid Game często stawiano w zdaniu obok innych produkcji Netflixowych, na przykład *Bridgertonowie* (*Bridgerton*, 2020–), *Wiedźmin* (*The Witcher*, 2019–), *Dom z papieru* (*La Casa de Papel* 2017–2021, reż. Jesús Colmenar), a ich sukcesy porównywano.

W części artykułów omawiano kino koreańskie lub jego przykłady, a nawet pisano o tym, że Netflix stawia na produkcje koreańskie, był to jednak mały odsetek. Niemniej miały one pozytywny wydźwięk, miejscami wręcz entuzjastyczny — przykładem tego może być końcówka jednego artykułu: „Wszystkiego koreańskiego zatem!”²⁶.

Squid Game porównano do produkcji typu *battle royale* jedynie czterokrotnie. Inne produkcje, o których pisano (tylko w dziewięciu artykułach, porównując je z serialem lub wymieniając inne produkcje południowokoreańskie) przy *Squid Game*, to:

— filmy: *Parasite* (6), *Zagadka zbrodni* (*Salinui chueok*, 2003 [2], reż. Bong Joon-ho), *The Host: Potwór* (*Goemul*, 2006, reż. Bong Joon-ho), *So-won* (2013, reż. Lee Joon-ik), *Matka* (*Madeo*, 2009, reż. Bong Joon-ho), *Silenced* (*Dogani*, 2011, reż. Hwang Dong-hyuk), *Zombie Express*, *Dobry, zły i zakrecony* (*Joteun nom, nap-peun nom, isanghan nom*, 2008, reż. Kim Jee-woon);

— seriale: *All of Us Are Dead* (*Jigeum uri hakgyoneun*, 2022–, reż. Lee Jae-kyoo) *Hellbound* (*Jiok*, 2021–, reż. Yeon Sang-ho), *Our Blues* (*Urیدهului beulru-seu*, 2022, reż. Kim Kyu-tae), *The Sound of Magic* (*Annarasumanara*, 2022, reż. Kim Seong-yoon), *Queen of the Scene* (*Wigiui yeoja*, 2021, reż. Lee Won-Suk), *Suriname* (Surinam, 2022, reż. Yoon Jong-Bin), *Dr Mózg: W otchłani świadomości* (*Dr. Beurein*, 2021, reż. Kim Jee-woon), *D.P.* (2021, reż. Han Jun-hee);

— inne: wspomniany został także *Likwidator* (2013) w reżyserii Kim Jee-woona.

Poza tym w artykułach nie znajdziemy szczegółowej analizy kultury koreańskiej, tylko ewentualne jej elementy w formie ciekawostek (na przykład inspiracja do re-

²⁶ Artykuł nr 56 z listy załączonej w aneksie.

kwizytu wielkiej lalki z pierwszego odcinka, popularny sposób samobójstwa w Korei Południowej). Bardzo ciekawym tego przykładem jest pojawiająca się dwukrotnie informacja o propozycji otrzymanej przez O Yeong-Su, która dotyczyła udziału w reklamie smażonego kurczaka — tak relacjonuje ją artykuł: „Jedna z nich dotyczyła... smażonego kurczaka”²⁷. Zachodni odbiorcy mogą podzielać zaskoczenie czy też zażenowanie wyrażone w tym zdaniu; należy jednak zauważyć, że wśród Koreańczyków i Koreanek jest to niezmiernie popularna potrawa. Daje to powód do zastanowienia się, ile takich informacji o Korei zostaje jedynie wymienionych w tekście, nie umożliwiając czytającym poznania ich znaczenia w koreańskim kręgu kulturowym.

PROBLEMY SPOŁECZNE

Łącznie w 43,1% artykułów zawarto informacje o problemach społecznych zarysowanych w serialu. Jednocześnie jedynie w dwu (pisanych przez lub we współpracy z ekspertami) są omówienia problemów społecznych w Korei Południowej, wprost zaznaczając powiązania między serialem a rzeczywistością. W kolejnych dwu jest mowa, że *Squid Game* dotyczy koreańskich problemów społecznych, bez wspomnienia jednak, jakiego typu są to problemy. Oznacza to, że jedynie w 6,8% artykułów zaznaczono, że *Squid Game* odnosi się do rzeczywistych problemów społecznych.

Problemy wspomniane w artykułach prezentuje tabela 1.

Tabela 1. Problemy społeczne poruszone w serialu

| | |
|---|---|
| Finansowe | długi (16), bankructwo (6), poważne problemy finansowe (2), parabanki, ubóstwo, trudna sytuacja ekonomiczna, prawdopodobny kryzys ekonomiczny, nierówne rozłożenie majątku, bieda emerytów |
| Kapitalistyczne | kapitalizm (8), nierówności społeczne (3), krwawy system, bestialskie społeczeństwo południowokoreańskie |
| Problemy związane ze strukturą społeczeństwa koreańskiego | cyfryzacja wypierająca ludzi, starzejące się społeczeństwo, mieszkanie z rodzicami, molestowanie (wykorzystywanie władzy w społeczeństwie hierarchicznym), konflikt indywidualizm–kolektywizm, nieakceptowanie uchodźców z Korei Północnej, presja edukacyjna, presje społeczne, brak życia prywatnego (z powodu pracy), trud założenia rodziny |
| Inne (zbiorczo) | samobójstwa (5), zasygnalizowanie problemów ogółem (3), hazard, korupcja, zanik moralności, przemoc, handel organami, wyzysk imigrantów, slumsy, imigranci, dyskryminacja, strajki, brak miejsc pracy, bezrobocie (młodych) |

²⁷ Artykuł nr 25 z listy załączonej w aneksie.

Co ciekawe, z 31 artykułów opisujących fabułę serialu jedynie w połowie znajduje się informacja o długach, które były głównym wątkiem umożliwiającym zrozumienie serialu.

PRZEMOC WŚRÓD DZIECI

Na szczególną uwagę zasługują artykuły o charakterze ostrzegawczym, jako że w większości podchodziły do popularności *Squid Game* w inny sposób niż w pozostałych kategoriach. Tu serial występował już w roli fenomenu nie zachwycającego, lecz niepokojącego. Przypisywano mu negatywny wpływ na dzieci („Tabloidy alarmują: *Squid Game* zmienia niewinne aniołki w brutalne potwory”²⁸) i podkreślano zawartą w nim przemoc. Język tych artykułów zdawał się mieć na celu zaszokowanie i wywołanie sensacji. Choć nie było w nich widać bezpośredniej krytyki czy nadmiernego demonizowania serialu, to przebijające się z nich zaniepokojenie miało negatywny wydźwięk. W roli podmiotów ostrzegających występowali: pedagodzy i pedagożki (10), Fundacja Dajemy Dzieciom Siłę (7), minister edukacji Przemysław Czarnek (5), psychologowie i psycholożki (4), zagraniczne instytucje polityczne (3), parafia pw. Wniebowzięcia NMP w Żukowie. Można założyć, że podejście czytelnika do tych podmiotów może skutkować różnymi odczuciami do serialu, a co za tym idzie dwojako rzutować na postrzeganie kultury koreańskiej i samego kraju.

KOREA PÓŁNOCNA

Korea Północna pojawiła się w artykułach w trzech aspektach: przy charakteryzowaniu postaci Kang Sae-byeok, opisywaniu rzekomego skazania na karę śmierci mężczyzny, który przemycił do kraju *Squid Game*, oraz przy opisach reakcji Korei Północnej na serial. Próba tych akurat artykułów okazała się zbyt mała, by na ich podstawie wyciągnąć konstruktywne wnioski. Wrażenia z nich płynące mogą być sprzeczne. Z jednej strony wskazano na nazwanie przez Kim Dzong Una południowokoreańskiej popkultury rakiem, co jako produkt zakazany przez dyktatora mogłoby mieć pozytywny wydźwięk. Z drugiej strony cytowane recenzje północnokoreańskie, chwalcące serial jako „wiarygodne ukazanie wstrętnej rzeczywistości kapitalistycznego Południa”²⁹, przedstawiają serial jako coś aprobowanego przez państwo totalitarne. Język i treść artykułów skupionych całkowicie na Korei Północnej miały służyć szokowaniu, co widać było chociażby w nagłówkach takich jak: „Przemycił do Korei Północnej serial »Squid Game«. Skazano go na śmierć”³⁰.

²⁸ Artykuł nr 15 z listy załączonej w aneksie.

²⁹ Artykuł nr 12 z listy załączonej w aneksie.

³⁰ Artykuł nr 46 z listy załączonej w aneksie.

PODSUMOWANIE RECEPCJI

Ogólna recepcja serialu była w dużej mierze pozytywna. Artykuły poruszały wiele tematów powiązanych ze *Squid Game*. Informacje o Korei podawano jedynie w sposób potrzebny do zarysowania tła będącego w centrum uwagi serialu. Choć nie jest to nic zaskakującego, to w analizowanych artykułach widać niewykorzystany potencjał budowania wizerunku Korei Południowej. Prawdopodobnie ich autorzy nie mieli odpowiedniej wiedzy ani zamiaru przekazywania informacji dotyczących Korei. Treści dotyczące problemów społecznych, z którymi boryka się Korea Południowa, pojawiały się w stosunkowo niewielkiej liczbie artykułów, a jedynie kilka z nich powiązało serial z rzeczywistością. Oznacza to, że olbrzymi potencjał uświadamiający cechujący serial nie został wykorzystany. Jednocześnie nie tylko społeczno-ekonomiczna strona Korei nie została właściwie pokazana — w zaledwie 15,5% artykułów znajduje się powołanie na inne dzieła kinematografii koreańskiej. Inne przejawy *hallyu*, których można by się spodziewać przy opisywaniu tak popularnego odłamu koreańskiej fali, zajęły w nich bardzo mało miejsca. Można było zauważyć, że wielokrotnie to nie kraj produkcji miał największe znaczenie w opisywaniu serialu, lecz sam producent — Netflix.

PODSUMOWANIE

Mimo rosnącego znaczenia koreańskiej fali przypadek *Squid Game* pokazuje, że ogromny szum medialny wokół wytworów koreańskiej popkultury nie ma wpływu na docierające o niej informacje, a możliwość rozszerzania wiedzy pozostaje niewykorzystana. Wątpliwe, by widz niezaznajomiony z koreańskim kręgiem kulturowym samodzielnie odczytał wątki odnoszące się do stanu społeczeństwa Korei Południowej, a nie wyjaśniają tych kwestii także artykuły dotyczące *Squid Game*. Serial niewątpliwie wpłynął na wyobrażenie o Korei, nie sposób jednak tylko na jego podstawie oszacować, w jakim stopniu przyswojony i jak bardzo niezakłócony jest przekaz odbierany przez przeciętnego polskiego widza. Ciekawe byłoby zbadanie, w jakim stopniu *Squid Game* wzmacnia lub osłabia, a może tworzy, stereotypy dotyczące kraju.

Choć *hallyu* zdaje się rosnąć w Polsce w siłę i zakłada zwiększającą się świadomość odnośnie do Korei, to przeprowadzona analiza dyskursu nie wskazuje na wysoki poziom wiedzy o tym kraju. Wzmiankowanie (nawet światowo uznanych) filmowych dzieł koreańskich pozostaje rzadkie. Inne wytwory kultury czy zwyczaje też nie pojawiają się w artykułach dotyczących tego kraju, nie można jednak oczekiwać takich informacji w artykułach skupionych na konkretnym serialu. Oszacowanie wpływu *hallyu* na sposób pisania o Korei wymagałoby osobnych

badania. Teraz wydaje się jednak, że autorom piszącym o *Squid Game* brakuje wiedzy dotyczącej Korei, aby obiektywnie przybliżyć ten kraj i budować podstawy wizerunku jak najbardziej wiernego rzeczywistości, nie zaś zgodnie z obrazem pożądanym przez państwo (jak Koreańczyk na podstawie wizerunku BTS).

Znakomita część artykułów dotyczących *Squid Game* pozytywnie odnosi się do serialu. Możliwe, że wpłynie to na postrzeganie także samego kraju. Jednocześnie mniejszość nieprzychylnie odbierająca serial może powodować negatywne skojarzenia zwłaszcza u pewnych grup, na przykład rodziców dzieci w wieku szkolnym.

Chociaż na podstawie przytoczonych danych można wyciągać pewne wnioski i odkryć możliwe wzorce, ale nie sposób, dysponując tylko nimi, orzekać o rzeczywistych zmianach w postrzeganiu Korei Południowej. By stworzyć taką możliwość, niewątpliwie potrzebne byłyby badania ilościowe i jakościowe. Niemniej wnioski płynące z tej pracy pozwalają na określenie pewnego stanu obecnego i wyznaczenie kierunków możliwych zmian.

RECEPTION OF THE *SQUID GAME* SERIES AND ITS POTENTIAL IMPACT ON THE IMAGE OF SOUTH KOREA IN POLAND

Summary

The article presents the results of a study on the reception of the South Korean Netflix production, *Squid Game*, in the first months after its release. The study analyzes the discourse observable in the articles concerning the series in popular Polish internet portals and focuses on examining the ways of writing about South Korea, the sentiments towards the country, and the premises concerning its image. The study shows mostly positive attitudes towards *Squid Game*, which could factor into a positive image of the country. At the same time, it shows that the phenomenon of *hallyu* in Poland remains insignificant or unnoticed in this case despite the observed popularity of the show, and the image of the country resulting from the plot of the series is lost at the stage of media reception.

Keywords: nation's image, South Korea, *Squid Game*, *hallyu*, k-drama, TV show, media reception, discourse analysis



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Arkadiusz Sylwester Mastalski

ORCID: 0000-0003-4418-9370

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie

**MODEL MITOGRAFICZNY I MODEL MUZYCZNY
JAKO DWA SPOSOBY INTERPRETACJI STORYTELLINGU
W SERIALU *ŚLEPNĄC OD ŚWIATEŁ*
KRZYSZTOFA SKONIECZNEGO
ORAZ JEGO POWIEŚCIOWYM PIERWOWZORZE**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.4>

Lights are blinding my eyes.
People pushing by,
Then walking off into the night.
(The Streets)¹

WPROWADZENIE

Powieść składa się z rozdziałów. Serial — z odcinków. Jest to oczywisty truizm, ale od tego truizmu nie da się uciec, gdy mowa o praktycznym aspekcie segmentacji opowieści uwzględniającym realia danego medium oraz artystyczne presupozycje stojące za daną produkcją filmową, serialową, komiksową, teledyskową lub literacką (czy jakąkolwiek inną). Serial, animacja, powieść, klip muzyczny, film czy komiks mają swoje organizacyjne ramy, swoją *technę*, od której — w jakiejś przynajmniej mierze — nie sposób uciec.

¹ The Streets, *Blinded by the Lights*, [w:] *The Streets, A Grand Don't Come for Free*, wyd. Atlantic 2004.

Transgresja bywa zatem dość ryzykowna, czego świadectwem są choćby transkrypcje materiału *sui generis* filmowego na serialowy format (lub odwrotnie). Wracając jednak do *meritum*: niezależnie od sposobu ujęcia rzeczy (*lexis*) mamy w przypadku serialu Krzysztofa Skoniecznego² i literackiego pierwowzoru autorstwa Jakuba Żulczyka³ do czynienia z jedną i tożsamą fabułą (*mythos*). Pomijam tutaj drobne zmiany dokonane na materiale oryginału powieściowego (jak choćby rozwinięcie postaci rapera Pioruna, w którego wciela się sam reżyser, wraz z przynależnymi⁴ do jego wątku kompozycjami i teledyskami hiphopowymi), jako że nie stanowią one z punktu widzenia prowadzonej tu narracji elementów interpretacyjnie istotnych. Powieść dzieli historię na sześć rozdziałów, serial — na osiem odcinków. Oczywiście podział narracji w ramach logiki danego medium nie jest tożsamy, choć nie jest to przecież zasada dotycząca powieściowej narracji jako takiej. Powieść Żulczyka dzieli fabułę na porcje według następstwa kolejnych dni, serial — nie. Już w piątym odcinku mamy dzień poprzedzający wigilijny czwartek, co też oznacza, że porządki kompozycyjny i chronologiczny nie biegną względem siebie symetrycznie.

Jak zauważa recenzująca książkę Dominika Sitnicka:

kompozycyjnie *Ślepnąc od świateł* broni się jak żadna z poprzednich książek Żulczyka. Język powieści, podobnie jak konstytucja psychiczna narratora, jest wyważony, bardziej oszczędny. Precyzyjna narracja, tempo wydarzeń i naprawdę dobrze skonstruowana fabuła sprawiają, że te przeszło pół tysiąca stron czyta się jednym tchem⁵.

Literacki pierwowzór obejmuje zatem wydarzenia od piątku 19 grudnia do czwartku następnego tygodnia, czyli Wigilii Bożego Narodzenia, przedstawiając kolejne dni (a raczej wieczory, noce i poranki) za wyjątkiem poniedziałku, który nie tylko nie ma osobnego rozdziału, ale zdaje się wręcz pominięty. Przyjęty przez twórców serialu podział rozmija się z tym literackim i przedstawia fabułę podzieloną nieco odmiennie w sposób.

Na łamach „Dwutygodnika” Jakub Socha konstatuje: „Liczącą pół tysiąca stron książkę Żulczyka napędzał monolog [wyróżnienie — A.S.M.] chłopaka z Olsztyna, który przeprowadził się do Warszawy, by uczyć się malarstwa na ASP, a skończył jako narkotykowy diler”⁶. I dodaje:

² *Ślepnąc od świateł* (serial telewizyjny), reż. K. Skonieczny, HBO Polska (2018).

³ J. Żulczyk, *Ślepnąc od świateł*, Warszawa 2014.

⁴ Zob. *Krzysztof Skonieczny aka Piorun na płycie znanego rapera. Ależ będzie ogień na bicie!*, Rapnews.pl, 6.06.2021, <https://rapnews.pl/krzysztof-skonieczny-aka-piorun-na-plycie-znanego-rapera-alez-bedzie-ogien-na-bicie/> (dostęp: 21.12.2022).

⁵ D. Sitnicka, *Duszek Casper*, „Dwutygodnik” 2014, nr 147, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5598-duszek-casper.html> (dostęp: 21.12.2022).

⁶ J. Socha, *Wożąc się po mieście*, „Dwutygodnik” 2018, nr 250, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8085-wozac-sie-po-miescie.html> (dostęp: 21.12.2022).

W książce jest zamasyżystość i precyzja; intryga, świat, konstrukcja. Kolejne rozdziały to kolejne dni, w poszczególnych rozdziałach informacje o godzinie, w której rozgrywa się dana scena. Jedno i drugie jest o tyle istotne, że odbywa się tu cały czas odliczanie⁷.

Serial usuwa monolog, oddając władzę nad narracją kamerze wraz z jej zmiennymi punktami widzenia⁸, a także precyzyjne oznaczenia dni tygodnia i godzin, które — jak zauważa Socha: „w książce budowały rytm — tego rytmu tu nie ma”⁹. W oczywisty sposób logika serialowego medium redefiniuje książkę i interpretuje ją (zwraca na to wszystko uwagę cytowany Socha), a to, co dla wywodzących się z kręgu literaturoznawczego recenzentów stanowi wadę serialowej adaptacji (skoro patrzą oni na materię serialową w swoście literacki sposób), przez pryzmat wiedzy o filmie — a zatem we wszystkich tych ujęciach, gdzie punkt wyjścia jest niezapośredniczony w piśmie stanowiącym niejako centrum definiujące całość interpretacji dzieła — staje się istotnym atutem produkcji Skoniecznego. Z punktu widzenia ujętej w ramy narracji treści, czyli właśnie fabuły czy *mythosu*, mamy tu do czynienia z allomitą, albowiem, jak piszą mitografowie:

mit, *mythos*, jest więc tożsamy z fabułą, której dostępne są jej własne inwarianty, allomity. Mimesis, jako naśladownictwo mitu, byłaby zatem jednoczesnym imitatio i representatio, odnawianymi i dopowiadanymi w różnych formach poprzez cechy dynamiki akcji (*praxis*)¹⁰.

Podział, jaki przedstawia się odbiorcy serialu, nie ma jednak dla tegoż większego znaczenia — jeśli tylko nie podejmuje się owego podziału semantyzacji, czyli nie nada mu się funkcjonalnego naddatku znaczeniowego (to znaczy nie sfunkcjonalizuje), czego najczęściej się nie robi. Oto dłaczego: serial streamingowy ma się do serialu telewizyjnego tak jak powieść do powieści w odcinkach, to znaczy dokonuje transgresji formatu, gdyż z punktu widzenia konsumenta treści bliższy jest filmowi niż serialowi w pierwotnej, to jest serialnej, postaci. Serial streamingowy dany jest w zasadzie¹¹ jako całość (tak jak powieść, która również ostatecznie ma edytorsko taki właśnie kształt), toteż podział na jednostki formalne — odcinki czy rozdziały — nie zmienia zbyt wiele, gdyż potencjalnie *mythos* dany jest nam jako coś, czego doświadczyć możemy od deski do deski. Nie trzeba wcale czekać do momentu publikacji kolejnego epizodu. Wszystko dane jest tu i teraz¹². To od

⁷ *Ibidem*.

⁸ Por. uwagi M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 15–20, 48–51, 146, 167 n.

⁹ J. Socha, *Wożąc się po mieście*.

¹⁰ M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 12.

¹¹ Zaznaczmy jednak, że nie wszystkie platformy streamingowe oferują gotowy obraz od razu (na przykład HBO), toteż na niektóre odcinki serialu trzeba czasami czekać, co w oczywisty sposób różnicuje strategie nadawcze i odbiorcze w stosunku do sezonów danych w całości *hic et nunc*.

¹² D. Baran, *Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, motywy, mutacje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016, s. 16; por. M. Kisilowska-Szurmińska, A. Jupowicz-Ginalska, Ł. Szurmiński, *Binge watching* —

konsumenta zależy, jak posegmentuje sobie treść, zaś strukturalne elementy odcinka przyjmują w streamingu raczej formę transparentnej antyramy, skoro wiadomo, że można je swobodnie pomijać przy użyciu odpowiedniej opcji oferowanej przez platformę. Nie oznacza to, że podział na odcinki przestaje odgrywać jakąkolwiek rolę, a jedynie pokazuje, jak się ona zmienia (choćby ze względu na zmianę statusu cliffhangerów, które nie mogą już tylko utrzymywać poziomu uwagi w oczekiwaniu na kolejny odcinek¹³). Jeśli zaś zdarzy nam się odłożyć „na półkę” (celowo używam tu książkowej metafory) serial w dowolnej minucie jakiegoś odcinka, platforma — niczym zakładka w książce — przypomni nam, nawet po wielu tygodniach, gdzie do lektury powrócić.

O tej nowej istocie doświadczania seriali streamingowych wprost pisze jedna z recenzentek serialu *Skoniecznego*:

Słepnac od światel to kolejny [...] polski serial, który mógłby z powodzeniem konkurować z hitami Netfliksa. Tym bardziej, że producent, wzorem globalnego giganta, wrzucił w całości osiem odcinków serialu na HBO Go. Niebezpieczne, bo jak zacznie się oglądać, nie można się oderwać [wyróżnienie — A.S.M.]. Ja próbowałam nie przerywać oglądania nawet w windzie. Przez chwilę z sukcesem¹⁴.

Ów model serialu o „złożonej narracyjności”, przeciwstawny serialom epizodycznym opiera się na kompleksowości i całościowości narracji, a wątki obejmują serial jako całość, nie tylko pojedyncze odcinki, wobec czego śmiało powiedzieć można, że jednostką konsumpcji jest nie (nomen omen) od-cinek, a sezon¹⁵. Usunięcie oznaczeń dni i godzin staje się zatem w takiej perspektywie nie błędem, a istotnym kompozycyjnie brakiem, formułą reinterpretacji książki możliwą dzięki nowemu medium. Trafnie diagnozuje taki stan Olga Tokarczuk, gdy stwierdza:

jesteśmy świadkami powstania nowego sposobu opowiadania świata, jaki niesie ze sobą serial filmowy, a którego ukrytym zadaniem jest wprowadzić nas w trans [wyróżnienie — A.S.M.]. Oczywiście ten sposób opowiadania istniał już w mitach i opowieściach homeryckich [...]. Jednak nigdy wcześniej nie zagarnął on dla siebie tak dużo przestrzeni i nie wpływał tak istotnie na zbiorową wyobraźnię [...] na sposoby opowiadania (i przez to też rozumienia) świata¹⁶.

definiowanie fenomenu na podstawie przeglądu literatury przedmiotu, „Media. Biznes. Kultura” 2022, nr 1 (12); E. Konieczna, *Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2021, nr 22, s. 90–92.

¹³ Por. K. Rączy, *Fenomen współczesnych produkcji serialowych w komunikowaniu wartości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 12, 2020, nr 4, s. 138.

¹⁴ K. Janowska, „*Słepnac od światel*”: *odkupienia nie będzie* (2018), Onet.pl 1.11.2018, https://kultura.onet.pl/film/recenzje/slepnac-od-swiateł-odkupienia-nie-będzie-recenzja/0kbncj8?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&src=undefined&utm_v=2 (dostęp: 3.04.2022).

¹⁵ Por. 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.

¹⁶ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, [w:] O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268–269.

Serial oglądany na platformie pozwala dać odbiorcy wrażenie jednorodności i całościowości właśnie niczym książka lub film kinowy, toteż analogie między filmem a serialem streamingowym można by oczywiście mnożyć dalej. Nie o to jednak idzie, ponieważ są to rzeczy raczej oczywiste i powszechnie wiadome. Jednakże odrzucenie logiki medium, z którym mamy do czynienia w wypadku wspomnianego serialu, każe, jak się wydaje, zapytać o inny porządek mogący konstytuować nasze doświadczenie — porządek wspólny (być może) obu wersjom historii. Niniejsza praca przedstawia próbę prześledzenia dwóch modeli storytellingu (opowiadania historii) mogących stanowić kanwę rozumienia i interpretowania losów serialowego protagonisty opartych na dwóch odmiennych kluczach: monomitu (modelu narracji bohaterskiej) oraz poetyki muzycznej rapowego storytellingu¹⁷.

MODEL MUZYCZNY

Patrząc więc na to, jak skonstruowana jest sama opowieść, niezależnie od jej pragmatycznej i wynikającej z charakterystyki medium segmentacji, powiedzieć można, że historia Kuby (Jacka)¹⁸ może być interpretowana na kilka przynajmniej sposobów, z których ja wybrałem dwa modele: mitograficzny — oparty na Campbellowskim schemacie monomitu (mitu bohaterskiego)¹⁹ — oraz muzyczny, wywiedziony ze schematu kompozycyjnego archetektu wspólnego dla powieści i filmu, to jest utworu *Blinded by the Lights* pochodzącego z wydanej w 2004 roku płyty *A Grand Don't Come for Free* brytyjskiego projektu hiphopowego The Streets²⁰.

Zacznijmy od tego drugiego.

Choć inspiracji Żulczykowskiej prozy szukać warto w uniwersum filmu²¹, to rapowa estetyka istotnie stanowi ważny element twórczego wyobraźniowego rezydium tej literackiej kreacji, którą jest powieść *Ślepnąc od świateł*²². Słuchając kompozycji The Streets, dostrzec możemy dwa rodzaje ruchu, dwa sposoby organizacji słowno-muzycznego tekstu. Pierwszy wynika z samej natury kompozycji i przybiera postać następstw zwrotek i refrenów. Zwrotki posuwają treść do przodu, refreny — powtarzają i zarazem dopowiadają (komentują)²³. Zarazem jednak — odpowiada badacz kultury popularnej Simon Frith: „piosenki bardziej przypominają sztuki

¹⁷ Por. A. Bradley, *Storytelling*, [w:] A. Bradley, *The Book of Rhymes. The poetics of Hip Hop*, New York 2020, s. 133–147.

¹⁸ Literacki pierwowzór nosi inne imię niż serialowy protagonista.

¹⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

²⁰ The Streets, *Blinded by the Lights*.

²¹ D. Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020.

²² Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/jakub-zulczyk> (dostęp: 22.02.2023).

²³ T. Wall, *Studying Popular Music Culture. Studying the Media*, London 2003, s. 124.

teatralne niż wiersze”²⁴, a ta konstatacja zdaje się dość oczywista, gdy porównamy je z następstwem stasimonów i epejsodionów w greckiej tragedii oraz z tym, jak ta struktura zredefiniowana jest w utworze brytyjskiego rapera: historia dzieje się jednocześnie w dwóch planach, przekracza ów podwojony *limes*, którym jest wejście do klubu oraz przyjęcie narkotyku (MDMA?)²⁵, wobec czego mamy do czynienia z przeplatającymi się komplementarnymi narracjami będącymi transpozycjami antycznego toposu katabazy (zejścia do świata umarłych)²⁶. Bohater wchodzi do klubu, w którym oczekuje na znajomych. Zarazem jednak odczuwa skutki działania użytej przez siebie substancji, co ilustrują wyimki z kolejnych zwrotek (nie przytaczam tutaj damskiego wokalu, pozostawiając jego znaczenie dla interpretacji całości poza marginesem tej pracy):

(2)
 These look well speckled
 A bit green and blue
 Threes is well cheap though
 So I'll take three if I need to

(5)
 I'm still not feeling anything
 This has got to be a dud
 It's been ages since I necked it
 I smoked six tabs to the nub
 Belly's not even tingling
 I just feel a bit pissed
 No-one looks like mingling
 I can't see her or him,

by w ostatnim refrenie dojść do apogeum:

What was I thinking about?
 Ah, who cares
 I'm mashed
 [...]
 Totally fucking
 Can't hardly fucking stand
 This is fucking amazing²⁷.

Jak podaje Alberto Bernabe:

Chociaż katabaza może pośrednio łączyć się z rytuałem lub sferą religijnych manifestacji, takich jak misteria, stanowi ona [...] przede wszystkim opowieść, tekst. Na podstawie istnieją-

²⁴ S. Frith, *Why do songs have words?*, [w:] S. Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge 1988, s. 120.

²⁵ Tekst zob. <https://genius.com/The-streets-blinded-by-the-lights-lyrics> (dostęp: 21.01.2023).

²⁶ M. Czardybon, *Katabaza i nekia. Kilka słów wstępu*, „Tekstualia” 71, 2022, nr 4.

²⁷ Wszystkie wyimki za: <https://genius.com/The-streets-blinded-by-the-lights-lyrics> (dostęp: 21.01.2023).

cych źródeł prawdziwą katabazę można zdefiniować jako: opowieść o podróży do podziemnego świata zmarłych prowadzonej przez niezwykłą postać za jej życia²⁸.

W tym sensie trafnie odnajduje piosenkowe inspiracje Żulczyka Sitnicka, gdy pisze:

Dealer Jacek oprowadza nas po Warszawie niczym po dantejskich zaświatach [mianowicie Piekło — A.S.M.]. I tu, i tu podróż trwa tydzień i przypada na czas świąteczny, ale *imaginarium* Żulczyka nie wykracza poza bramy piekielne. [...] Wielki finał to zejście w ostatni krąg — do piwnicy samego Lucyfera, trzęsącego miastem gangstera Daria, który to nie tylko przypieczętuje los głównego bohatera²⁹.

Podróż bohatera przemierzającego ulice Warszawy to tylko powierzchnia, pod którą kryje się nieustanne schodzenie w dół (gr. *κατά*) prowadzące do ostatecznej katastrofy (przełomu, od gr. *καταστροφή*)³⁰, jaką dla bohatera jest spotkanie z Dariem w finale ostatniego odcinka. Stanowi ono tutaj *anagnorisis* (gr. *ἀναγνώρισις*), to jest samopoznanie³¹. Wyraźnie zatem dostrzegalny jest tu mimetyzm formalny serialu względem piosenki, co może oznaczać, jakoby utwór był w jakiejś mierze inspiracją oraz ramą narracyjną powieści i serialu. Zasadne wydaje się wręcz stwierdzenie, że tekst Żulczyka to nic innego jak swoista infraza kawalka *The Streets*. Powieść nadpisuje nad tym schodzącym ruchem katabazy porządek rozdziałów, a za nimi dni i godzin; serial — nie. Z technicznego punktu widzenia — to jest przyjmując ciągłość narracji piosenki i serialu — kompozycja tego drugiego mocniej przylega do muzycznego pre-tekstu niż proza Żulczyka. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że refreniczność kompozycji Mike'a Skinnera przenika się z narracyjnością zwrotki, co też ogranicza prototypową funkcję refrenu jako takiego³², gdyż przepływa on płynnie i miesza się ze zwrotkami, tworząc dość integralną formę bez ostrych krawędzi.

Marek Dybizbański i Włodzimierz Szturc zauważają, że:

Mit, czyli *mythos*, jest tożsamy z fabułą dramatu. Jeżeli tragedię, która ten mit, czyli tę fabułę, ma przedstawiać w widowisku danym oczom i emocjom tych, którzy ją oglądają, to wówczas kategoria mimesis powinna być rozumiana jako *imitatio* i *representatio* zarazem. Tragedia byłaby więc naśladownictwem, ale i reprezentacją tego, co mieści się w opowieściach zwanych mitologiami³³.

²⁸ A. Bernabe, *What is a katabasis? The descent into the Netherworld in Greece and the ancient Near East*, „Études Classiques” 2015, nr 83, s. 17–18, cyt. za: M. Czardybon, *Katabaza i nekia*, s. 3–4 [przeł. M. Czardybon].

²⁹ D. Sitnicka, *Duszek Casper*.

³⁰ Zob. P. Tkaczyk, *Narratologia*, Warszawa 2021, s. 70.

³¹ Por. L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 21, 2011, nr 2, s. 141–144; A. Dąbrowska, *Gatunek — postać — widzenie. Poetyka „Arfa” Macieja Szukiewiczza*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 18, s. 174 n.

³² M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, s. 69

³³ Por. A.S. Mastalski, *O naturze refrenu poetyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1.

Analogicznie: powieść i serial stanowią reprezentację *mythosu* piosenki (również w jej strukturalnej postaci jako archetypicznej opowieści, gdyż — jak wiadomo — siła oddziaływania mitu wiąże się nie z jego treścią, lecz formą³⁴). Świadom tego reżyser podaje nam zresztą wprost piosenkę jako intertekst, gdy już z pewnością wiadomo, jaki obrót przyjmą sprawy narkotykowego dilerka (Kubusia), to jest w momencie opuszczenia przez niego aresztu (w odcinku siódmym). Wycieńczony i zniszczony bohater wraca do swojego zdemolowanego mieszkania już nie luksusowym samochodem, lecz tramwajem. Można tę scenę rozumieć jako specyficzną interpretację toposu *anabasis*, powrotu do domu³⁵. Utwór *The Streets* towarzyszy mu w tym trzyminutowym ujęciu nieustannie, my zaś słyszymy:

Lights are blinding my eyes
People pushing by
Then walking off into the night

(Oślepiają mnie światła.
Ludzie przepychają się
i odchodzą w ciemność)³⁶,

co oczywiście może być nie tylko mottem, a wręcz jednym z kluczy interpretacyjnych całej historii, a na narkotyczno-katartyczną rolę podróży bohatera (powieści) zwraca uwagę choćby Dariusz Piechota, gdy pisze: „przekleństwem współczesnego świata okazuje się rozpad więzi społecznych, czego konsekwencją jest permanentna samotność”³⁷.

Praca kamery — w początkowych partiach serialu statyczna, spokojna i oddająca wewnętrzny spokój bohatera oraz uporządkowanie jego świata — porusza się niespokojnie w rytm kroków upokorzonego dilerka³⁸. Bohater, niczym postaci z mitów, schodzi do „piekła”. Dla anonimowej osoby uczestnika kultury *rave*³⁹ (lub po prostu typowego uczestnika clubbingowej kultury) z kompozycji Skinnera jest to moment, gdy w klubie realizuje się stan narkotycznego upojenia, a świat znika przysłonięty przez znarkotyzowany umysł. Serialowy Kubuś staje oko w oko ze swoim dotychczasowym życiem, którego istota wcześniej nie została przez niego rozpo-

³⁴ Por. B. Tarczyldo, *Zachowania konsumenta a storytelling marki. Wybrane aspekty*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2017, nr 501, s. 28.

³⁵ Por. A. Tołysz, *Anabasis*, „ArtPapier”, 2009, nr 18 (138), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=91&artykul=2105> (dostęp: 12.12.2022).

³⁶ Przekład własny — A.S.M.

³⁷ D. Piechota, *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle — „Ślepnąc od światel” Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 229.

³⁸ Zob. uwagi o pracy kamery poczynione przez M. Łukańskiego, *Co powoduje, że „Ślepnąc od światel” jest tak dobre?*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=zXOeer1HiAs> (dostęp: 4.12.2022).

³⁹ Por. J. Młynarczyk, *Kultura rave: opis fenomenu społecznego*, [komputeropis] Poznań 2005, <http://hyperreal.info/node/5448?page=1> (dostęp: 12.01.2014).

znana, teraz zaś wraca niczym odroczone, zaprzeczone i wyparte fatum, jawiące się w pełnym świetle jako antyteza jego dotychczasowych wyobrażeń.

Struktura ośmiu zwrotek utworu odzwierciedlona zostaje w ośmioodcinkowej fabule serialu, ale (jak już mówiłem) jest to tylko szkielec, bowiem — i tu, i tam — istota rzeczy sprowadza się do topiki podążania w głąb, w dół wyrażającej się w piosenkowym mythosie. Topika od-radzania się (re-kreacji) bohatera jest również obecna w książce, bo przecież źródło obu jest tożsame, lecz Żulczyk zdaje się podążać raczej ku chrześcijańskiej interpretacji narodzin wynikającej z temporalności czasu przedświątecznego adwentu w jego cykliczności. Tymczasem serial podaje nam (ponowne) narodziny Kuby jako zejście w głąb siebie będące samopoznaniem, w czym — jak to się starałem pokazać — istotną rolę gra nie tylko inherentna logika streamingowego serialu jako medium, lecz także zanurzenie tej właśnie narracji serialowej w strukturze narracyjnej utworu Skinnera.

MODEL MITOGRAFICZNY

Odmianą formę rozumienia serialowych przygód bohatera *Ślepnąc od świateł* oferuje nam koncepcja monomitu zaczerpnięta z pracy Josepha Campbella *Bohater o tysiącu twarzy*. Koncepcję tę dobrze streszcza Anna Bielecka:

Campbell zajmował się m.in. badaniem religii i mitów różnych ludów, nierzadko bardzo od siebie oddalonych. [...] Stwierdził on, że wszystkie analizowane historie stanowią tak naprawdę jedną, uniwersalną opowieść przedstawioną od tysiącleci pod różnymi szerokościami geograficznymi. [...] Wzór historii, czyli wymieniony wyżej monomit, był ten sam. Monomit jest zatem strukturą nadrzędną, swoistym mitem nad wszystkimi mitami. Na monomicie oparta jest tzw. podróż bohatera, czyli modelowa droga bohatera, który aby osiągnąć wyznaczony cel, musi pokonać wiele etapów podróży⁴⁰.

Odkrycie amerykańskiego badacza (obok morfologicznej analizy bajki Władimira Proppa oraz kilku innych projektów⁴¹) stało się kamieniem węgielnym wszelkich odmian i mutacji storytellingu rozumianego jako „literaturoznawstwo (za)stosowane” — pewien pragmatyczny zespół strategii i technik budowania narracji umożliwiających skuteczne tworzenie efektywnych, to jest angażujących odbiorcę, fabuł istniejących poprzez generowanie synergii pomiędzy archetypową strukturą mythosu i innowacyjną organizacją językową komunikatu narracyjnego, w jaki jest on ujęty.

⁴⁰ A. Bielecka, *O sztuce opowiadania historii. Wykorzystanie storytellingu w kampaniach społecznych i reklamach komercyjnych*, „Com.press” 2021, nr 4 (1), s. 71–72.

⁴¹ Zob. M. Larek, *Storytelling. Studium o sztuce projektowania angażujących opowieści*, Poznań 2019, *passim*; P. Tkaczyk, *Narratologia*, s. 75 n.; C. Gallo, *Sekrety storytellerów*, przeł. M. Komorowska, Warszawa 2017, *passim*.

Przeciwnie do modelu wywiedzionego z katabazy⁴² monomit ujmuje drogę bohatera nie jako schodzenie mające cechy anagnorezy, lecz jako okrąg, koło, cykl: cykl życia bohatera mitycznego ujęty w ramy podróży — odejścia, wypełnienia (inicjacji⁴³) i powrotu⁴⁴. Bohater przechodzi od *status quo* (zwykłego świata) do innego, niezwykłego świata, albowiem owo *status quo* zostaje naruszone, wobec tego otrzymuje on wezwanie i (czy tego chce, czy nie) wyrusza w podróż, by poddać się kolejnym próbom wraz z istotnym dla narracji kryzysem (oblanym testem) prowadzącym do ostatecznej konfrontacji oraz wieńczącej całość przemiany i powrotu do znanego świata (choć niekoniecznie ów znany świat ma już postać identyczną z tą, jaką miał uprzednio)⁴⁵.

Rozpisanie składowych monomitu i przypisanie im konkretnych elementów składowych, które znaleźć można w fabule serialu HBO, jest oczywiście możliwe, ale przecież nie o to tutaj chodzi, by udowodniać, że produkcja angażująca archetypowe kulturowe wzorce jest, jak każda inna, opisywalna w ramach pojęciowych porządkujących *ex definitione* logikę wszelkich wytworów narracyjnych powstałych w jakimkolwiek miejscu i czasie.

Istotny jest tu raczej interpretacyjny przeskok, jaki dokonuje się między ruchem pojmowanym w kategoriach wertykalnych (katabasis) a ruchem pojmowanym w kategoriach horyzontalnych (monomit). Obie formy podróży noszą znamiona inicjacji⁴⁶. Inne są jednak jej implikacje.

Ponieważ serial Skoniecznego cechuje się strukturalno-interpretacyjnym nieodknięciem (nie wiemy zatem, co czeka bohatera), przyjęcie mitograficznego porządku rozumienia narracji skutkować może odmiennym zgoła zinterpretowaniem serialowej fabuły w jej nadrzędnym, całościowym znaczeniu. Jak zauważa Campbell: „mity pomagają ci wejść w bezpośredni kontakt z życiem jako takim. Mówią, czym naprawdę jest to doświadczenie”⁴⁷. A zatem, zmieniając mit, zmieniamy narrację — czy też jej rozumienie. Zmieniamy doświadczenie.

Istotą monomitu jest powrót bohatera i związana z nim przemiana. Powrót niekoniecznie zresztą łatwy czy oczywisty. Podobnie jak odmowa opuszczenia wspólnoty, tak i niechęć do powrotu na jej łono definiować może bohatera (tak zwanego niechętnego)⁴⁸.

⁴² Oczywiście ostatecznie katabaza też jest odmianą monomitu, jednak istotnie różną od prototypu.

⁴³ Por. zestawienie w: M. Krzysztofiak, *Bohater(ka) o tysiącu twarzy. Mulan w Campbellowskiej koncepcji bohatera mitycznego*, [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019, s. 673–675.

⁴⁴ P. Tkaczyk, *Narratologia*, s. 72.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 69–87.

⁴⁶ M. Czardybon, *Katabaza i nekia*, s. 5.

⁴⁷ J. Campbell, B. Moyers, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 24, cyt. za: W.J. Burszta, *Joseph Campbell i potrzeba mitu*, [w:] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. X.

⁴⁸ Por. P. Ciołkiewicz, *Opowieść o mitycznej podróży bohatera współczesnej kultury popularnej, czyli kilka uwag na temat uroczystości upamiętniającej Michaela Jacksona*, „Kultura i Społeczeństwo” 57, 2013, nr 4, s. 149.

Jak zauważa Paweł Ciołkiewicz:

Najważniejsza trudność związana z tą trzecią fazą wyprawy polega na tym, że bohater, który poznał nowe wymiary świata, przeżył niezwykle przygody i zdobył nową wiedzę, może stracić ochotę na powrót do swojego wcześniejszego życia. [...] Pomimo tych problemów bohater jednak wraca do wspólnoty, cykl się zamyka i historię można opowiadać od początku⁴⁹.

O ile zatem z toposem podróży bohaterskiej nieodłącznie związana jest zachodząca w bohaterze zmiana, za której przyczyną uzyskana zostaje samowiedza o sobie i świecie umożliwiającą egzystencję w tym starym-nowym porządku, o tyle dla katabazy istotne jest samopoznanie, ale niepołączone już z przemianą bohatera: zejście do podziemi nie przynosi zmiany, lecz tylko wiedzę — często gorzką — jak w wypadku katabazy ofrickiej.

Wielu widzów zastanawiało się, czy powstanie kontynuacja serialu, jego drugi sezon⁵⁰. Z punktu widzenia fabularnej logiki trzeba takie przypuszczenia uznać za płonne i wynikające z nieznamośności poetyki, w której otwarte interpretacyjnie zakończenie wymusza co do zasady brak kontynuacji⁵¹. Książka, podobnie jak serial, kończy się sceną na lotnisku. Bohater informuje przyjaciółkę, że w zaplanowaną podróż musi udać się sama. Jak sugeruje bohaterka, Jacek od początku bowiem wiedział, że nie polecą, czemu tenże nie zaprzecza⁵². Ucieczka nie jest możliwa, powrót — konieczny. Bohater doskonale to rozumie. Finalnie dochodzi do rozstania, a mężczyzna odwraca się w kierunku miasta. Ostatnie zdanie powieści brzmi: „Dzwoni telefon”⁵³.

Natomiast serial pokazuje nam rozmowę Kuby z jego antagonistą Dariem — a możemy chyba domniemywać, że jest to ta właśnie rozmowa, którą książka tylko anonsuje⁵⁴ — wyraźnie przecież rysującym mu wizję przyszłości, jaka stanie się udziałem protagonisty tudzież jego bliskich z rodzinnego miasta, jeśli ten odmówi powrotu do uniwersum przestępczej Warszawy, nad którym pieczę znów sprawuje stary gangster. To zresztą Kuba czyni, przynajmniej werbalnie, bo przyznać trzeba, że raczej nie ma podstaw do wiary w jakąkolwiek możliwość ingerencji w ten stary-nowy porządek świata, którego nosicielem jest Dario. Kamera patrzy na stojącego centralnie w kadrze bohatera z góry, z boskiej perspektywy, i gdy zdaje się już, że wszystko się dokonało, słychać z offu głos towarzyszkę bohatera wołającej: „Kuba!”.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. Gruszkowski, *Krzysztof Skonieczny zdradza, czy będzie „Ślepnąc od świateł 2”? Polecam krucjatę antymelanżową*, „Wyborcza.pl” 15.02.2019, <https://wyborcza.pl/7,101707,24457758,krzysztof-skonieczny-polecam-krucjate-antymelanżowa.html> (dostęp: 2.02.2023).

⁵¹ W trakcie pracy nad niniejszym tekstem pojawiła się zapowiedź nowej powieści Żulczyka, *Dawno temu w Warszawie* (Warszawa 2023), która jest kontynuacją *Ślepnąc od świateł*. Jak jednak wynika z opisu, akcja przenosi się w rok 2020, czyli wiele lat po finałowej scenie tejże, co zdaje się pozostawać w zgodzie z poczynionymi tutaj uwagami.

⁵² J. Żulczyk, *Ślepnąc od świateł*, s. 517.

⁵³ *Ibidem*, s. 519.

⁵⁴ Oczywiście zdanie to można też interpretować inaczej: jako sygnał powrotu zwykłego świata, czyli (w tym przypadku) powrotu bohatera do zwyczajnych dla niego zajęć — handlu kokainą.

Książkowy Jacek jawi się nam jako Campbellowski bohater, a fakt, że w wigilijny wieczór nie decyduje się opuścić miasta, pokazuje jego symboliczne ponowne narodziny będące zarazem symbolicznym gestem powrotu. Warszawska odyseja ukazuje człowieka, który zmuszony przez okoliczności dokonuje tego, czego nie był w stanie zrobić samodzielnie: przekracza granicę pomiędzy wyobrażeniem samego siebie, jakie nosi w głowie (kulturalny i uporządkowany biznesmen słuchający muzyki klasycznej), a realnym sobą: przestępcą, dilerem narkotyków, kryminalistą. Postać wykreowana w serialu — owszem! — schodzi do „piekieł”, ale wynosi stamtąd, niczym mityczny Orfeusz, jedynie gorzką wiedzę, ból i rozczarowanie. Jak notuje Maciej Jaworski interpretujący poemat Czesława Miłosza: „Zdecydowanie się na katabazę oznacza, mówiąc językiem twórcy psychoanalizy, nieuznanie zasady rzeczywistości. Kiedy natomiast Orfeusz powraca z Hadesu, wie już, że nic więcej nie może zrobić”⁵⁵. Słowa te dość dobrze oddają sytuację serialowego Kubusia. Pogodzenie się z losem (jeśli nastąpi) nie będzie jego wyborem, ale zostanie mu narzucone; będzie — podobnie jak całe jego przyszłe życie — narzucone przymusem pochodzącym z zewnątrz, a uosobionym przez mroczną figurę serialowego protagonisty.

PODSUMOWANIE

Przygody warszawskiego diler narkotykowego zobrazowane w narracjach Żulczyka i Skoniecznego w oczywisty sposób czerpią ze wspomnianej już kompozycji hiphopowej, zarówno z jej struktury muzycznej, jak i narracyjnej. Ta zaś wywodzi się bez wątpienia z archetypu mitycznej podróży bohatera.

Wykreowany przez Skinnera w swej klubowej narkotycznej odysei bohater wiersza stanowi uosobienie samotności wśród ludzi, poszukiwania więzi z drugim człowiekiem, która jednak nie ma się ziścić, a jej substytutem staje się zanurzenie we własnym wyalienowanym przez substancje psychoaktywne umyśle⁵⁶. Proza Żulczyka istotnie może być rodzajem rozbudowanej glosy do kompozycji *The Streets* przenoszącej historię bohatera na wyższy narracyjnie poziom. Jednocześnie jednak staje się ona pre-tekstem serialu, który może już czerpać z obu narracji i względem nich się definiować.

Dokonana tu analiza pokazuje, jak ta interpretacyjna niesamodzielność (to jest zapośredniczenie w pre-tekście) może być dookreślona przez zaangażowanie odmiennych modeli interpretacji uwzględniających dwa kulturowe wzorce: archetypowy pierwowzór narracyjny monomitu oraz narracyjno-muzyczną formę kompozycji hiphopowej opartej na kulturowej ramie katabazy.

⁵⁵ M. Jaworski, „Orfeusz i Eurydyka” Czesława Miłosza. *Katabaza jako figura żaloby*, „Przeгляд Humanistyczny” 2016, nr 2, s. 180.

⁵⁶ Por. D. Riesman, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Warszawa 2023.

THE MYTHOGRAPHIC AND MUSICAL MODEL OF INTERPRETING STORYTELLING IN KRZYSZTOF SKONIECZNY'S TV SERIES *BLINDED BY THE LIGHTS* AND ITS LITERARY SOURCE

Summary

The adventures of a Warsaw-based drug dealer described in the narratives of Żulczyk's *Blinded by the Lights* novel (2014) and Skonieczny's streaming series (2018) obviously are drawn from the British hip-hop composition *Blinded by the Lights* by The Streets (2014), both from its musical and narrative structure. This, in turn, is undoubtedly derived from the archetype of the mythical journey of the hero described in Jonathan Campbell's seminal work *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Żulczyk's prose may indeed be a kind of extended gloss to the piece by The Streets, which takes the hero's story to a higher narrative level. At the same time, however, it becomes a pre-text for the series, which can already draw on both narratives and define itself in relation to them. The above analysis shows how this interpretative dependence can be defined by the use of different models of interpretation that are embedded in two cultural patterns: the archetypal narrative prototype of a monomyth and the narrative-musical form of a hip-hop storytelling based on the cultural framework of the mythical katabasis.

Keywords: storytelling, *Blinded by the Lights*, interpretations



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Artur Borowiecki

ORCID: 0000-0003-2170-5600

Uniwersytet Łódzki

STRATEGIE NARRACYJNE DESTABILIZUJĄCE PORZĄDEK CZASOWY W NEOSERIALACH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.5>

Produkcje serialowe od początku ich upowszechnienia w telewizji nie cieszyły się estymą ani wśród czołowych twórców filmowych, ani tym bardziej krytyków¹. Tworzone według powtarzalnych wzorców, kierowane do masowego — dodajmy — niewymagającego widza, można było z łatwością zaklasyfikować do jednej z trzech grup: opera mydlana, sitcom, i serial epizodyczny. O taki stan rzeczy zabiegały władze stacji, uważające, że przewidywalność oznaczała zachowanie wskaźników oglądalności na stałym poziomie, tym samym — stałe źródła finansowania w postaci wpływów od reklamodawców. Przemysł serialowy tego okresu był tak sprawną „fabryką” ukierunkowaną na zysk, że producenci nie pozwalali twórcom² na podejmowanie ryzyka związanego z wprowadzeniem zmian w strukturach serialowych, warunkującego zaburzenie linearności opowiadania czy zbytne komplikowanie formy fabularnej. Okres transformacji w narracji serialowej rozpoczął się w latach osiemdziesiątych wraz z wprowadzeniem deregulacji w amerykańskim przemyśle telewizyjnym i ze zmianami w polityce stacji nadawczych. Wśród tak

¹ Z wyłączeniem produkcji powstałych w tak zwanym złotym wieku telewizji (*Golden Age of Television*), kiedy oferta programowa nowego medium była profilowana głównie dla wykształconej, miejskiej publiczności, np. *The Philco Television Playhouse* (NBC, 1948–1955), *Playhouse 90* (CBS, 1956–1960), *Kraft Television Theatre* (NBC, 1947–1958). Zob. R. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997, s. 11–12.

² Używając terminu „twórcy”, mam na myśli przede wszystkim scenarzystów i producentów kreatywnych mających decydujący wpływ na treści serialowe i dopiero w dalszej kolejności reżyserów.

zwanych produkcji jakościowych, w których jako pierwszy wprowadzono znaczące zmiany w schematach narracyjnych, były *Posterunek przy Hill Street (Hill Street Blues)*, NBC, 1981–1987) oraz *St. Elsewhere* (NBC, 1982–1988). W serialach zastosowano kontynuacyjność fabularną podobną do tej, jaką wcześniej obserwowano jedynie w operach mydlanych. Epizody zatraciły wyraźne granice fabularne. W tym przypadku wprowadzone rozwiązania, łączące narrację epizodyczną z kontynuacyjnością, nie zdyskontowały ustalonych wzorców linearnego prezentowania treści. W tym aspekcie rewolucyjny okazał się serial *Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks)*, ABC, 1990–1991, wznowiony w 2017). Produkcja jest wymieniana przez Kristin Thompson jako jeden z dwóch seriali³ przenoszących na mały ekran elementy kina artystycznego⁴. W tym przypadku po raz pierwszy obserwujemy wprowadzenie do narracji elementów destabilizujących linearny odbiór dzieła w zupełnie nowej odsłonie. Zakłócenia w chronologii opowiadania w postaci retrospekcji czy futurospekcji pojawiły się w amerykańskich serialach już w latach pięćdziesiątych. W serii *Nietykalni (The Untouchables)*, CBS, 1959–1963) czy *Ściganym (The Fugitive)*, ABC, 1963–1967) scenarzyści uzupełniali fabułę serialową retrospektywnymi wtrąceniami, jednak w produkcji *Miasteczko Twin Peaks* David Lynch przeniósł na mały ekran elementy wykorzystywane w produkcjach kinowych z nurtu tak zwanego *mind-game films*, w których prowadzi się grę z warstwą temporalną filmu przez manipulowanie czasem i poziomem subiektywizacji świata przedstawionego.

W kolejnych latach skostniały paradygmat opowiadania podlegał powolnej transformacji głównie za sprawą takich produkcji jak *Z Archiwum X (X-files)*, Fox, 1993–2002, wznowiony w 2016), *Więzienie Oz (Oz)*, HBO, 1997–2003), *Buffy: Postrach wampirów (Buffy, the Vampire Slayer)*, The WB Television Network, 1997–2003), *Anioł ciemności (Angel)*, The WB Television Network, 1999–2004). Serialem, który okazał się zwiastunem nowej jakości, była produkcja HBO *Rodzina Soprano (The Sopranos)*, HBO, 1999–2007) będąca sygnałem dla producentów, że widzowie oczekują nowej jakości zamiast skostniałych formatów serialowych.

W nowym milenium nastąpił gwałtowny wzrost podaży tychże produkcji. Według danych FX Networks Research w samych tylko Stanach Zjednoczonych odbyło się w 2022 roku 599 premier seriali, co w zestawieniu z liczbą produkcji w 2002 roku (182)⁵ oznacza wzrost o 230%. To z kolei warunkuje poszukiwanie przez twórców nowych środków formalnych i stylistycznych celem wyróżnienia ich seriali na tle masowo powstających produkcji. Trisha Dunleavy analizująca w książce *Complex Serial Drama and Multiplatform Television* twórcze strategie i cechy narracyjne współczesnych seriali identyfikuje innowacyjność neoseriali,

³ Drugi to brytyjski miniserial *Śpiewający detektyw (The Singing Detective)*, BBC, 1986).

⁴ K. Thompson, *Storytelling in film and Television*, Cambridge, 2003, s. 132.

⁵ P. White, *Peak TV: 599 Original series in 2022 but FX's John Landgraf predicts decline*, Deadline.com 12.01.2023, <https://deadline.com/2023/01/peak-tv-599-original-series-in-2022-but-fxs-john-landgraf-predicts-decline-1235220147/> (dostęp: 15.01.2023).

wskazując sześć cech. Jedną z nich są regularne zaburzenia w chronologii opowiadania (zwłaszcza często wprowadzane retrospekcje)⁶. Amerykański medioznawca Jason Mittell, wprowadzając termin złożoność narracyjna (*narrative complexity*), zdefiniował zespół cech charakterystycznych dla masowo powstających seriali w nowym milenium. Jako wyróżniki nowego paradygmatu opowiadania wymienił między innymi kontynuacyjność fabularną poszczególnych wątków, pogłębioną psychologię bohaterów, widowiskowy styl opowiadania, wielopoziomowe struktury dramaturgiczne oraz wewnątrzodcinkowe strategie narracyjne kształtowane między innymi z wykorzystaniem narracyjnych efektów specjalnych (*narrative special effect*)⁷. Ostatni, tajemniczo brzmiący termin autor tłumaczy jako nieoczekiwane zwroty akcji czy manipulowanie czasem dyskursu⁸.

Niewątpliwie twórcy implementują z filmów fabularnych do seriali coraz więcej chwytów, figur narracyjnych, spośród których zaburzenia w chronologii opowiadania, zgodnie z obserwacjami Dunleavy, stały się jednym z wyróżników współczesnych seriali. W niniejszym artykule zostaną wyszczególnione i usystematyzowane strategie narracyjne destabilizujące układ chronologiczny opowiadania w neoserialach.

NIECHRONOLOGICZNY KONTRA NIELINEARNY

Zaburzenie porządku czasowego w narracjach, czy to filmowych, czy serialowych, określa się jako niechronologiczne lub nielinearne konstrukcje. Pojęcia te mimo odmiennych znaczeń używane są wymiennie. O ile w naukach filmoznawczych zauważalne są definicje precyzujące stosowanie tych terminów, o tyle w ujęcie popularnonaukowym czy tak zwanej krytyce „portalowej”, otwartej na komentarze każdego użytkownika, są one mieszane. Autorzy tekstów krytycznych naprzemiennie używają określeń „niechronologiczny” i „nielinearny”, opisując zjawisko zaburzeń temporalnych w fabule filmowej. Oczywiście nie jest to szczególnym nadużyciem, jednak nie można postawić znaku równości między znaczeniami powyższych terminów.

Przebieg zdarzeń fabularnych może zostać zaprezentowany w układzie chronologicznym lub niechronologicznym (anachronicznym). W pierwszym przypadku organizacja informacji przedstawionych w fabule jest zgodna z sjużetem. W drugim kompozycja zdarzeń w układzie przedstawianym przez twórców nie jest zgodna z linią wydarzeń fabularnych, lecz jest zaprezentowana niechronologicznie. Widzowie obserwują inwersje czasowe: retrospekcje lub antycypacje (futurespekcje).

⁶ Zob. T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York 2018, s. 105–106.

⁷ Zob. J. Mittell, *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*, New York 2015, s. 18–47.

⁸ *Ibidem*, s. 26, 44.

Zgodnie z teoriami filmoznawczymi (utrzymanymi w duchu arystotelesowskiej definicji fabuły) możemy wnioskować o linearności w narracji, gdy spełnione są następujące przesłanki: zdarzenia są uszeregowane w kolejności chronologicznej, a progresja zdarzeń jest zdeterminowana zależnościami przyczynowo-skutkowymi oraz teleologicznymi wyborami bohaterów. W przypadku struktury nieliniowej (nazywanej również meandrową) fabuła nie prowadzi w sposób jasny i logiczny do wyraźnego zakończenia. Teksty nieliniowe może cechować również implementacja wątków rozproszonych czy epizodycznych prowadzonych paralelnie z głównym wątkiem, zakłócających liniowość przebiegu fabuły. W przypadku nieliniowej narracji możemy odnotować relacjonowanie zdarzeń z różnych punktów widzenia, co przy często zmieniającej się instancji narratora, ujawniającej różne typy dyskursu, może zakłócić linearny odbiór dzieła.

Kontrowersyjny może się wydawać trzeci wymieniony warunek (teleologia), który teoretycznie świadczy o linearnym przebiegu fabuły. David Bordwell, pisząc o filmowym modernizmie, zauważa, że w ramach tego nurtu „odtwarza się przypadkowe działania protagonistów, milczy o ich przyczynach, uwypukla nic nieznaczącą akcję i pauzy oraz nigdy nie ujawnia efektów działań”⁹. Tu zatem mamy do czynienia z chronologicznymi opowieściami, ale niekoniecznie linearnymi. Potwierdza to węgierski badacz András Bálint Kovács, który analizując sposoby organizacji fabuły filmów okresu modernizmu, wprowadził kategorie „szablonów trajektorii narracyjnej” (ang. *narrative trajectory patterns*)¹⁰. Kovács wskazuje na dwa odmienne od linearnego schematy opowiadania: trajektorię cyrkularną oraz trajektorię spiralną. Pierwszy typ dotyczy sytuacji dramaturgicznych, w których centralny problem opowiadania nie zostaje rozwiązany, fabuła zatem zatacza koło (na przykład *Złodzieje rowerów*, reż. Vittorio De Sica, 1948). W drugim układzie schemat zaproponowany przez Węgra charakteryzuje się brakiem wystąpienia (lub zanikiem) inicjalnego konfliktu przesłoniętego odbiegającymi od głównego wątku sytuacjami dramaturgicznymi. To w konsekwencji prowadzi do braku jednoznacznej konkluzji pod koniec filmu (na przykład *400 batów*, reż. François Truffaut, 1959). W tym przypadku nieliniowość jest skutkiem zatarcia teleologii w przebiegu fabularnym, aczkolwiek zachowane są warunek chronologii i zdeterminowanie fabuły zależnościami przyczynowo-skutkowymi.

Mirosław Przyłipiak, definiując różne kategorie relacji czasowych w filmach fabularnych, wyróżnia cztery możliwe typy aranżacji zdarzeń: chronologiczny — gdy wyobrażony przez widzów układ zdarzeń jest zgodny z kompozycją fabularną; niechronologiczny — gdy zaburzenie układu zdarzeń następuje poprzez wprowadzenie retrospekcji lub antycypacji; symultaniczny — uwarunkowany jednoczesnym opowiadaniem zdarzeń; i wreszcie achronologiczny — gdy nie da się określić wyraźnych

⁹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1987, s. 206.

¹⁰ Zob. A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago 2007, s. 78–80.

relacji czasowych¹¹. Odnosząc się do trzeciej wymienionej opcji (relacja symultaniczna), warto podkreślić, że wielowątkowe narracje w serialach opowiadane z perspektywy wielu postaci, zarówno pierwszego, jak i drugiego planu, są często rozgrywane w układzie symultanicznym. We współczesnych serialach, łączących narracje epizodyczne z kontynuowanymi, zdarzenia prezentowane w ramach poszczególnych *storylines*¹² często nie są przedstawiane z zachowaniem reżimu chronologicznego. Tym samym, teoretycznie, przeważająca większość seriali winna być klasyfikowana jako narracje nielinearne (w rozumieniu zachowania czasowego rozwoju historii). Jednak o ile nie nastąpi jakieś znaczące zakłócenie temporalne (na przykład futurospekcja), przyjmujemy, że układ zdarzeń prezentowany w ramach poszczególnych wątków jest przedstawiony w porządku chronologicznym.

Aktualnie w tekstach analitycznych poświęconych współczesnym narracjom serialowym (również postmodernizmowi filmowemu) zauważalne jest redefiniowanie terminu „linearność”. W produkcjach minionego wieku¹³, jak również w większości masowo produkowanych obecnie seriali rekonstrukcja logicznie spójnej fabuły nie jest intelektualnym wyzwaniem poznawczym dla odbiorców. Wprowadzone zakłócenia porządku czasowego nie powodują chaosu w logice opowiadania, widz potrafi zaklasyfikować wydarzenia czy to do wspomnień, snu, czy do projektowania przyszłości przez daną postać. Mogą to sugerować na przykład elementy inscenizacji (zmieniająca się pora dnia, fazy w czynnościach zawodowych — początek pracy, lunch itp.). Jak pisze Barbara Szczekała, zastosowane zabiegi:

nie dekonstruują tradycyjnego porządku, a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu. Jako odbiorczo oswojone nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania — zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane¹⁴.

W nowym milenium twórcy coraz częściej aplikują do seriali elementy z nurtu *mind-game films*, jak nielinearne, anachroniczne struktury opowiadania, subiektywizacje mentalne czy brak koherencji fabularnej, przez co tworzą narracje niewiarygodne. Scenarzyści i reżyserzy manipulują niekiedy fabułą, co w połączeniu z deficytem informacji nastęrcza odbiorcom trudności w rekonstruowaniu łańcucha kauzalnego czy dookreślaniu czasoprzestrzeni dla prezentowanych wydarzeń. W tego typu konstrukcjach przyczyna nie wywołuje logicznego skutku. Oczywiście taki następuje, aczkolwiek komplikacja i brak w chronologii układu zdarzeń warunkują problem odbiorczy, wymuszając większe zaangażowanie widzów w prezentowaną historię.

¹¹ Zob. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 45–46.

¹² Układ zdarzeń rozgrywany w ramach danego wątku.

¹³ Z wyjątkiem kilku seriali wspomnianych we wcześniejszym paragrafie, np. *Miasteczko Twin Peaks*.

¹⁴ B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Łódź 2018, s. 79.

Język kina dynamicznie reaguje na tego typu transformacje w fabułach serialowych, co skutkuje redefiniowaniem terminu „linearność” celem odróżnienia różnych typów strategii narracyjnych, w których podobny zabieg fabularny może warunkować zupełnie inne wrażenia odbiorcze. Dlatego poprawne jest stwierdzenie (mimo sprzeczności z ogólnie przyjętą definicją), że pomimo niechronologicznego układu zdarzeń zachowana jest linearność narracji. Dla przykładu futurospekja poprzedzona (używając nomenklatury Przyłipiaka) subiektywizacją ramową, dodatkowo uzupełniona informacją o miejscu i czasie akcji, nie wprowadza dysfunkcji odbiorczych. Natomiast ta sama antycypacja wprowadzona nagle, bez dodatkowych napisów informujących o czasowej immersji, powoduje zupełnie inny rodzaj zakłócenia w odbiorze przebiegu fabuły.

Kodyfikując owe rozróżnienia w kwestii zaburzeń temporalnych w narracji serialowej, można wyróżnić trzy sytuacje. W pierwszej brak zakłóceń czasowych w przebiegach fabularnych warunkuje wystąpienie opowiadania chronologicznego i zarazem linearnego. Druga zachodzi, gdy temporalny porządek zdarzeń jest zakłócony, ale zachowana jest linearność opowieści, a tym samym nie występuje „wrażenie chronologicznego chaosu”¹⁵. W trzeciej zaś anachroniczny układ zdarzeń wpływa na dysonans poznawczy u widza, jego niemożliwość określenia, czy ma do czynienia z retrospekcją, futurospekcją, ewentualnie niemożliwość zdefiniowania filmowej przestrzeni czasowej.

Oczywiście nie jest to wyczerpująca taksonomia, ale uproszczenie mogące posłużyć systematyzacji zaburzeń porządku czasowego w serialach. Celowo również w prezentowanych definicjach pominąłem kwestie dotyczące narracji równoległych, wątków prowadzonych paralelnie, dla których „spoiwem” jest arena działań bohaterów czy motyw przewodni, przesłanie itp. Tego typu opowiadania ze względu na brak prymarnej linii fabularnej należy systematyzować jako nielinearne, zbliżone pod względem struktury do filmowych narracji polifonicznych.

STRATEGIE NARRACYJNE ZABURZAJĄCE CHRONOLOGIE

W ramach przedstawionej taksonomii zakłóceń relacji czasowych można wyróżnić kilka strategii narracyjnych i wynikających z nich konsekwencji w konstrukcji struktury fabularnej. Podstawową będzie zatem brak destabilizacji chronologicznej. Warto w tym miejscu nadmienić, że pomimo stosowania zakłóceń porządku czasowego w narracjach serialowych, zwłaszcza wtrąceń retrospektywnych, niektórzy z twórców konsekwentnie zachowują reżim chronologii fabularnej. Przykładem mogą być wszystkie sezony *Prawa ulicy* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) David Simona czy *Prezydencki poker* (*The West Wing*, NBC, 1999–2006) Aarona Sorkina.

¹⁵ *Ibidem*, s. 79.

Do tej grupy zaliczę również serial *Synowie Anarchii* (*Sons of Anarchy*, Fox Productions, 2008–2014). Jego pomysłodawca i showrunner Kurt Sutter, mimo że serial składa się z 92 odcinków, zaledwie kilkakrotnie użył retrospekcji, głównie by zobrazować wspomnienia protagonisty Jacksona Tellera (Charlie M. Hunnam).

Inną (najliczniejszą) grupę tworzą seriale, w których wprowadzone z różnym natężeniem zakłócenia temporalne nie powodują dysonansu odbiorczego, tym samym nie zakłócają linearnego odbioru dzieła. Tak jak wspomniałem, najpopularniejszym zabiegiem jest stosowanie przez scenarzystów retrospekcji. Analizując sposób ich użycia, można wyróżnić kilka strategii narracyjnych. Przykładem będą flashbacki, eksponujące minione zdarzenia z życia głównych postaci lub odkrywające przeszłe wydarzenia, aby umożliwić zrozumienie wyborów moralnych, których dokonują bohaterzy. Tego typu sekwencje czy pojedyncze sceny są wkomponowane w poszczególne epizody pierwszego sezonu *Rodziny Soprano*. Pokazywane jest dzieciństwo Tony’ego Soprano (James Gandolfini) ze szczególnym zaakcentowaniem jego relacji z despotyczną matką. Podobne rozwiązanie występuje w pierwszym sezonie serialu *Dexter* (Showtime, 2013–2016), gdy wewnętrzne monologi Dextera Morgana (Michael C. Hall) są uzupełniane retrospekcjami z dzieciństwa protagonisty. W scenach retrospektywnych w serialu *Masters of Sex* (Showtime Networks, 2013–2016) ukazano przemoc w rodzinie, inicjowaną przez ojca doktora Williama Mastera (Michael Sheen). Z kolei w odwołaniach do przeszłości w pierwszym sezonie serialu *Mad Men* twórcy ujawniają sekrety związane z dzieciństwem Donalda Drapera (Jon Hamm). W szóstym odcinku ukazane zostają relacje rodzinne młodego Drapera, a wprowadzone w ósmym epizodzie retrospekcje stanowią epizodyczną historię, ukazującą warunki, w jakich się wychowywał.

Wszystkie wymienione tu retrospekcje są motywowane subiektywnie, to znaczy wprowadzane z punktu widzenia postaci, która relacjonuje znany jej przebieg zdarzeń. Tego typu przywołania mają wymiar reminiscencji, czyli realizują założenie nazywane przez Bordwella retrospekcjami osadzonymi w postaci (*character-based*)¹⁶. Zakłócenia temporalne są sygnalizowane subiektywizacjami ramowymi. Jako przykład można wymienić scenę z ósmego odcinka serialu *Mad Men*, gdy retrospekcja rozpoczyna się i kończy twarzą Drapera, który patrzy w lustro. Wyodrębnia ją też biel stopniowo przenikająca w obraz — przed retrospekcją i po niej. Wspomnienia mogą być przywoływane na różne sposoby, jak choćby przez spojrzenie w dal danej postaci (Walter White, *Breaking Bad*, AMC, 2008–2013) czy za pomocą scenograficznego rekwizytu, na przykład pudełko ze zdjęciami, nieśmiertelnik (Donald Draper, *Mad Men*).

Ten sam chwyt twórcy wykorzystują nie tylko, by przybliżyć odbiorcom charakter postaci, lecz także by uzupełnić luki fabularne, odkryć tajemnicę z przeszłości.

¹⁶ D. Bordwell, *Grandmaster flashback*, [w:] *Minding Movies: Observations on the Art. Craft, and Business of Filmmaking*, red. D. Bordwell, K. Thompson, Chicago 2011, s. 148.

Takim rozwiązaniem posłużono się w dwunastym odcinku pierwszego sezonu serialu *Mad Men*. Twórcy wyjawiają sekret Donalda Drapera, pokazując, jak przejął tożsamość po zmarłym oficerze w czasie działań wojennych. W *Stranger Things* (Netflix, 2016–) wprowadzone są retrospekcje dotyczące tajnych eksperymentów agencji rządowej czy przeszłości jednej z głównych bohaterek – „Jedenastki” (Millie B. Brown).

Nowatorskie strategie narracyjne oparte na klasycznych retrospekcjach zostały użyte w serialach *Zagubieni* (*Lost*, ABC, 2004–2010) i *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013–2019)¹⁷. Prezentowane zdarzenia z przeszłości poszczególnych bohaterów stanowią tak zwany konstrukt formalny, czyli są narracyjną organizacją opowiadania. W przypadku pierwszej z wymienionej produkcji w poszczególnych epizodach, poza wątkami związanymi z sekretami wyspy, każda z postaci dochodzi do głosu. Tematem odcinka staje się jej problem dotyczący życia osobistego lub zawodowego sprzed katastrofy lotniczej. Oczywiście historie sprzed wypadku pozostają w ścisłej korelacji z bieżącymi dylematami danego bohatera. Dla przykładu, gdy epizodycznie widzimy kryzys w małżeństwie Azjatów, w retrospekcjach są ujawnione różnice klasowe dzielące młodych małżonków. Podobnie w drugim z wymienionych seriali w każdym odcinku w przywołaniach poznajemy przeszłość kolejnych postaci, ich losy sprzed osadzenia w zakładzie karnym.

Nieco innym zabiegiem, aczkolwiek również operującym retrospekcjami, jest wprowadzenie elipsy czasowej do terażniejszych wydarzeń fabularnych. Po scenach ekspozycyjnych twórcy serialowi, stosując interwał czasowy, celowo pomijają pewien okres — kilku miesięcy czy nawet lat — i pokazują bieżące wydarzenia. Luka fabularna jest sukcesywnie dopowiadana w postaci retrospekcji prezentowanych w kolejnych odcinkach. Dzięki tego typu strategii narracyjnej widzowie mogą zrekonstruować pełną historię. Nadmienię, że wszelkie wtrącenia z przeszłości pozostają w korelacji z bieżącymi wątkami na zasadzie komentarza lub kontrastu. Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Żywe trupy* (*Walking Dead*, AMC, 2010–) po początkowych scenach (pomijając teaser będący futurospekcją) samochodowego pościgu szeryfów za przestępcami jeden z policjantów zostaje postrzelony przez uciekinierów i zapada w śpiączkę. Po tym wydarzeniu następuje przeskok czasowy o kilka tygodni do momentu, gdy szeryf wybudza się z letargu w postapokaliptycznej rzeczywistości. Retrospekcje prezentowane w kolejnych odcinkach są uzupełnieniem brakujących elementów układanki fabularnej. Jako inny przykład zastosowania takiego chwytu warto wymienić produkcję *Revolution* (NBC, 2012–2014),

¹⁷ W pierwszej z wymienionych produkcji twórcy widowiska narracyjnego nie trzymają się ustalonej na początku konwencji opowiadania i stosują wariacje na temat chwytów dramaturgicznych. W dwóch pierwszych transzach serialowych są to retrospekcje. Od trzeciego sezonu zostają one zastąpione futurospekcjami, by w szóstym sezonie twórcy skorzystali z *flashslideways* (nazwa używana przez twórców), czyli wprowadzenia alternatywnych linii fabularnych obrazujących sytuacje, które mogłyby zaistnieć, gdyby nie wydarzyła się katastrofa lotnicza.

w której elipsa czasowa dotyczy okresu piętnastu lat i podobnie jak w *Walking Dead* pominięte wydarzenia są sukcesywnie odtwarzane w kolejnych odcinkach.

Wśród seriali doby streamingu można również wyróżnić grupę produkcji, w których scenarzyści tworzą odrębną linię fabularną zbudowaną z wydarzeń retrospektywnych, prezentowaną w ciągu całego sezonu. To już nie pojedyncze flashbacki, lecz układ zdarzeń tworzący logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Tym samym na fabułę utworu składają się dwie główne linie narracyjne, z czego jedna dotyczy wydarzeń bieżących (oczywiście dominująca), a druga — przeszłych. Wydarzenia z tych dwóch płaszczyzn czasowych pozostają w ścisłej symbiozie fabularnej, wzajemnie się dopełniając. Jako przykład takich strategii narracyjnych wymienię pierwsze sezony antologii serialowych *Detektyw* (*True Detective*, HBO, 2014–) i *Channel zero* (*Channel Zero: Candle Cove*, SyFy, 2016–2018). W pierwszej wymienionej produkcji sprawa morderstwa sprzed siedemnastu lat ponownie wraca na wokandę. Zeznania byłych policjantów stają się podstawą do retrospekcji serialowej. Finałowe wydarzenia rozgrywają się w „bieżącej” perspektywie. W serialu *Channel Zero: Candle Cove* fabuła składa się z wydarzeń rozgrywanych w dwu planach czasowych: pierwszy to dzieciństwo głównego bohatera, drugi związany jest z jego dorosłym życiem i powrotem do rodzinnego miasteczka, gdzie rozgrywają się bieżące wydarzenia serialowe. Wśród wielosezonowych produkcji kontynuowanych tego typu strategię narracyjną można zaobserwować między innymi w produkcjach *13 powodów* (*13 Reasons Why*, Netflix, 2017–2020) i *Łowcy* (*Hunters*, Amazon Prime, 2020–2023). W tym pierwszym pretekstem do wprowadzenia retrospekcji są nagrania na kasetach magnetofonowych nieżyjącej bohaterki Hannah Baker (Katherine Langford) będące niejako jej testamentem. Za każdym razem, gdy kasetę odsłuchuje kolega Hanny, jej słowa są uzupełniane obrazami z przeszłości. W pierwszym sezonie serialu *Łowcy* właściwa akcja serialu, rozgrywająca się w 1977 roku, jest uzupełniana licznymi retrospekcjami z czasów drugiej wojny światowej (głównie obszar obozu koncentracyjnego). W drugiej transzy serialu główny wątek jest rozgrywany w 1979 roku, a retrospekcyjna linia narracji zawiera zdarzenia sprzed czterech lat, kiedy jeden z głównych bohaterów Meyer Offerman (Al Pacino) tworzył tytułową grupę „łowców”.

Kolejnym zabiegiem dekonstruującym porządek czasowy są futurospekcje, będące jednym ze sposobów dynamizowania przebiegów dramatycznych we współczesnych serialach. Popularnym sposobem użycia futurospekcji są otwarcia odcinków pilotowych *in media res*, gdy widz jest konfrontowany z przyszłymi wydarzeniami nacechowanymi wyrazistą akcją, nieraz ze sceną eksplicytniej przemocy. Zazwyczaj tego typu sekwencja zawiera również znaczący punkt zwrotny, istotny dla przebiegu dramatycznego danego epizodu, na przykład *Zakazane imperium* (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010–2014), *Breaking Bad*, czy nawet całego sezonu — *Zemsta* (*Revenge*, ABC, 2011–2015). W tym ostatnim sekwencja znacznie wyprzedza wydarzenia pierwszego epizodu, ponieważ scena morderstwa pojawia się dopiero pod koniec pierwszego sezonu.

Nieco odmienny charakter mają antycypacje stosowane regularnie w trakcie poszczególnych odcinków. Główna linia narracji jest regularnie uzupełniana sekwencjami czy rzadziej pojedynczymi scenami zawierającymi przyszłe wydarzenia (silnie skontrastowane względem teraźniejszych). W jednym z epizodów zakres dostarczonych informacji jest wystarczająco obszerny, by połączyć linie narracyjne głównym wydarzeniem. Tego typu zdarzenie może dotyczyć przeszłości, która nie została ujawniona widzom w sposób bezpośredni. Taki chwyt immersji czasowej zastosowano w serialu *Układy* (*Damages*, FX, 2007–2012), w którym futurospekcje są niczym puzzle, w miarę rozwoju fabuły układające się w logiczną całość, ząbwiąc się pod koniec serialu z „teraźniejszą” linią narracji na zasadzie przyczynowo-skutkowej. Spoiwem fabularnym prezentowanych wydarzeń są oszustwa finansowe biznesmena Arthura Frobishera (Ted Danson). Innym przykładem podobnie użytej strategii są antycypacje w miniserialu *Wielkie kłamstewka* (*Big Little Lies*, HBO, 2017). Widzowie przez większą część trwania serialu obserwują dramaty życiowe czwórki kobiet. Sceny policyjnego śledztwa (przesłuchania podejrzanych) są następstwem zbrodni, która ma się dopiero wydarzyć. Podobnie jak w serialu *Układy* twórcy nie zdradzają, kto to zrobił, czemu to się wydarzyło, lecz jedynie przez futurospekcyjne wtrącenia wprowadzają element tajemnicy do historii. Nadrzędnym celem futurospekcji jest informacja, że na pozór błahe (przynajmniej w początkowych stadiach) konflikty doprowadzą do tragedii.

Analizując strategie destabilizujące chronologiczny układ fabuły, należy też rozpatrzyć przypadek nazywany przez Jacka Ostaszewskiego narracją pryzmatyczną, gdy w „dyskursywnym przedstawieniu zdarzeń fabularnych — może się przytrafić, że jedno zdarzenie jest na przykład przedstawiane z różnych punktów widzenia wielokrotnie”¹⁸. Tego typu rozwiązanie formalne zastosowano w serialu *The Affair* (Showtime, 2014–2019). Referowanie tych samych zdarzeń z różnych perspektyw wykorzystano wcześniej w produkcjach *Z Archiwum X* czy *Doktor House* (*Dr House*, NBC, 2004–2012), jednak dopiero w *The Affair* po raz pierwszy stało się całościowym konstruktem formalnym (notabene najpierw twórcy znaleźli formę, a dopiero później poszukiwali treści serialowej). Przez cały pierwszy sezon obserwujemy dwie perspektywy narracyjne, pisarza Noah (Dominic West) i kelnerki Alison (Ruth Wilson). Ich opowieści wzajemnie się wykluczają, co wywołuje u widzów efekt dezorientacji, a prezentowana niewiarygodność narracyjna staje się przyczynkiem do poszukiwania przez odbiorców prawdy obiektywnej. W późniejszych sezonach perspektywy narracyjne zostają rozszerzone o kolejne instancje narratorów, między innymi męża Alison i żonę Noah.

Jak wspomniałem, w dobie streamingu serialowego można zaobserwować stosowanie przez twórców strategii narracyjnych, które zakłócają zarówno chronologię, jak i linearny odbiór dzieła. Możemy tu wyróżnić dwa typy konstrukcji. Pierwszym będą zaburzenia temporalne „wywołujące chwilową dezorientację i za-

¹⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019, s. 25.

mieszanie”¹⁹. Drugim będzie sytuacja, w której nagromadzenie ekscesów jest tak duże, że w produkcjach tego typu są w pełni realizowane założenia nurtu *mind-game films* wywołujące efekt „dyskomfortu poznawczego”.

Jako przykład pierwszego typu strategii wymienię serię scen futurospekcyjnych z drugiego sezonu serialu *Breaking Bad*. Pojedyncze sekwencje z wątku dotyczącego katastrofy lotniczej stają się dla widzów poznawczym wyzwaniem. Odbiorcy nie potrafią zaklasyfikować prezentowanych scen do bieżących wydarzeń fabularnych lub błędnie je łączą z przestępczą działalnością Waltera White’a (Bryan Cranston). Wśród tego typu rozwiązań dramaturgicznych na polskim gruncie warto wymienić produkcję *Ślepnąc od świateł* w reżyserii Krzysztofa Skoniecznego (HBO, 2018). Mimo zastosowania kilku typowych dopowiedzeń fabularnych wynikających bezpośrednio z kontekstu sceny poprzedzającej ich wprowadzenie twórcy stosują również retrospekcje „dezinformujące”. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w sekwencji otwierającej (*cold open*) trzeci odcinek, gdy zobrazowano, w jaki sposób niebieska torba z pieniędzmi i narkotykami znalazła się w rękach gangstera Sikora. Wydarzenia są częścią głównego wątku serialowego, jednak sposób wprowadzenia sekwencji retrospektywnej jest działaniem wywołującym chwilową dezorientację widza.

Serialami, które w pełni realizują strategię *mind-game films*, są produkcje *Lost (Zagubieni)* i *Westworld* (HBO, 2016–)²⁰. Zaznaczę, że w pierwszym z wymienionych seriali strategie narracyjne zaliczane do „ekscesów nagromadzania” zaczynają być realizowane dopiero od drugiego sezonu, kiedy zostaje podważona ontologia prezentowanego świata. W pierwszym sezonie widz ma do czynienia z klasyczną produkcją katastroficzną, w której co prawda zaimplementowano w nowatorski sposób zabieg retrospekcji dopowiadającej przeszłość bohaterów, jednak jego dekodowanie w ogólnej historii nie jest poznawczym wyzwaniem. Fenomen narracji niewiarygodnej ujawnia się dopiero w kolejnych sezonach, gdy zostaje rozbudowana mitologia serialowa, następuje rozszerzenie warstwy semantycznej, zakłócenia chronologiczne stają się nie tyle dopowiedzeniami, ile świadomym dezinformowaniem widzów. Od drugiego sezonu alinearność fabuły nie jest tylko chwilowym efektem gry z widzem, ale staje się elementem stałej strategii scenarzystów. Neil Landau bardzo dobrze wyjaśnia tę zmianę serią pytań, które zadaje sobie odnośnie do fabuły. Na początku: Jak rozbitkowie uwolnią się z wyspy? W miarę rozwoju wydarzeń fabularnych pojawiają się kolejne: Czy na wyspie istnieje czas? Czy egzystencja rozbitków kiedykolwiek miała znaczenie? Czy w ogóle rozbitkowie przeżyli katastrofę lotniczą?²¹

¹⁹ J. Mittell, *Complex TV*, s. 51.

²⁰ Wśród tego typu seriali wymienia się również *Przeblysk jutra (FlashForward)*, ABC, 2009–2010), *Legion* (Marvel Television, 2017–), *Dark* (Netflix, 2017–), *Mr. Robot* (USA Network, 2015–2019), jednak w mojej ocenie tylko dwa omówione seriale można zaliczyć do nurtu *mind-game films* realizujących w pełni jego założenia. Pozostawiam to subiektywnej ocenie czytelników.

²¹ Zob. N. Landau, *The TV Showrunner’s Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London-New York 2013, s. 33.

Drugim serialem w pełni realizującym wytyczne filmów z narracją niewiarygodną jest *Westworld*. Matthias Brüttsch, rozpatrując aspekty *puzzle-films* w seriach, wskazuje, że produkcja HBO ma poziom złożoności ilościowej (*quantitative complexity*)²². Zaburzenia w chronologii są nagłe, wprowadzane bez żadnych sygnałów sugerujących zmianę przestrzeni czasowej, ponadto scenarzyści stosują zawile spłoty narracyjne. Warstwę fabularną cechuje „fokalizacja niewiarygodna”, wywołująca u widzów ciągły niepokój poznawczy charakterystyczny dla nurtu *puzzle-films*. Liczne inwersje i zapętlenia czasowe warunkują enigmatyczny dyskurs opowieści, wręcz użyta zostaje „strategia labiryntowa”, w której ramach zrekonstruowanie historii „nie jest możliwe, gdyż powraca ona w różnych wariantach i wersjach wzajemnie się wykluczających czy podważających”²³. Świadczyć o tym może niezliczona ilość interpretacji i domysłów opublikowanych na forach fanowskich poświęconych serialowi. Należy podkreślić, że tego typu strategia narracyjna jest używana przez twórców w pierwszym sezonie, w kolejnych tajemnice związane z rozbieżnościami interpretacyjnymi zostają stopniowo ujawnione, a serial zatracza *mind-game*’ową ekscentryczność.

Kończąc omawianie strategii destabilizujących porządek czasowy w neoserialach, wskażę na aspekt, który może jedynie wystąpić w historiach prezentowanych w formie seryjnej. Firma Netflix, zgodnie z maksymą Jeana-Luca Godarda twierdzącego, że filmy powinny mieć początek, środek i zakończenie, ale niekoniecznie prezentowane w takiej kolejności, udostępniła osiem odcinków miniserialu *Kalejdoskop* (*Kaleidoscope*, Netflix, 2023), który widzowie mogą oglądać w dowolnej kolejności. Oczywiście każda z wybranych sekwencji warunkuje inne doznania odbiorcze. Centralnym punktem fabuły jest napad grupy wyspecjalizowanych złodziei na skarbiec. Poszczególne odcinki to historie sięgające od okresu sprzed 24 lat przed napadem aż do wydarzeń z roku po dokonanej kradzieży. Nowatorskim rozwiązaniem jest stworzenie całościowo spójnej historii, z wątkami kontynuowanymi we wszystkich odcinkach, a jednocześnie zastosowanie trybu zamkniętych konstrukcji w ramach danego epizodu. Co ciekawe, każdy z użytkowników Netflixa może na swoim profilu zobaczyć odmienny układ poszczególnych odcinków.

Podobne rozwiązanie (niechronologiczna kolejność odcinków) zastosowali scenarzyści serialu internetowego *H+: The Digital Series* (YouTube, 2012) składającego się z czterdziestu ośmiu krótkich epizodów o czasie trwania od czterech do ośmiu minut. Regularnie pojawiające się komunikaty na początku kolejnych epizodów typu: „15 sekund po tym, jak to się stało”, „5 minut wcześniej”, „rok po”, „dwa miesiące przed” itp. precyzyjnie informują odbiorców o czasie akcji. Widz, tworząc

²² M. Brüttsch, *Puzzle plots in TV series: The challenges for enigma-driven storytelling in long-running formats*, „Panoptikum” 2019, nr 22, s. 151.

²³ K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 135.

playlisty, może czerpać dodatkową satysfakcję z ułożenia odcinków według własnych preferencji i tworzenia opowieści spójnej pod względem chronologii.

ZAKOŃCZENIE

Niewątpliwie inwentarz środków formalnych, chwytów dramaturgicznych wykorzystywanych w serialach doby streamingu znacznie się powiększył w porównaniu z produkcjami minionego milenium. Kreacja wysublimowanych spektakli narracyjnych — jak nazywa je Mittell — odbywa się między innymi przez regularne zakłócenia porządku czasowego w serialach (retrospekcje, rzadziej futurospekcje). Zauważalne jest wykorzystywanie zarówno klasycznych rozwiązań, w których wprowadzane niechronologicznie zdarzenia będące częścią właściwej diegezy filmowej są poprzedzane znakami sygnalizującymi ich wystąpienie, jak i tych powodujących u widzów dyskomfort poznawczy. W tym drugim przypadku przeważa model, w którym twórcy serialowi prowadzą grę z widzami na poziomie pojedynczych epizodów, fragmentarycznie. Seriali z akumulacją udziwień, które zbliżają produkcje do filmów klasyfikowanych do nurtu *mind-game films*, jest zaledwie kilka, co z uwagi na masowość współczesnych produkcji jest wręcz procentowym ułamkiem. Oczywiście to, do której grupy zostanie zaklasyfikowany dany serial, zależy od subiektywnych wrażeń odbiorczych. Dla widzów niezaznajomionych z obecnymi aspektami złożonej narracyjności dookreślenie czasoprzestrzeni w niektórych serialach będzie wyzwaniem intelektualnym. Analogicznie — dla odbiorców regularnie oglądających neoseriale rozkodowanie zawiłych chronologii fabularnych będzie łatwiejszym zadaniem. Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Układy* obserwowalne są regularnie wprowadzane futurospekcje. Jednak o ile pierwsze prezentacje punktowych futurospekcji mogą wywołać szok poznawczy u widza, o tyle w miarę rozwoju wydarzeń fabularnych odbiorca oswaja się z ich dysfunkcyjnym charakterem (dodatkowo używane są filtry kolorystyczne, by w warstwie wizualnej zasugerować odbiorcy, że została zaburzona chronologia wydarzeń).

Analizując dynamicznie ewoluujący paradygmat opowiadania we współczesnych serialach, można wnioskować, że strategie narracyjne destabilizujące porządek czasowy będą rozwijane, a inwentarz chwytów dramaturgicznych — ciągle zwiększany. Należy jednak pamiętać, że rozpatrując seriale, cały czas poruszamy się w obrębie twórców komercyjnych. Regularnie podejmowane eksperymenty narracyjne są wypadkową kompromisu między ambicjami artystycznymi a systemem producenckim firm tworzących własne seriale. Seriale powstają, by rosła liczba subskrypcji danych serwisów VOD czy — w wypadku komercyjnych stacji — został utrzymany minimalny poziom oglądalności. Pomysłowość twórców i nieustanne zaskakiwanie widzów muszą zatem balansować między powtarzaniem schematu a szukaniem możliwości jego uatrakcyjnienia.

NARRATIVE STRATEGIES OF TEMPORAL DISTORTION IN CONTEMPORARY TV SERIES

Summary

The serial narrative mode, regularly used in episodic productions with a repetitive plot structure, is now rarely used.

As for contemporary series, researchers agree that filmmakers adhere to a new paradigm of television storytelling which Jason Mittell termed “narrative complexity.” One of its distinguishing features are temporal disturbances in which the creators use various narrative strategies that destabilize the temporal order, ranging from flashbacks that fill in the plot gaps to “mind game” strategies. In this article I analyze narrative strategies disrupting the linear plot in quality TV dramas and the characteristics of formal procedures used by artists.

Keywords: narrative complexity, quality TV series, narrative structures, nonlinear narrative



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Oliwia Kalinowska

ORCID: 0009-0006-0044-9969

Uniwersytet Łódzki

GRY INTERTEKSTUALNE W SERIALOWEJ TWÓRCZOŚCI SHIN'ICHIRO WATANABE

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.6>

WSTĘP

Intertekstualność jest zjawiskiem silnie przenikającym współczesną kulturę oraz współtworzące ją media. Obecna jest chociażby w literaturze, filmie, grach wideo, reklamach, piosenkach, a także serialach. Te ostatnie z uwagi na swój seryjny charakter pozwalają na znaczne nagromadzenie odniesień i aluzji do różnych tekstów kultury, które odbiorca może śledzić w trakcie sezonowej narracji, rozpiętej na czas trwania danej serii. Pojawienie się seriali na platformach streamingowych umożliwia swobodne poruszanie się między epizodami, a tym samym pogłębia proces prowadzenia gier intertekstualnych, toczących się o liczbę kontekstów do wykrycia.

Istną kopalnią międzytekstowych nawiązań jest dorobek japońskiego twórcy animacji Shin'ichirō Watanabe. Najbardziej rozpoznawalnymi tytułami w filmografii Japończyka są seriale *Cowboy Bebop* (1998–1999), *Samurai Champloo* (2004–2005) oraz *Space Dandy* (2014), które niełatwo poddają się genologicznym klasyfikacjom ze względu na łączenie w sobie różnych konwencji gatunkowych oraz towarzyszące im intertekstualne odniesienia. Interferencje międzytekstowe w dziełach Watanabe sprowadzają się do nawiązań do konkretnych filmów, a także stylistycznych inspiracji odsyłających do danej konwencji. W twórczości Japończyka odnaleźć więc można bezpośrednie aluzje między innymi do wytworów amerykańskiej popkultury oraz stylistyczne wyznaczniki znanych konwencji filmowych, jak western czy film noir, które reżyser miesza z sobą, kreując hybrydyczne gatun-

kowo teksty. Jest to jeden z powodów, dla których wymienione serie cieszą się nieślabnącą do dziś popularnością, o czym świadczy pojawienie się dzieł Watanabe na platformach streamingowych takich jak Crunchyroll czy Netflix, umożliwiających użytkownikom wielokrotną lekturę tytułu, a co za tym idzie — rozpoznanie większej liczby intertekstualnych odniesień. Niniejszy artykuł pragnę poświęcić zatem analizie przejawów intertekstualności w twórczości Shin'ichirō Watanabe oraz ich związku ze specyfiką użytkownika portali strumieniowych. Korpus dzieł w dorobku Watanabe odznaczających się szczególnym nagromadzeniem i różnorodnością intertekstualnych odniesień tworzy triada seriali *Cowboy Bebop*, *Samurai Champloo* oraz *Space Dandy*, które posłużą w niniejszym artykule za główny materiał analityczny. Ze względu na obszerność międzytekstowych interferencji występujących w wymienionych tytułach ograniczę się do wyróżnienia jedynie przykładów najlepiej ilustrujących badane przeze mnie zagadnienie. Warto w tym miejscu także zaznaczyć, że Watanabe nie jest twórcą szeroko opisywanym w filmoznawczych tekstach, głównie przez przynależność do sfery kultury popularnej, lecz jedynie znanym w opinii krytyki. Nie zmienia to jednak faktu, że dorobek Japończyka stanowi wartościowy materiał badawczy, zwłaszcza w kontekście funkcjonowania platform streamingowych.

INTERTEKSTUALNOŚĆ — RAMY TEORETYCZNE I STANOWISKA BADAWCZE

Za *terminus a quo* pojęciowej historii intertekstualności przyjmuje się rok 1969 i pracę Julii Kristevej *Słowo, dialog i powieść* (*Le mot, le dialogue et le roman*) wprowadzającą termin *intertextualité* do teorii literatury. Kristeva rozważania nad „statusem słowa w przestrzeni tekstów”¹ oparła na koncepcji dialogiczności Michała Bachtina, która zakłada istnienie relacji każdej wypowiedzi do innej. Zaproponowany przez badaczkę termin „intertekstualność” odnosił się więc do zaobserwowanej przez Bachtina zależności, że słowo (rozumiane szeroko) jest przecięciem innych słów, a każdy tekst można rozpatrywać jako „mozaikę cytatów”². Intertekstualność w rozumieniu Kristevej nie ogranicza się jednakże do kwestii tropienia konkretnych odniesień czy wpływów, lecz oznacza ogół relacji i związków między różnymi systemami znakowymi, obejmujący zarówno zapożyczenia pośrednie, jak i bezpośrednie, umożliwiające analizę strukturalną. Ogólność tej koncepcji przyczyniła się do powstania wielu propozycji badawczych precyzujących definicje intertekstualności. Amerykański teoretyk literatury Jonathan Culler podkreśla jednak

¹ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 395.

² *Ibidem*, s. 396.

trudności w zastosowaniu kategorii intertekstualności jako narzędzia badawczego ze względu na jej szerokie pole znaczeniowe: „intertekstualność jest nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej”³, która obejmuje praktyki wypowiedzeniowe kultury⁴. Takie podejście prowadzi do włączenia różnorodnych wytworów kulturowych w obręb rozważań nad związkami międzytekstowymi. Jak pisze Ryszard Nycz: „intertekstualność nie jest wyłączną własnością literatury, lecz stanowi sflumiony bądź jawny wymiar każdego typu wypowiedzi”⁵, uwzględniającą tym samym relacje z mediami sztuki: plastyką, muzyką, komiksem oraz filmem. Ujęcie to wpisuje zatem intertekstualność w obszar zjawisk postmodernistycznych ogarniających swym zasięgiem wiele rozmaitych dziedzin życia.

Studium poświęcone intertekstualności filmowej jako jednej z naczelných technik postmodernizmu napisał Tadeusz Miczka. W pracy zatytułowanej *Wielkie ŻARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym* badacz uznaje związki między tekstami za podstawową strategię prowadzenia przez kino gier postmodernistycznych, w które uwikłani są widzowie⁶. Autor dowodzi, że większość filmów postmodernistycznych opiera się na intertekstualnych odniesieniach, które są wyrazem niemożności wypracowania nowej jakości na gruncie kina. Przez zaś pojęcie gry w rozważaniach Miczki jest implikowany rodzaj komunikacji polegający na dynamicznej wymianie sensów między autorem filmu a jego odbiorcą. Trudno jednak szukać we wspomnianym opracowaniu uściślonych definicji czy klasyfikacji intertekstualności filmowej, gdyż książka Miczki sama przybiera formę intelektualnej zabawy z czytelnikiem, na co filmoznawca wskazuje:

Zależało mi natomiast na tym, aby lektura tego tekstu wywołała w czytelniku pewien dyskomfort psychiczny, który charakteryzuje samą ideę postmodernizmu, zawieszoną pomiędzy aktami burzenia i tworzenia, oraz charakteryzuje kino powstałe z jej inspiracji⁷.

Ramy teoretyczne intertekstualności w filmie zostają z kolei skonkretyzowane w pracach Arkadiusza Lewickiego, który wymienia międzytekstowe interferencje jako jedne z głównych narzędzi sztuki ponowoczesnej. Intertekstualność jest dla badacza podstawową techniką służącą zacieraniu granic między kulturą wysoką a kulturą niską. Według Lewickiego cytaty i nawiązania do innych tekstów objawiać się mogą w filmach na dwa sposoby: jako immanentne elementy fabuły lub jako szczegóły nieistotne dla przebiegu akcji, lecz możliwe do wychwycenia jedynie

³ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299.

⁴ *Ibidem*, s. 300.

⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 97.

⁶ Zob. T. Miczka, *Wielkie ŻARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s. 25.

⁷ *Ibidem*, s. 120.

przez widza dysponującego odpowiednimi kompetencjami⁸. Ujęta w ten sposób intertekstualność charakteryzuje dzieła postmodernizmu popularnego, ograniczonego do kultury masowej (przede wszystkim kina gatunków), ale także wysublimowane artystycznie filmy Davida Lyncha czy Quentina Tarantino, które pod zabawową formą pełną smaczków dla wtajemniczonych widzów kryją poważne przesłanie. Kwestia intertekstualności w kinie została także szczegółowo opisana w pracy Elżbiety Ostrowskiej. Badaczka w filmoznawczych analizach posłużyła się pojęciami francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette'a, który uznał intertekstualność za jedną z odmian transtekstualności dzieł pisanych. Ostrowska zwraca uwagę, że intertekstualny charakter filmu może manifestować się przede wszystkim poprzez cytaty (najczęściej w formie wstawki fragmentu wybranego z klasyki filmu) i aluzje (podobieństwa inscenizacyjne pomiędzy utworami oraz nawiązania do *emploi* aktorów)⁹. Refleksje te odnieść można do seriali, których znakomita część twórców i producentów prezentuje świadomość intertekstualnej natury utworów audiowizualnych, zwłaszcza w dobie popularności mediów strumieniowych.

SPECYFIKA PLATFORM STREAMINGOWYCH W KONTEKŚCIE GIER INTERTEKSTUALNYCH

Ważnym zagadnieniem z perspektywy analizy nawiązań intertekstualnych na gruncie seriali jest sama specyfika serwisów strumieniowych, umożliwiających oglądanie materiałów wideo w formacie dostępu na życzenie. Dzięki temu wybory widza nie są już ograniczone ramówką nadawcy, a użytkownicy platform streamingowych mają możliwość oglądania dostępnych tytułów w dogodnym dla siebie czasie. Co więcej, serwisy strumieniowe pozwalają swym użytkownikom decydować, ile materiału zostanie obejrzone w danym momencie w ramach subskrypcji. Platformy tego typu umożliwiają ponadto widzom oddawanie się nowym rytuałom odbiorczym poprzez udostępnianie całych sezonów naraz, w przeciwieństwie do tradycyjnego emitowania odcinków w cyklicznych odstępach czasowych. Oferuje to odbiorcom szansę nieskrępowanego poruszania się między epizodami danej serii oraz swobodę w operowaniu materiałem. Jest to szczególnie istotne w kontekście wprowadzania do seriali odniesień intertekstualnych łączących dany tytuł z innymi tekstami kultury. Wskazane udogodnienia platform streamingowych mogą bowiem pozwolić widzom na wykrycie większej liczby międzytekstowych nawiązań. Użytkowanie serwisów strumieniowych samo przy tym przybiera zabawową formę, co koresponduje z obcowaniem z dziełami o intertekstualnym charakterze.

⁸ Zob. A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 134.

⁹ Zob. E. Ostrowska, *Kino i nierealizm. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 140–143.

Serialowa twórczość japońskiego reżysera animacji Shin'ichirō Watanabe w dobry sposób obrazuje istotność specyfiki mediów strumieniowych w kontekście intertekstualności dzieł. Warto jednak zauważyć, że tytuły z dorobku Japończyka odznaczające się bogactwem intertekstualnych nawiązań oryginalnie nie były dystrybuowane na platformach streamingowych. Seriele *Cowboy Bebop*, *Samurai Champloo* oraz *Space Dandy* były pierwotnie emitowane przez stacje telewizyjne, a dopiero w kolejnych latach doczekały się rozpowszechniania w serwisach takich jak Netflix czy Crunchyroll, które uzyskały prawa do dystrybucji tych animowanych serii¹⁰. Niemniej platformy streamingowe ze względu na swą specyfikę użytkowania świetnie sprawdzają się przy tego typu produkcjach, umożliwiając bowiem odbiorcom wielokrotną lekturę tytułu, co przekłada się na głębszą analizę treści i warstwy tekstualnej, tym samym pozwalają widzowi na wykrycie większej liczby intertekstualnych odniesień.

W PUŁAPCE DÉJÀ VU¹¹

W serialowej twórczości Shin'ichirō Watanabe wyróżnić można dwa rodzaje międzytekstowych nawiązań. Przede wszystkim wymienić należy odwołania intertekstualne, objawiające się w serialach Watanabe w formie aluzji łączących jego dorobek z innymi wytworami kultury na zasadzie podobieństw inscenizacyjnych danych fragmentów, fabularnych inspiracji oraz wizualnych odniesień do charakterystycznych cech ikon popkultury¹². Ten specyficzny rodzaj intertekstualności w szczególny sposób wiąże się z doświadczeniem odbiorczym współczesnego widza, który oglądając już po raz kolejny te same obrazy (jedynie przetworzone), tkwi w ciągłym poczuciu *déjà vu* i ma wrażenie, że oglądane sceny są powieleniem fragmentów z wcześniej istniejących tekstów.

Intertekstualność przybierająca formę podobnego rozwiązania inscenizacyjnego, polegającego na niemal wiernym powtórzeniu scen bądź fragmentów z innych filmów, jest silnie obecna w serialu *Cowboy Bebop* opowiadającym o perypetiach

¹⁰ Firma Netflix podjęła się próby stworzenia aktorskiej adaptacji serialu *Cowboy Bebop*, która miała pojawić się w ofercie serwisu. W 2021 r., kilka miesięcy po udostępnieniu oryginalnego anime, na platformie premierę miała aktorska wersja serii, lecz po nieprzychylnych głosach krytyki wstrzymano prace nad kolejnym sezonem.

¹¹ Umberto Eco w analizie kultowego statusu filmu *Casablanca* (reż. Michael Curtiz, 1942), posłużył się pojęciem intertekstualności. Eco wykazał, że współczesny widz odbierający dzieła o intertekstualnym charakterze nieustannie doświadcza wrażenia *déjà vu* oglądanych obrazów, które są powielane i powtarzane przez kino. Zob. U. Eco, *Casablanca: Cult movies and intertextual collage*, „SubStance” 14, 1985, nr 2, s. 5.

¹² Zob. M.O. Pirkle, *Déjà vu all over again? Cowboy Bebop's transformation to the big screen*, [w:] *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, red. J.P. Telotte, G. Duchovnay, New York 2012, s. 165.

trójki łowców nagród. Już od pierwszego odcinka widz jest bombardowany odniesieniami do znanych tytułów z historii kina. W serialu pojawia się chociażby odwzorowanie dwóch różnych scen strzelanin: w meksykańskim barze kojarzonej z filmu *Desperado* (reż. Robert Rodriguez, 1995), którą zarówno w serialu, jak i w pełnometrażowym obrazie kończy zbliżenie na kręcący się pod sufitem wiatrak, oraz scena śmierci pary przestępców-uciekierów zasypanych gradem kul, będąca jawną aluzją do kontrkulturowego *Bonnie i Clyde* (reż. Arthur Penn, 1967). W podobny sposób powtórzona została sekwencja wymiany ognia w gotyckiej katedrze między bohaterem serialu Spikiem a jego przeciwnikiem, która odsyła widza do niemal identycznie zainscenizowanego fragmentu z filmu *Platny morderca* (reż. John Woo, 1989). W *Cowboy Bebop* odnaleźć można również wizualne nawiązanie do dramatu więziennego *Nieugięty Luke* (reż. Stuart Rosenberg, 1967). Watanabe z amerykańskiego filmu zaczerpnął scenę jedzenia jajek — w serialu bohaterowie we dwójkę pochłaniają ich pełne miski, co ma podkreślić doświadczaną przez nich samotność.

Inna odmiana aluzji jako formy intertekstualności prezentowana jest przez jawne inspiracje fabularne konkretnymi dziełami. W serialach Shin'ichirō Watanabe wyróżnić można kilka odcinków, których wydarzenia fabularne odsyłają do różnych amerykańskich produkcji filmowych. Fabuła epizodu *Cowboy Bebop* opowiadającego o zaatakowaniu załogi statku kosmicznego przez tajemniczy obcy organizm jest wyraźnie zainspirowana dziełem Ridleya Scotta *Obcy — ósmy pasażer Nostromo* (1979), które w serialu Watanabe zostało przekształcone w parodię. Okazuje się, że agresywny pozaziemski stwór to przeobrażone resztki jedzenia z lodówki. W finale bohater wyrzuca szafę chłodniczą przez śluzę w przestrzeń kosmiczną podobnie jak oficer Ripley (Sigourney Weaver) — swego przeciwnika w zakończeniu *Obcego*. Analogicznie treść odcinka, w którym grupa więźniów uprowadza samolot transportujący jeńców, odsyła bezpośrednio do filmu *Con Air — Lot skazańców* (reż. Simon West, 1997), będącego z kolei wyraźną kopią wzorca fabularnego wykształconego przez *Szklaną pułapkę* (reż. John McTiernan, 1988)¹³. Interesujący przykład aluzji fabularnej pojawia się również w serialu *Space Dandy* — w jednym z epizodów trójka bohaterów przemierzających galaktykę w poszukiwaniu rzadkich istot pozaziemskich w wyniku kontaktu z jedną z nich zostaje przemieniona w zombi. Fragment ten przywodzi na myśl powstały w 1968 roku film *Noc żywych trupów* (reż. George Romero), który zostaje zresztą pod koniec odcinka zacytowany, kiedy na ekranie pojawia się wstawka z tego dzieła, uzasadniona sceną seansu w kinie.

¹³ Fabułę filmu *Szklana pułapka* rozpatrywać można w kategoriach wzoru do naśladowania, który jest wykorzystywany przez wielu twórców kina sensacyjnego. Za najwierniejsze naśladownictwa *Szklanej pułapki* uważać należy *Liberatora* (reż. Andrew Davis, 1992), *Speed: Niebezpieczną prędkość* (reż. Jan de Bont, 1994), *Krytyczną decyzję* (reż. Stuart Baird, 1996), *Air Force One* (reż. Wolfgang Petersen, 1997) czy wreszcie *Con Air — lot skazańców*. Filmy te przedstawiają osamotnionego bohatera walczącego z antagonistami w klaustrofobicznych przestrzeniach, takich jak więzowce, samoloty czy okręty.

Szczególnie specyficzna forma aluzji filmowej wiąże się z samą postacią fikcyjną, a w konsekwencji z aktorem czy też ikoną popkultury odgrywającą jedynie pewne role. Źródło intertekstualnych odniesień stanowią więc cechy (wizualne lub charakterologiczne) postaci pojawiających się w serialach Watanabe. Główny bohater *Cowboy Bebop* wykazuje podobieństwo do postaci wykreowanej przez Clintę Eastwooda w trylogii dolarowej. Łowca nagród Spike Spiegel ubrany w ponczo i kapelusz z szerokim rondem przypomina Człowieka bez Imienia, granego przez amerykańskiego aktora. Swój wizerunek zawdzięcza również bohaterowi japońskiego serialu kryminalnego *Tantei Monogatari* (1979–1980), granego przez Yūsaku Matsudę. Charakterem zaś zbliżony jest do prywatnych detektywów z czarnych kryminałów — zgorzkniałych i cynicznych samotników. Zupełnie inny spłot cech przedstawia protagonista serialu *Space Dandy*. Bohater, sam określający siebie jako „elegant w kosmosie”, wyglądem nawiązuje do Elvisa Presleya (głównie przez fryzurę w stylu *pompadour*), a sposobem obycia i zachowania przywołuje na myśl Hana Solo (Harrison Ford) — dowcipnego awanturnika z serii filmów *Gwiezdne wojny*. W serialach Watanabe pojawiają się także bardziej bezpośrednie (na przykład poprzez nadawanie tych samym imion) odniesienia do wybranych fikcyjnych bohaterów, chociażby do Piotrusia (Jean-Paul Belmondo) z nowofalowego dzieła *Szalony Piotruś* (reż. Jean-Luc Godard, 1965) czy do protagonisty amerykańskiego filmu *Shaft* (reż. Gordon Parks, 1971). Ten rodzaj aluzji oznacza, że w potocznym odbiorze tekstu filmowego (serialowego) zachodzi proces utożsamiania postaci fikcyjnej z aktorem (gwiazdą), co konstituuje dodatkowy typ przestrzeni intertekstualnej¹⁴.

Ciekawego przykładu zastosowania aluzji będącej na pograniczu inspiracji fabularnych i odniesień do *emploi* aktorów dostarcza z kolei serial *Samurai Champloo*. To anime realizuje konwencję filmu samurajskiego z wyraźnymi elementami fabularnymi rodem z kina gangsterskiego. Choć akcja *Samurai Champloo* rozgrywa się w okresie Edo (lata 1603–1868), a postaciami są samuraje i rōnini, to w anime tym dostrzec można motywy znane z gangsterskich obrazów. W serialu pojawia się epizod związany z wrogimi gangami toczącymi walki o terytorium. W ich porachunki uwikłani zostali główni bohaterowie — wyjęty spod prawa Mugen stający się ochroniarzem przywódcy jednej z band, rōnin Jin wynajęty jako najemnik w służbie drugiego gangu oraz słodka i naiwna Fuu, którą zmuszono do pracy w domu publicznym. Wątek ten kończy się w serialu krwawą konfrontacją dwóch grup, w istocie nieodłącznym elementem kina gangsterskiego. Shin'ichirō Watanabe, posługując się wymienionymi wzorcami, odniósł się do kariery filmowej i praktyk stosowanych przez aktora i reżysera Shintarō Katsu, który zasłynął jako ślepy szermierz w serii filmów o Zatōichim. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku Katsu wystąpił w ponad 40 produkcjach, specjalizował się w rolach gangsterów w filmach *yakuza eiga* (serie *Akumyō* oraz *Żołnierz cwaniak*), a także wcielił się

¹⁴ Zob. E. Ostrowska, *Kino i nierzeczywistość*, s. 143.

w niewidomego masażystę i mistrza miecza Zatōichiego, którego popularność przyczyniła się nawet do porównań japońskiego bohatera z brytyjskim agentem 007¹⁵.

Opisana odmiana powiązań intertekstualnych w formie aluzji tworzy przede wszystkim specjalny kontekst znaczeń, który możliwy jest do rozszyfrowania przez widza. Jak zauważa Elżbieta Ostrowska, aluzja wpisuje się w poziom znaczeń implikowanych, które dane są odbiorcy niejako „pośrednio”¹⁶. Odczytanie ich nie jest jednak obligatoryjne, a niemożność dostrzeżenia tego typu intertekstualnych nawiązań nie zakłóca recepcji wydarzeń fabularnych. Niemniej wykrycie jak największej liczby międzytekstowych odniesień, obecnych chociażby w serialach Shin’ichirō Watanabe, pozwala widzowi uczestniczyć w intertekstualnej grze proponowanej przez twórcę. Z tego względu platformy streamingowe jako nowe formy dyspozytywu są narzędziem sprawdzającym się przy dziełach szczególnie bogatych w rozmaite odmiany intertekstualnych odwołań, których odczytanie wymaga pogłębionej analizy treści.

ŻONGLERKA KONWENCJAMI

Niezwykle specyficznym przejawem międzytekstowych nawiązań jest intertekstualność stylistyczna, polegająca na przejściu stylu czy konwencji obrazowania właściwych konkretnemu twórcy lub kierunkowi filmowemu¹⁷. Kwestia imitowania danej estetyki określa twórczość serialową Shin’ichirō Watanabe, w której znaleźć można znamiona noir, westernu, kina samurajskiego czy komedii. Odniesienia w serialach Watanabe do wymienionych konwencji przybierają formę wcielania w tekst wybranej stylistyki, wybranych rozwiązań inscenizacyjnych oraz elementów ikonograficznych, odsyłających do danego sposobu obrazowania.

Począwszy od serialu *Cowboy Bebop*, wysuwającą się na pierwszy rzut oka konwencją cechującą to dzieło jest stylistyka kina czarnego¹⁸. W serialu odnaleźć można wszystkie charakterystyczne wyznaczniki formalne filmu noir, jak mocne kontrasty bieli i czerni, światłocien uzyskany przez stosowanie światła z niskiego klucza, operowanie sugestywnymi cieniami, deformacje obrazu lub przestrzeni

¹⁵ Zob. M. Chaciński, *Niewidomy Bond z Japonii*, „Film” 2005, nr 1, s. 28.

¹⁶ *Ibidem*, s. 141.

¹⁷ Zob. A. Ogonowska, *Gry intertekstualne na tekście filmowym: opis mechanizmów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 4, 2004, s. 232.

¹⁸ Można się pokusić o wpisanie serialu *Cowboy Bebop* w modną obecnie kategorię retro, która jest pojęciem wyłącznie estetycznym i opiera się na „świadomym fetyszowaniu minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów)”. Nie jest to jednak przykład retro *sensu stricto*. Trafniejszym określeniem charakteryzującym *Cowboy Bebop* byłyby hiperstylizacja na klasyczny noir, przywołująca konkretne doświadczenia popkulturowe i kinematograficzne, cofające odbiorców do dawnych dekad. Zob. S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 12.

kadru, zerwanie z „centryzmem” w kompozycji obrazu, subiektywizacja narracji poprzez *voice-over* czy umieszczanie rozbudowanych sekwencji retrospektywnych oddzielanych ramą, a także złożone, nieprzezroczyste i nieliniarne prowadzenie narracji¹⁹. Z kolei typowy dla filmów czarnych krajobraz to wielkie miasto — siedziba przestępców, morderców i degeneratów. Miejskie dżungle, zazwyczaj ukazywane nocą i tuż po deszczu, są wyrazem zagubienia człowieka we współczesnym świecie, w którym nie ma wyraźnego podziału na dobro i zło²⁰. W *Cowboy Bebop* odnaleźć można wszystkie wymienione elementy właściwe klasycznym filmom czarnym. Już pierwsza sekwencja otwierająca serial utrzymana jest w noirowej stylistyce. W przyciemnionym kadrze pojawia się zabudowa miejska, wysokie budynki i wąska uliczka spływające strugami deszczu, co zostało przedstawione w ujęciu zrealizowanym pod nietypowym kątem. W głębi kadru widać stojącego pod ścianą i palącego papierosa mężczyznę ubranego w prochowiec, co jest atrybutem typowym dla bohaterów kina czarnego. Następnie w szybkim montażu pokazana została krwawa strzelanina z udziałem tajemniczego mężczyzny. Jak się później okazuje, sekwencja ta jest w istocie retrospekcją protagonisty serialu Spike'a, który w przeszłości uwikłany był w przestępczą działalność syndykatu.

Inną konwencją, której znamiona można odnaleźć w *Cowboy Bebop*, jest western. Nawiązanie do tego żelaznego gatunku objawia się przez umieszczenie w serialu typowej dla westernowych opowieści ikonografii oraz charakterystycznych dla niego wzorców fabularnych. Bohaterami *Cowboy Bebop* są łowcy głów, nazywani w świecie przedstawionym kowbojami, którzy trudnią się wyłapywaniem kryminalistów i zbieraniem za nich gratyfikacji pieniężnych. Zawód łowcy nagród upowszechnił się na Dzikim Zachodzie w XIX wieku, kiedy często dochodziło do rabunków banków, a lokalni szeryfowie nie radzili sobie z ujmowaniem rzezimieszków. Wówczas popularne stały się także plakaty z nagłówkiem „Wanted”, na których widniały podobizny poszukiwanych oraz informacje o nagrodzie za ich schwytanie. W serialu informacje o ściganych przestępcach podawane są w programie telewizyjnym o nazwie „Big Shots” prowadzonym przez dwójkę prezenterów, ubranych w charakterystyczny strój kowbojski (dżinsy, wielkie kapelusze o szerokich rondach oraz pasy z rewolwerami). W programie pojawiają się również typowe dla westernów grafiki plakatowe wyznaczające nagrodę za ujęcie kryminalisty i postawienie go przed wymiarem sprawiedliwości. Ponadto w serialu w ścieżce dźwiękowej nierzadko usłyszeć można melancholijną melodię wygrywaną na harmonijce, co jest motywem często kojarzonym z filmowymi opowieściami o kowbojach i bandytach.

¹⁹ Zob. S. Bobowski, *Film noir — repetytorium (zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 31, 2010, s. 7–8.

²⁰ Zob. A. Dickos, *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*, Lexington 2002, s. 62.

Shin'ichirō Watanabe w twórczości posiłkuje się również wyznacznikami science fiction. Akcja serialu *Cowboy Bebop* toczy się w Kosmosie w 2071 roku, a tłem wydarzeń fabularnych jest zagłada Ziemi spowodowana uszkodzeniem Księżyca przez awarię bramy nadprzestrzennej. W wyniku katastrofy spadające odłamki naturalnego satelity ziemskiego doprowadziły do śmierci ponad 4 mld ludzi. W ten sposób ukazane zostały zgubne skutki rozwoju technologicznego, który nie prowadzi do polepszenia jakości życia, lecz może stanowić zagrożenie dla ludzkiej egzystencji. Z kolei odmienna wizja postępu nauki i techniki wyłania się z innego serialu Watanabe, również utrzymanego w konwencji science-fiction — *Space Dandy*. W nim reżyser zaprezentował zdecydowanie bardziej pozytywne oraz barwniejsze wyobrażenie przyszłości. Protagonisci obu wyżej wymienionych seriali trudnią się tym samym zajęciem, mianowicie przemierzają zakątki Kosmosu w celu znalezienia przestępców oraz Obcych, jednak późniejszy z nich *Space Dandy* utrzymany został w komediowej formie, będącej parodią konwencji opery kosmicznej. Podstawowe elementy utworów typu *space opera*, czyli skoncentrowanie narracji na sposobach i środkach technicznych żeglugi kosmicznej oraz fabuła skupiająca się na romantycznych przygodach i bitwach międzygwiazdnych²¹, podlegają w omawianym serialu przejaskrawieniu i ośmieszeniu. Bohaterowie *Space Dandy* wprawdzie wyruszają na międzygalaktyczne wojaże, które nie obywają się bez burzliwych perypetii, lecz ich podróże i wszelkie próby łapania rzadkich gatunków istot pozaziemskich kończą się fiaskiem, wykazują jedynie bezmyślność i bezużyteczność protagonistów.

Komedia jest zatem kolejną konwencją wyłaniającą się z twórczości Watanabe. W filmografii Japończyka dostrzec można kombinacje wzorców zapożyczonych z farsy oraz slapsticku. Humorystyczność poszczególnych scen opiera się na komizmie sytuacyjnym, błahych konfliktach między bohaterami oraz nieprawdopodobnych komplikacjach i zbiegach okoliczności. Przykładami będą zwłaszcza seriale *Cowboy Bebop* i *Samurai Champloo*, obfitujące w sytuacyjne żarty i gagi. W pierwszym z nich wyróżnić można między innymi pościg przez pół miasta za genetycznie zmodyfikowanym psem corgi czy spotkanie przez bohaterów w kasynie łowczyńi nagród, obracające się w komedię pomyłek. Z kolei *Samurai Champloo* wykazuje cechy komedii slapstickowej, opartej na przejaskrawionych scenach akcji z wyakcentowaniem aktów przemocy fizycznej, które stanowią źródło gagów i komizmu. Komedia nie jest jednak główną konwencją wyróżniającą *Samurai Champloo*. Serial Shin'ichirō Watanabe realizuje bowiem formułę filmu samurajskiego, jednego z klasycznych gatunków kinematografii japońskiej.

„Opowieści miecza”, czyli *jidai-geki*, jak zwykle się nazywać japońskie filmy samurajskie, to gatunek odnoszący się wprost do historii Kraju Wschodzącego Słońca. Filmowa opowieść *jidai-geki* skupia się na losach wędrownego samura-

²¹ Zob. J.Z. Lichański, *Fantastyka i aksjologia (na przykładzie utworów z gatunku „space opera”)*, „Literatura i Kultura Popularna” 18, 2012, s. 56.

ja przemierzającego drogi Japonii oraz dokonującego heroiczych czynów, który swym mieczem pokonuje bandy niegodziwców²². Bohaterowie *Samurai Champloo* to typowe postacie kina samurajskiego: wyjęty spod prawa włóczęga Mugen — nieokrzesany awanturник sięgający po miecz przy byle okazji — oraz będący jego przeciwieństwem rōnin Jin, powściągliwy, ale znakomity szermierz. Dodatkowo w serialu pojawiają się posiadacze ziemscy, szoguni, a także gejsze i okoliczne kurtyzany (*oiran*). Z kolei fabuła skupia się na perypetiach trójki protagonistów wędrujących w poszukiwaniu legendarnego „słonecznikowego samuraja”. Akcja *Samurai Champloo* rozgrywa się w bliżej nieokreślonych latach w okresie Edo, na co wskazują liczne wydarzenia historyczne przedstawione w serialu, między które wkomponowane zostały elementy anachroniczne, zdradzające umowny charakter dzieła oraz fikcyjność świata przedstawionego²³. Zabieg ten jest typowy dla dzieł postmodernistycznych, do których zaliczyć można serial Shin'ichirō Watanabe. W tym kontekście znaczenia nabiera sam tytuł serialu, odwołujący się do konwencji kina samurajskiego, która zostaje przetworzona (zremiksowana²⁴), w efekcie czego oferuje widzom wizualny melanz obrazów współczesnych z historyczną ikonografią²⁵.

Do ciekawych konkluzji może prowadzić spojrzenie na twórczość serialową Shin'ichirō Watanabe pod kątem kina drogi. W głównych tytułach w filmografii Japończyka można zauważyć podstawowe znamiona *road movies*, czyli motyw podróży bohatera, zazwyczaj skłóconego z życiem i ze społeczeństwem, w poszukiwaniu wolności i tożsamości²⁶. Serialem w najpełniejszym stopniu realizującym założenia formuły narracyjnej kina drogi jest *Samurai Champloo*. Trójka protagonistów serii poznaje się w nietypowych okolicznościach — Mugen i Jin zostają uratowani przez Fuu przed śmiercią z rąk mściwego właściciela ziemskiego (*daimyō*). W ramach wdzięczności godzą się pomóc dziewczynie w odnalezieniu „samuraja pachnącego jak słonecznik”. W tym celu podróżują po krainach siedemnastowiecznej Japonii i napotyka ją na swojej drodze różne przeciwności losu, które oddalają ich od wykonania zadania. Motyw wędrowki w *Samurai Champloo* służy ukazaniu alienacji protagonistów w otaczającym ich świecie. Wspólna tułaczka ma zbliżyć bohaterów, a także pozwolić im na introspektywne spojrzenie w głąb siebie, by odnaleźli własne przeznaczenie.

²² Zob. P. Kletowski, *Filmowy błysk katany — oblicza kina samurajskiego*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 253.

²³ Zob. A. Lewicki, *Sztuczne światy*, s. 133.

²⁴ Pojawiające się w tytule serialu słowo *champloo* wywodzi się z japońskiego regionu Okinawa i oznacza „wymieszany” lub „pomieszany razem”. Jest to znaczące w kontekście praktyki mieszania konwencji, stylów oraz estetyki, która cechuje dorobek twórczy Shin'ichirō Watanabe.

²⁵ Zob. J. Ahn, *Samurai Champloo: Transnational viewing*, [w:] *How to Watch Television*, red. E. Thompson, J. Mittel, New York 2013, s. 366.

²⁶ Zob. D. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin 2002, s. 2.

Warto zauważyć, że stylistyczne nawiązania wyróżniające dorobek Watanabe nie dotyczą wyłącznie obszaru filmowego, lecz zachodzą między różnymi dziedzinami sztuki. Podkreślić należy rolę muzyki, która jest dla Japończyka ważnym źródłem inspiracji. Widać to na przykładzie ścieżek dźwiękowych seriali *Cowboy Bebop*, *Samurai Champloo* i *Space Dandy* wzorowanych na gatunkach muzycznych powstałych w Stanach Zjednoczonych w afroamerykańskich społecznościach: jazzie, hip-hopie i disco. W *Cowboy Bebop* wpływ muzyki jazzowej zauważalny jest już na poziomie samego tytułu anime. Bebop to określenie specyficznego stylu jazzowego wykształconego na początku lat czterdziestych XX wieku. Jego głównymi przedstawicielami byli Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk oraz Bud Powell. Bebop charakteryzował się dużą wolnością interpretacyjną, ekspresją gry, improwizacją, bogatą rytmiką i skokowo rozwijającymi się frazami melodycznymi²⁷. Cechy te można odnieść do całego serialu Watanabe, bowiem *Cowboy Bebop* „przedstawia nowe spojrzenie na zjawisko gatunkowości poprzez swobodne mieszanie obrazów i muzyki rozpoznawalnych dla innych konwencji”²⁸. Z kolei inspiracja hip-hopem w *Samurai Champloo* nie ogranicza się jedynie do samej ścieżki dźwiękowej²⁹, lecz obejmuje także elementy amerykańskiej miejskiej kultury, jak breakdance, beatbox oraz graffiti, które reżyser połączył z historycznym tłem, kreując poczucie anachronizmu towarzyszące anime. *Samurai Champloo* to bowiem wyrazisty przykład filmowego zastosowania mechanizmów samplujących, właściwych dla hip-hopu. Shin’ichirō Watanabe zmiksował tu japońską metakonwencję *jidai-geki*, kulturę hip-hopową oraz formułę narracyjną kina drogi. Podobnym przykładem wykorzystania stylistycznych nawiązań jest serial *Space Dandy*. W nim reżyser posłużył się konwencją disco, której wpływ ujawnia się w wizualnej stronie anime (nasyconej i jaskrawej paletcie kolorów) oraz dynamiczności rozgrywanych wydarzeń. Warto przy tym zaznaczyć, że disco nie jest stylem muzycznym *par excellence*, lecz jedynie typem muzyki tanecznej „o stale zmieniającej się konsystencji muzycznej (dźwiękowej, metroritmicznej, aranżacyjnej)”³⁰. Spostrzeżenie to nie ogranicza się wyłącznie do anime *Space Dandy* — odnieść je można do całej twórczości serialowej Shin’ichirō Watanabe, która przedstawia splot wielu konwencji i stylistycznych inspiracji, przez co niełatwo podlega genologicznym klasyfikacjom.

²⁷ Zob. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 46.

²⁸ M.O. Pirkle, *Déjà vu all over again?*, s. 164.

²⁹ W warstwie dźwiękowej *Samurai Champloo* oprócz samego podkładu muzycznego wzorowanego na hip-hopie pojawiają się ponadto skrecze, czyli efekty brzmieniowe otrzymane w wyniku ręcznego obracania płyty winylowej w przód i w tył na talerzu gramofonu. Reżyser serii Shin’ichirō Watanabe łączy ten zabieg z efektem przewijania obrazu najczęściej podczas ukazywania sekwencji retrospektywnych.

³⁰ W. Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986, s. 14.

PODSUMOWANIE

Intertekstualność nie jest zjawiskiem jednowymiarowym, ale łączy w sobie relacje między różnymi mediami sztuki. Teksty o intertekstualnym charakterze wkraczające w przestrzeń interaktywnych rozwiązań nowomediálních korespondują z oczekiwaniami współczesnego widza, tak przywiązanego do estetyki wielości, mozaikowości i przenikania. W tym zakresie ciekawych konkluzji dostarcza przyjrzenie się zależnościom między różnymi formami intertekstualności dzieł audiowizualnych a funkcjonowaniem serwisów strumieniowych. Analizowany przeze mnie w tym kierunku dorobek japońskiego reżysera animacji Shin'ichirō Watanabe prowadzi do następujących refleksji. Przede wszystkim należy się zastanowić nad rolą, jaką odgrywa twórca (autor) w procesie odbioru dzieła intertekstualnego. Intertekstualność jako zjawisko postmodernistyczne opiera się na prowadzeniu komunikacyjnej gry z widzem. Ta gra polega na odszukiwaniu połączeń oraz odnośników do innych tekstów kultury, za pomocą których odbiorca ustanawia przestrzeń intertekstualnych odwołań opartą na swoich doświadczeniach i kompetencjach kulturowych. Twórca w tym ujęciu jawi się raczej jako kreator kontekstu gry. Jest to szczególnie istotne, jeśli chodzi o praktykę wprowadzania produkcji obfitych w międzytekstowe nawiązania na platformy streamingowe, które sprzyjają rozproszonemu autorstwu. Dążenia takich serwisów jak Netflix do wytwarzania „jakościowych” treści opierają się na promowaniu znanych nazwisk w świecie filmu (bądź na odwrót, to uznani autorzy tworzą pozytywny wizerunek marki). Serialowa twórczość Shin'ichirō Watanabe jest tu specyficznym przypadkiem, bowiem serwisy strumieniowe nie są pierwszą ścieżką rozpowszechniania animacji Japończyka, a działania takich portali jak Netflix, nastawionych na dystrybucję tytułów powstałych wcześniej, mogą przywrócić zapomniane dzieła i nazwiska do łask publiczności.

Interesującą kwestią są również relacje między różnymi poziomami intertekstualności, tworzącymi odmienne porządki semiotyczne. W animowanych serialach Shin'ichirō Watanabe chodzi o wplatanie odwołań do filmów żywej akcji w obręb dzieł wizualnych. Ten z pozoru oczywisty zabieg polegający na przeniesieniu atrybutów filmu aktorskiego do animacji jest kolejną formą intertekstualności, uruchamiającą dodatkową przestrzeń filmowych interferencji. Rozpoznanie przez widza tych rozmaitych mechanizmów, poziomów, nawiązań i bogactwa aluzji intertekstualnych sprzyjają nowe praktyki odbiorcze kreowane przez platformy streamingowe, które oferują swym użytkownikom wielokrotną lekturę treści, swobodę w poruszaniu się między epizodami danej serii, a także dobór materiału oglądanego w jednym momencie. Serwisy strumieniowe są zatem narzędziem pozwalającym widzom na głębsze uczestnictwo w intertekstualnych grach prowadzonych przez twórców, które toczą się o liczbę kontekstów możliwych do wykrycia.

INTERTEXTUAL GAMES IN THE SERIAL WORKS OF SHIN'ICHIRO WATANABE

Summary

This article concerns the issue of intertextuality in streaming series. The author focus on the works of a Japanese director of anime series to illustrate the different forms of intertextual relations. The research material used in the article comprises the anime series *Cowboy Bebop*, *Samurai Champloo* and *Space Dandy*, which are characterized by a particular accumulation and diversity of intertextual references to other media. The conclusions drawn by analysing the interferences present in Watanabe's animated works were then cross-referenced with the formal and structural characteristics of streaming platforms that enable their users to detect intertextual allusions more easily.

Keywords: intertextuality, streaming, animation, anime series



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Marta Snoch

ORCID: 0000-0001-9083-4778

Uniwersytet Jagielloński

SYCYLIJSKIE OBRAZY — INTERTEKSTUALNE NAWIĄZANIA W DRUGIM SEZONIE SERIALU *BIAŁY LOTOS*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.7>

John Urry w *Tourist Gaze* pisał o postrzeganiu branży turystycznej jako nieautentycznej, nasyconej kulturowymi kliszami, w której turyści zamieniają się poniekąd w semiotyków poszukujących znaków autentyczności — widoków znanych z pocztówek, typowego włoskiego zachowania, tradycyjnych angielskich pubów¹. Te uwagi można w sporym stopniu odnieść do wyobrażeń bohaterów serialu *Biały Lotos* (*The White Lotus*, reż. Mike White, HBO, 2021–) o Sycylii będących składową obrazów Italii w kulturze popularnej i kulturze wysokiej. Słowa, które bohaterowie drugiego sezonu przywołują w rozmowach na temat wakacji, są niczym postmodernistyczny kolaż, na który składają się Monica Vitti, lody, *Ojciec chrzestny*, arancini i opera. Z racji swojego statusu goście kompleksu White Lotus nie są narażeni na nieprzyjemności związane ze światem masowej turystyki — stać ich, by oddzielić się od tłumów przez podróże jachtem, wynajęcie prywatnego przewodnika, zwiedzanie najlepszych winnic i niedostępnych dla zwykłych turystów sycylijskich willi i pałaców. Daje to nierealne poniekąd wrażenie oderwania od współczesnego świata. Ich wakacje równie dobrze mogłyby rozgrywać się 50 czy 100 lat temu, a oni byliby wożeni, oprowadzani, odgradzeni w pięknych pałacach od turystycznego tłumu. Artykuł skupi się zarówno na wyobrażeniach Sycylii z perspektywy zamożnych gości White Lotus, jak i na kulturowych nawiązaniach twórców serialu do włoskiego i amerykańskiego kina, europejskiej kultury oraz mitu Amerykanów w Europie.

¹ J. Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990, s. 3.

Biały Lotos przez część krytyków i badaczy postrzegany jest jako serial wpisujący się w nurt krytyki klasy posiadającej wywołany przez niepokoje związane z sytuacją polityczną, gospodarczą i klimatyczną lat dwudziestych XXI wieku². Do tego nurtu Vanessa Thorpe w tekście opublikowanym w „The Guardian” zalicza także filmy *Nie patrz w górę* (*Don't Look Up*, reż. Adam McKay, 2021), *W trójkącie* (*Triangle of Sadness*, reż. Ruben Östlund, 2022) czy *Menu* (reż. Mark Mylod, 2022) — funkcjonujące w tradycji satyry na życie najbogatszych warstw³. Jednocześnie scenariusz Mike’a White’a negocjuje niektóre z satyrycznych elementów. Występujące postacie nie są jednowymiarowe i nie służą wyłącznie jako *exemplum* podziału na uczciwych biednych i zepsutych bogaczy, wątki społeczne niekoniecznie są zaznaczone, podobnie jak problemy związane z masową turystyką czy kryzysem klimatycznym. Serial skupia się przede wszystkim na satyrze na kulturowe wyobrażenia wakacji, stereotypach tworzonych od dekad przez branżę turystyczną i media. Pierwszy sezon, rozgrywający się na Hawajach, w żaden sposób nie odnosił się do wytworzonych przez Hollywood mitów wysp na Oceanie Spokojnym — ikonografii filmów z Elvisem Presleyem, jak *Błękitne Hawaje* (*Blue Hawaii*, reż. Norman Taurog, 1961), filmów surferskich czy popularności stylu Tiki w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Umieszczenie akcji drugiego sezonu na Sycylii sprawiło, że serial White’a wprowadził w ruch wiele nawiązań do włoskiego kina i włoskiej kultury — Sycylii pojawiającej się we włoskim kinie w neorealistycznych dziełach, jak epizod z filmu *Paisà* (reż. Roberto Rossellini, 1946) czy *Ziemia drży* (*La terra trema*, reż. Luchino Visconti, 1948), a także autorskiej twórczości Michelangela Antonioniego, Viscontiego czy Giuseppe Tornatore — ale także do Italii oglądanej przez pryzmat Hollywood, a więc szczególnie rodzaj postmodernistycznych kontekstów.

AMERYKANIE W EUROPIE

Wśród gości nostalgia za konkretnymi wyobrazeniami o Sycylii będzie widoczna zwłaszcza u trójki najstarszych bohaterów: bogatej dziedziczki Tanyi McQuoid (Jennifer Coolidge) oraz Berta (F. Murray Abraham) i Dominica (Michael Imperioli) Di Grasso — ojca i syna mających sycylijskie korzenie, ale pierwszy raz odwiedzających wyspę. Przedstawiciele młodszego pokolenia — dwie małżeńskie pary Harper i Ethan (Aubrey Plaza i Will Sharpe) oraz Daphne i Cameron (Meghann

² R. Connolly, *What Succession gets right about the rich*, „The Guardian” 7.10.2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/07/succession-right-rich-white-lotos-logan-roy> (dostęp: 9.01.2023).

³ V. Thorpe, *Down with the rich! Class rage fuels new wave of 'us v them' films and plays*, „The Guardian” 17.09.2022, <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/17/down-with-the-rich-class-rage-fuels-new-wave-of-us-v-them-films-and-plays> (dostęp: 9.01.2023).

Fahy i Theo James), a także dwudziestokilkuletni wnuk Berta Albie (Adam DiMarco) i asystentka Tanyi Portia (Haley Lu Richardson) — będą z większym dystansem podchodzić do kulturowych klisz, ale ostatecznie i oni nie pozostaną na nie odporni.

Przez pryzmat popkulturowych wyobrażeń Tanyi o Sycylii i Włoszech oraz nadziei męskiej części rodziny Di Grasso dotyczących kraju ich przodków możemy obserwować dwa odmienne podejścia do konstytuowanej kulturowo nostalgii. W obu przypadkach podsycać ją będą kino, literatura i telewizja, ale dodatkowo Bert i Dominic będą także pod mocnym wpływem rodzinnych historii i całej mitologii tworzonej w amerykańsko-włoskim środowisku wokół podróży do korzeni.

White w swoim przedstawieniu Amerykanów za granicą, a zwłaszcza w opozycji naiwnych mieszkańców Stanów Zjednoczonych oraz wyrafinowanych i sprytnych Europejczyków, odnosi się tak naprawdę do motywu z długą tradycją kulturową: od *Marmurowego fauna* Nathaniela Hawthorne'a oraz literackiej satyry Marka Twaina *Prostaczkowie za granicą* po książki Henry'ego Jamesa i Edith Wharton. Stephan Spender, choć w swoim artykule nie skupiał się na Włoszech jako całości, ale na Wenecji, doskonale uchwycił to, co Henry James dostrzegał pod włoskim słońcem: „miejsce, gdzie kwitnie piękno i przepych, niemniej w każdym opowiadaniu jest scena zdrady [...] zarazem symbol zbawienia i zepsucia”⁴. U Jamesa zresztą, podobnie jak w twórczości Edith Wharton, Europa miała zawsze status raczej podejrzany, pełen sprzeczności — dawała okazję, by skonfrontować idealizm rodaków z bardziej zniuansowanymi postaciami mieszkańców Starego Świata. Przy tym u obojga twórców pojawia się też wymiar afirmacyjny — Rzym służy za inspirację protagoniście powieści Jamesa *Roderick Hudson*, a dla bohaterów wielu opowiadań Wharton (jak *Rzymska gorączka*) Italia jest obszarem szczególnie zakazanej w rodzinnym kraju obyczajowej wolności. Opozycja Amerykanie–Europejczycy pojawia się w serialu, gdy w życie mężczyzn z rodu Di Grasso wkracza Lucia (Simona Tabasco), młoda dziewczyna zarabiająca jako prostytutka, która oczaruje zarówno seksoholika Dominica, jak i jego syna Albiego. Opozycja ta uwidacznia się także w scenie, gdy Tanya i Portia w hotelowym barze natykają się na wyrafinowaną grupę cudzoziemców, którym przewodzi Brytyjczyk Quentin (Tom Hollander).

Ostatecznie groteskowa intryga, której ofiarą pada bogata Tanya (Quentin okazuje się współnikiem jej męża, który obiecał mu pieniądze w zamian za zabicie żony), nie jest tak odległa od znacznie subtelniejszych metod, jakimi pieniądze próbują zdobyć od niewinnych Amerykanek antagoniści *Portretu Damy* Henry'ego Jamesa. Również perypetie rodziny Di Grasso podczas sycylijskich wakacji przywozдить będą na myśl zarówno *Ojca chrzestnego* Maria Puzo, jak i elementy związane z *commedia dell'arte*.

⁴ S. Spender, *Wenecja z angielskich wyobrażeń*, przeł. G. Gratkowski, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 3, s. 129.

W STRONĘ ANTONIONIEGO

Choć postać Tanyi — kobiety naiwnej, powierzchownej i skupionej wyłącznie na sobie — jest przywoływana w kontekście kąśliwego spojrzenia na warstwę posiadającą, to właśnie ona jako jedyna pojawiła się ponownie w drugim sezonie *Białego Lotosu*. W poprzednim sezonie Tanya przyjechała do luksusowego hotelu, by odpocząć po traumatycznych wydarzeniach związanych z utratą matki. W ciągu zaledwie kilku odcinków przeszła drogę od problemów związanych z niemożnością przeprowadzenia ceremonii pogrzebowej i rozsypania prochów zmarłej do nawiązania znajomości z Gregiem (Jon Gries), który w sezonie drugim jest już jej mężem. Sympatia widzów do tej postaci po części jest spowodowana jej komediowym potencjałem, ale częściowo również jej nieraz trafnym komentowaniem rzeczywistości czy też nieskrępowanym ubieraniem swoich pragnień w słowa. Szczególnie wiadać to w odcinku *Ciao*, gdy wyjawia, jak wyobraża sobie spędzenie idealnego dnia na Sycylii. „Chcę być jak Monica Vitti na vespie” — mówi do męża. Jest to o tyle znamienne zdanie, że łączy w sobie dwa elementy szczególnie określające retro charakter całej serii. Z jednej strony Monica Vitti, ikona włoskiego kina artystycznego, muza Antonioniego, u którego zagrała w tetralogii *Przygoda* (*L'avventura*, 1960), *Noc* (*La notte*, 1961), *Zaćmienie* (*L'Eclisse*, 1962), *Czerwona pustynia* (*Il deserto rosso*, 1964). *Przygoda* częściowo rozgrywa się właśnie na Sycylii i nawiązania do filmu pojawiać się będą nieraz w serialu. Choć przywołanie akurat Moniki Vitti — aktorki, która w przeciwieństwie do Sophii Loren czy Giny Lollobrigidy nigdy nie była określana mianem włoskiej seksbomby — może dziwić. Z drugiej strony vespa, choć w żadnym z najbardziej znanych filmów Antonioniego aktorka na niej nie jedzie. Sam skuter — nieodmiennie przedmiot retrofetyszu⁵ — wskazuje na zupełnie inny film. Chodzi oczywiście o *Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, reż. William Wyler, 1953) — jeden z najbardziej wpływowych modowo i kulturalnie wizerunków Rzymu — i Audrey Hepburn, która w znanej scenie jedzie vespą przez zabytkowe uliczki miasta wtulona w Gregory'ego Pecka. Film Wylera sprowadzał stolicę Włoch do przyjemności zaklętych w konkretne znaki jak vespa, gelato czy Bocca della Verità. Zapoczątkował serię romantycznych wizerunków Włoch z plejadą amerykańskich gwiazd, obrazów rozgrywających się w Wenecji (*Urlop w Wenecji*, *Summertime*, reż. David Lean, 1955), Rzymie (*Trzy monety w fontannie*, *Three Coins in the Fountain*, reż. Jean Negulesco, 1954) czy Neapolu (*Zaczęło się w Neapolu*, *It Started in Naples*, reż. Melville Shavelson, 1960). Turystyczny mit włoskiego stylu życia związany już nie z powojenną biedą i kinem neorealistów, ale z okresem gospodarczego rozkwitu kraju w latach sześćdziesiątych ugruntował wizerunek dekadentkich Włoch dzięki *Słodkiemu życiu* (*La dolce vita*, reż. Fede-

⁵ E. Paulicelli, *Fashioning Rome: Cinema, fashion, and the media in the postwar years*, „Annali d'Italianistica” 28, 2010, s. 265.

rico Fellini, 1960) *Osiem i pół* (8½, reż. Federico Fellini, 1963) czy *Nocy*. Mimo całego bagażu intelektualnego i artystycznego tych dzieł stosunkowo łatwo było je sprowadzić do kategorii estetycznej, esencji włoskiego stylu, na który składają się piękne pałace, Marcello Mastroianni w garniturze i okularach przeciwsłonecznych czy eleganckie Włoszki pokroju Moniki Vitti czy Claudii Cardinale⁶. Pragnienie Tanyi pożądającej szyku kina lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oczywiście nie do końca zostaje spełnione — jak wszystkie wyobrażenia gości sycylijskiego hotelu. Razem z mężem groteskowo wyglądają na niewielkim skuterze, który w dodatku zupełnie nie nadaje się do jazdy krętymi sycylijskimi drogami.

Jedną z najbardziej dyskutowanych scen dla miłośników kina będzie sekwencja w miasteczku Noto w odcinku *Bull Elephants* wzorowana na *Przygodzie Antonioniego*. Harper i Daphne wybierają się same na całodniową wycieczkę do Noto — zabytkowego sycylijskiego miasta, również jednego z miejsc akcji *Przygody*. Scena w filmie Antonioniego, w której Claudia (Monica Vitti) spaceruje samotnie po placu i w pewnym momencie zdaje sobie sprawę, że jest natarczywie obserwowana przez coraz większą liczbę miejscowych mężczyzn, należy do najbardziej znanych w historii włoskiego kina. W *Białym Lotosie* została pieczołowicie odtworzona z Harper powtarzającą ruchy i spojrzenia Moniki Vitti. Nie sposób nie zauważyć, że samo to nawiązanie służy bardziej jako ozdobnik stylistyczny, *hommage* historii kina, niż jako interesująca fabularnie część serialowej całości. Choć pełen niedopowiedzeń czworokąt, w jakim znalazły się obie pary małżeńskie (do końca sezonu nie dowiadujemy się, czy doszło do zdrady), może nawiązywać do samej opowiadającej przecież o zdradzie *Przygody* oraz ogólnie do stylu filmów Antonioniego, w których wiele elementów fabuły zostaje pominiętych czy przestaje mieć znaczenie. Jak wspomina Maria Kornatowska, Antonioni portretował współczesne relacje międzyludzkie i nowoczesne społeczeństwo⁷, a w *Przygodzie* wakacje zamożnej grupki przyjaciół obnażały pustkę i fasadowość ich wzajemnych relacji — tematy, które znakomicie współgrają ze światem serialu *Biały Lotos*.

Kolejnym motywem związanym z klasyką włoskiego kina (od sceny w *Złodziejach rowerów* [*Ladri di biciclette*, reż. Vittorio De Sica, 1948] po filmy Felliniego) będzie wizyta lokalnej wróżki u Tanyi. Jest to tragicomiczna sekwencja, w której kobieta próbuje się dowiedzieć, czy mąż ją zdradza, a otrzymuje zapowiedź swojej rychłej śmierci. Do sceny u wróżki ze *Złodziei rowerów* wielokrotnie też nawiązywał Woody Allen (w filmie *Danny Rose z Broadwayu* [*Broadway Danny Rose*, 1984]) obficie korzystający we *Wspomnieniach z gwiazdowego pyłu* (*Stardust Memories*, 1990) czy *Alicji* (*Alice*, 1990) ze stylu i motywów Felliniego czy Vittoria De Siki. Tutaj trzeba też zaznaczyć, że Allen jeszcze przed serialem White'a w latach dwutysięcznych zebrał mitologię amerykańskich wyobrażeń na temat Europy

⁶ *Ibidem*, s. 261–263.

⁷ M. Kornatowska, *Wstęp*, [w:] *Antonioni. Scenariusze*, przeł. W. Gall, red. M. Kapuścińska, Warszawa 1989, s. 14–15.

i przekuł ją w filmy: *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011) czy *Zakochani w Rzymie* (*To Rome with Love*, 2012). W tym ostatnim zresztą jego spojrzenie na włoskość będzie zaskakująco bliskie elementom prezentowanym w drugim sezonie *Białego Lotosu*: są więc opera, postać prostytutki oraz miłosne trójkąty i czworokąty.

Tanyi towarzyszy także charakterystyczny utwór muzyczny *O mio babbino caro* z opery Giacomina Pucciniego — jednoaktówki *Gianni Schicchi*. Libretto utworu jest utrzymane w tonie komicznym — to inspirowana fragmentem *Boskiej komedii* Dantego historia florenckiego skąpca, sama aria zaś jest śpiewana przez główną bohaterkę do swojego ojca. Wybór tej konkretnej arii z jednej strony można rozpatrywać jako nawiązanie do niełatwych (jak można się domyślać z poszczególnych dialogów) relacji Tanyi z rodzicami, z drugiej zaś utwór ten wykorzystał z powodzeniem James Ivory w *Pokoju z widokiem* (*Room with a View*, 1986) — adaptacji powieści Edwarda Morgana Forstera. Postać Ivory’ego podobnie jak nawiązania do Antonioniego, Coppoli czy Viscontiego jest w świecie *Białego Lotosu* znamienna. To amerykański reżyser, który nie tylko ekranizował powieści Henry’ego Jamesa i ukazane w nich zderzenia Europy i Stanów Zjednoczonych — w *Europejczykach* (*The Europeans*, 1979) czy *Złotej* (*The Golden Bowl*, 2000), lecz także w przypadku *Pokoju z widokiem* czy scenariusza do *Tamtych dni, tamtych nocy* (*Call Me by Your Name*, reż. Luca Guadagnino, 2017) ukazywał sensualną stronę Włoch, miejsca, w którym młode Angielki czy młodzi Amerykanie przechodzą swoistą transformację, ucząc się pośród turystycznego zgielku o sobie, swoich uczuciach czy o świecie. Zwłaszcza *Pokój z widokiem* pomógł utrwalić w kinie romantyczny mit transformacyjnej mocy Italii, co jest kolejnym ironicznym komentarzem do sytuacji Tanyi, której włoskie wakacje nie przyniosą romansu, przemiany czy powrotu drugiej młodości.

W odcinku *That’s Amore*, którego akcja rozgrywa się częściowo w Palermo, Tanya i Portia wkraczają w świat rodem z filmów Luchina Viscontiego (który na Sycylii kręcił *Lamparta* [*Il Gattopardo*, 1963]). Wraz z kręgiem homoseksualistów związanych z Quentinem bohaterki zamieszkują w pięknej willi wypełnionej dziełami sztuki, w której prócz dekadentkich imprez na porządku dziennym są rozmowy o sztuce, seksie i towarzyskiej socjocie. Tanya zostaje zabrana przez nowych przyjaciół do opery — słynnego Teatro Massimo — na *Madame Butterfly* Giacomina Pucciniego. „Jesteś jak tragiczna postać z włoskiej opery” — mówi jeden z jej nowych znajomych, a wzruszona kobieta płacze podczas arii *Un bel di vedremo*. Nie tylko ukazywanie tradycji operowej ma sporą historię we włoskim kinie, lecz także samo miejsce, Teatro Massimo, niespodziewanie odsyła widza do scen z *Ojca chrzestnego III* (*The Godfather Part III*, reż. Francis Ford Coppola, 1990). W filmie tym, w którym akcja rozgrywa się w Teatro Massimo, rodzina ogląda syna Michaela Corleone, gdy występuje na scenie w *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego. W obu przypadkach treść libretta oper i to, co się dzieje na scenie, koresponduje po-

niekąd z wydarzeniami w życiu oglądających bohaterów. *Madame Butterfly* — opowieść o nieszczęśliwej miłości Butterfly do niewłaściwego mężczyzny prowadząca do jej śmierci — jest historią, którą depresyjna Tanya z pewnością może odnieść do swojej sytuacji życiowej. *Rycerskość wieśniacza* z tematami zemsty, religii i zbrodni idealnie wpisuje się w wiele scen, podczas których dochodzi do okrutnej vendetty na wrogach rodziny Corleone. Twórczość Coppoli i trylogia *Ojciec chrzestny* były zresztą wielokrotnie porównywane do dzieł operowych (podobnie jak filmy Viscontiego), a skłonność Coppoli do umieszczania motywów przedstawień wewnątrz filmów (widoczna we wszystkich częściach *Ojca chrzestnego*) określano jako „melodramatyczno-operową wrażliwość”⁸.

Odniesienia do *Ojca chrzestnego III* będą zresztą nieprzypadkowe. Wakacje Tanyi zakończą się rzeczywiście tragicznie, gdy w finalnych scenach odcinka *Arrivederci* okaże się, że Quentin jest współnikiem jej męża, a do tego przystojny młodszy mężczyzna, z którym spędziła noc, jest członkiem mafii i specjalistą od aranżowania śmierci osób niewygodnych dla organizacji. Luksusowy jacht, na którym całe towarzystwo wraca z Palermo, okazuje się więzieniem, w którym kobieta ma czekać na wieczorną egzekucję. Tanya postanawia działać i w kilkunastominutowej krwawej sekwencji, zdecydowanie odbiegającej stylistycznie od serialu, zabija swoich porywaczy, a na koniec i tak umiera na skutek nieszczęśliwego wypadku. Ironia postmodernistycznych odniesień objawia się w tym, że Sycylia i jej oblicza okazują się dokładnie tym, czego spodziewała się amerykańska dziedziczka — łącznie z motywem mafii zagrażającej życiu mieszkańców i turystów. Choć Tanya może wieść oderwane od współczesności życie, które kształtuje według swoich fantazji retro, okazuje się, że chciwość i pragnienie pieniędzy za wszelką cenę są ponadczasowe i zdarzają się nie tylko na kinowym ekranie.

W STRONĘ RODZIN CORLEONE I SOPRANO

Zupełnie inny rodzaj niebezpiecznych iluzji na temat włoskiej wyspy będzie udziałem wspomnianych już mężczyzn z rodziny Di Grasso. Bert i Dominic nigdy wcześniej nie byli na Sycylii, nie znają włoskiego, a ich wiedza na temat wyspy jest co najmniej mglista. Nostalgia, którą odczuwają, jest zapożyczona nie tylko z opowieści rodzinnych, lecz także z kulturowych wyobrażeń. Idea „powrotu do domu”, do korzeni wspominana jest jako doświadczenie tożsame z doświadczeniami wielu ich znajomych. Bert wspomina z rozmarzeniem przykłady kolejnych przyjaciół, którzy przybyli do Europy szukać korzeni i których czekało serdeczne przyjęcie ze strony nowo odkrytych krewniaków. Nic więc dziwnego, że za tęsknotą obu starszych

⁸ N. Greene, *Coppola i Cimino: historia jako opera*, przeł. M. Świerkocki, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 36–37.

mężczyzn do odnalezienia dalekiej rodziny, z których starszy niedawno owdowiał, a młodszego po jego licznych zdradach zostawiła żona, kryje się samotność.

Obaj widzą Sycylię również przez pryzmat książek Mario Puzo i filmów Francis Forda Coppoli — trylogii *Ojciec chrzestny* (*The Godfather Part I, II, III*, reż. Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990) — i wydarzeń rozgrywających się w kraju przodków rodziny Corleone. Ale też przez rolę Michaela Imperiolego jako Dominica dane jest kolejne metatematyczne nawiązanie stacji HBO — do jednej z jej ikonicznych produkcji oraz innego spojrzenia na mafię w Stanach Zjednoczonych i włosko-amerykańską społeczność, czyli *Rodziny Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007), w której Imperioli grał protegowanego Tony’ego — Christophera Moltisanti. Także samej *Rodziny Soprano* nie ominął wątek powrotu do kraju przodków. Gdy w odcinku *Commendatori* Tony Soprano (James Gandolfini) udaje się do Neapolu, część jego wyobrażeń na temat Włoch zostaje podtrzymana (piękne zabytki, znakomita kuchnia, gościnność), a część zupełnie upada (szefową lokalnej mafii okazuje się atrakcyjna kobieta). *Rodzina Soprano*, choć po części znakomicie zdemitologizowała życie mafii i jej wizerunki utrwalone przez filmy Coppoli i Scorsese’go czy nawet podkopała stereotypy na temat Amerykanów włoskiego pochodzenia, to jednak w pewnym sensie tę mitologię utwierdziła.

Ojciec chrzestny, zarówno w wersji literackiej Puzo, jak i filmowej Coppoli, zbudował na temat Sycylii wiele mitów. Sam reżyser podczas kręcenia poszczególnych scen kolejnych części *Ojca chrzestnego* na włoskiej wyspie podkreślał przede wszystkim autentyczność krajobrazu, a także powoływał się na realizm samej książki Mario Puzo w portretowaniu sycylijskich zwyczajów i życia tamtejszej mafii⁹. Sycylia z jednej strony jest oczywiście miejscem niebezpiecznym, pełnym przemocy i korupcji, to z niej jako dziecko ucieka przyszły Don Vito, tam ginie pierwsza żona Michaela Corleone Apollonia (Simonetta Stefanelli), a w *Ojcu chrzestnym III* — jego córka Mary (Sofia Coppola). Z drugiej zaś to tam przybysze z Ameryki odnajdują spokój, piękno i rodzinne ciepło, a przez miejscowych witani są jak, nie przymierzając, lokalna arystokracja. Jak zresztą wskazuje w poświęconym Coppoli artykule Christian Viviani: „Dla Coppoli rodzina jest jednocześnie tematem i sposobem życia w sztuce. [...] dzieje rodziny stają się parabolą przeszło półwiecznej historii Ameryki”¹⁰. Nic więc dziwnego, że amerykańska rodzina Di Grasso w odcinku *Bull Elephants* wyruszy na wycieczkę po miejscach, w których kręcono fragmenty *Ojca chrzestnego*. To też jedna z najciekawszych scen w serialu, gdy pośród filmowych dekoracji dochodzi do dyskusji o filmach Coppoli. Młodsze pokolenie reprezentowane przez Albiego i Portię nie tylko nie odnosi się ze szczególną czcią do filmu Coppoli, lecz także kwestionuje zawarte w nim wzorce męskości i gloryfikację przemocy. To obnażenie pewnych słabości filmu jest jednym z najwyraźniej-

⁹ P. Cowie, *Ojciec chrzestny*, przeł. A. Kołodyński, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 25.

¹⁰ Ch. Viviani, *Coppola: warsztat i poetyka*, przeł. T. Zagórski, „Film na Świecie” 1992, nr 2, s. 8.

szych w serialu motywów krytycznego spojrzenia na przeszłość, która dla starszego pokolenia jest przestrzenią fałszywej idealizacji. Podobną refleksją na temat wielu wymiarów wspomnień i pamięci kończą się również rozmowy Berta i Dominika o ich zdradach wobec żon, kiedy syn rewiduje przekonania ojca, że zdradzał matkę w sposób dyskretny i że jego poczynania nie miały wpływu na życie rodziny.

Jeszcze większą katastrofą kończy się dla bohaterów zrealizowanie głównego punktu ich sycylijskiej wycieczki — odwiedzenie miasta, z którego rodzice Berta przyjechali do Stanów, i poszukiwanie dalekich krewnych. Nieznajomość języka utrudnia im komunikację z miejscowymi, którzy są niezbyt nimi zainteresowani, a samo miasteczko nie jest zbyt malownicze. Ostatecznie ktoś kieruje ich do domu lokalnych Di Grasso. Mężczyźni trafiają do gospodarstwa zamieszkanego przez dość wrogo usposobione i nieznające angielskiego starsze kobiety. Jedna z nich, wyglądająca na poczciwą staruszkę, typową włoską nonnę, okazuje się bardzo agresywna wobec obcych i wyrzuca mężczyzn z domu, grożąc im nożem. Cała ta scena stanowi prześmiewczy kontrast zarówno z powitalnymi ceremoniami *Ojca chrzestnego*, jak i nawet z włoskim epizodem *Rodziny Soprano*, a stereotypy opiekuńczych matek rodziny karmiących nieznajomych zostają obalone.

Tęsknota mężczyzn za ciepłym życiem rodzinnym i wcieleniem włoskiej Mammy będzie ośmieszona tak samo jak kolejny kojarzący się stereotypowo z kinem Italii motyw atrakcyjnej i sprytniej prostytutki¹¹. Lucia pożądana jest przez reprezentantów trzech pokoleń Di Grasso: naiwnego młodzieńca, ojca rodziny przeżywającego kryzys wieku średniego oraz patriarchę rodu starającego się nie marnować resztek pozostałego mu czasu. Włoskie kino, podobnie jak inne kinematografie, wielokrotnie pokazywało i wypracowywało wzorce ukazywania bolączek wieku średniego i starzejących się mężczyzn. Dodatkowo sam temat lubieżnych starców pojawia się nie tylko w wielu filmach włoskich twórców, jak Paolo Sorrentino, Bernardo Bertolucci czy Pier Paolo Pasolini, lecz także w szeroko pojętej włoskiej kulturze — we fragmentach *Boskiej komedii* Dantego, w opowieściach z *Dekameronu* Boccaccia, w których starsi mężowie zostają oszukani przez sporo młodsze żony, czy *commedia dell'arte* z postacią starca Pantalone określanego jako „zarozumialec, który chce uchodzić za młodzieńca [...] hojny, gdy chodzi o zaspokojenie lubieżności, przebiegły, chytry, podejrzliwy, aż wreszcie wystrychnięty na dudka”¹².

Postać Lucii będzie odnosić się nie tylko do obecnych we włoskiej kulturze wzorców pewnego typu atrakcyjnej młodej kobiety umiejacej za pomocą forteli pokonywać przeciwności losu, lecz także do granych przede wszystkim przez Sophię Loren w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaradnych dziewczyn ulicy. Temat wykorzystywany we włoskim kinie od czasów neorealizmu, a później w *com-*

¹¹ T. Miczka, *Śmiech, łzy i fanfaronada. Filmowa commedia all'italiana w latach 1940–1969*, „Antropos?” 2009, nr 12–13, s. 82–83.

¹² C. Mic, *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. Browińska, M. Browiński, Wrocław 1961, s. 57.

media all'italiana został doprowadzony do perfekcji przez Sopię Loren w nowelkach filmowych w antologiach *Boccaccio '70* (nowelka *La ruffa*, reż. Vittorio De Sica, 1962) czy *Wczoraj, dziś, jutro (Ieri, oggi, domani)*, reż. Vittorio De Sica, 1963). Przyjaciółka Lucii Mia (Beatrice Granno), która marzy o karierze piosenkarki, dzięki zaradności i uporowi wykorzystuje wszystkie szanse, jakie daje jej obecność w luksusowym hotelu, by choć trochę przybliżyć się do wyśniewanej muzycznej kariery. Mia przypomina poniekąd także o innej stronie włoskiej kultury, znacznie bliższej współczesności niż *commedia dell'arte* czy *commedia all'italiana* — o młodych kobietach marzących o karierze w show-biznesie w erze władzy Silvia Berlusconi i jego konglomeratu branży rozrywkowej Mediaset, pojawiających się w filmach *Oni (Loro)*, reż. Paolo Sorrentino, 2018) czy *Przyjaciel rodziny (L'amico di famiglia)*, reż. Paolo Sorrentino, 2006¹³. Jednak serial przesuwając akcenty i dziewczynę zamiast upokorzeń i wykorzystywania seksualnego spotykają pierwsze sukcesy. Oczywiście jest ona dopiero na początku swojej kariery i niejedno może jeszcze się wydarzyć, ale podobnie jak w przypadku Lucii mamy wrażenie, że dzięki inteligencji i charyzmie dziewczyna poradzi sobie z licznymi przeciwnościami w bezwzględny świecie branży rozrywkowej.

Przy tym wątku obu dziewczyn to znów także motywy hollywoodzkie, pokazujące, jak w kinie przenikają się pewne tematy. Sprytna prostytutka o sercu ze złota pojawia się w westernach czy filmach o tematyce przygodowej, by przywołać tylko *Rio Bravo* (reż. Howard Hawks, 1959) czy *Mogambo* (reż. John Ford, 1953), a temat ubogiej utalentowanej dziewczyny o pięknym głosie to przecież wielkie mitologie Fabryki Snów i kolejne wersje *Narodzin gwiazdy*.

Ostatecznie, choć scenariusz podsyła wiele tropów, w przeciwieństwie do tragicomicznego wątku Tanyi perypetie męskiego klanu Di Grasso nie kończą się eskalacją przemocy, a jedynie dotkliwym rozczarowaniem „krajem rodzinnym” i wieloma gorzkimi uwagami na temat miejsca mężczyzny w dzisiejszym świecie. W tym wątku tak naprawdę triumfuje Lucia — mająca zdolności aktorskie i wykorzystująca stereotyp cierpiącej słabej kobiety i kulturowe klisze zakorzenione w podświadomości mężczyzn. To ona aranżuje dla Di Grassich scenę niczym z filmu gangsterskiego, gdy śledzi ich samochód należący do jej rzekomego alfonsa (chłopak okazuje się później zaprzyjaźnionym pracownikiem hotelu). Sytuacja ta potwierdza najgorsze stereotypy przyjezdnych o roli kobiet w sycylijskim społeczeństwie i świecie prostytucji, a przy tym daje im okazję, by sprawdzili swoją heroiczną męskość.

¹³ Więcej na temat wizerunków młodych kobiet w erze Berlusconi opowiada Diana Dąbrowska w odcinku *Accademii Włoskiego Kina* poświęconym *Przyjacielowi rodziny*, https://www.youtube.com/watch?v=_WPXk4cznS8 (dostęp: 27.03.2023).

W STRONĘ VALENTINY

W przeciwieństwie do sylwetek turystów zamieszkujących hotel, postać Valentyny (Sabrina Impacciatore) — menedżerki hotelu — jest, prócz Lucii i Mii, jedyną wyraźniej zarysowaną bohaterką, dla której krajobrazy Sycylii są codziennością, a hotel — po prostu miejscem pracy. Serial nie odsłania za wiele informacji o jej życiu prywatnym czy codzienności poza przestrzenią hotelu prócz porannej sceny, gdy widzimy Valentynę jeszcze przed pracą, pijącą espresso w lokalnym barze. Pewna siebie i niemająca problemów z zarządzaniem pracownikami, jak również pozbawiona złudzeń co do wachlarza rozmaitych zachowań bogatych gości Valentina z jednej strony rozbija trochę zwyczajowe wyobrażenie o patriarchalnym wydźwięku włoskiego kina, z drugiej zaś — również jego skupienie na relacjach heteroseksualnych. Stopniowo fabuła kolejnych odcinków ujawnia jej homoseksualność i zainteresowanie podwładną Isabellą (Eleonora Romandini). Jak wskazuje Mauro Giori, temat przedstawienia homoseksualności we włoskim kinie ma długą tradycję z Hiszpanem (Elio Marcuzzo) z *Opętania* (*Ossessione*, reż. Luchino Visconti, 1943) na czele, ale reprezentacja kobiet o nieheteroseksualnej orientacji seksualnej zawsze była o wiele mniejsza¹⁴. Luka w ich przedstawianiu, prócz postaci ukazywanych w negatywnym świetle, jak Ingrid (Giovanna Gialletti) w filmie *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, reż. Roberto Rossellini, 1945), zmieniła się dopiero po przełomowym dla kina roku 1977, który przez połączenie wydarzeń politycznych i śmierci znanych reprezentantów środowisk homoseksualnych we włoskim kinie jak Visconti i Pasolini wpłynął na liberalizację zakazów ukazywania homoseksualistów na ekranie¹⁵. Jednak jak wskazuje badająca wizerunki homoseksualnych kobiet we współczesnym włoskim kinie Alessia Palanti, nadal są to obrazy marginalizowane i rzadko wychodzące poza stereotypy¹⁶.

Valentina w atencji okazywanej Isabelli niebezpiecznie zbliża się do mobbingu, którego temat w amerykańskiej telewizji ery po #MeToo wybrzmiewa szczególnie silnie. Jej zachowania wobec podwładnej, jak obdarowanie drogim prezentem, odsyłanie zainteresowanego nią Rocco (Federico Ferrante) do mniej wdzięcznej pracy czy propozycja kolacji, mogłyby łatwo zostać odebrane jako molestowanie seksualne. Jednak w przeciwieństwie do Brytyjczyka Quentina i jego homoseksualnego otoczenia, które jest ukazane częściowo w świetle kempowego ekscesu, a częściowo w demoniczno-dekadentckim stylu filmów Viscontiego (jak sceny w przeładowanej antykami willi w Palermo), relacja Valentyny z jej seksualnością, której się wstydzi

¹⁴ M. Giori, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London 2017, s. 11–12.

¹⁵ *Ibidem*, s. 7.

¹⁶ A. Palanti, *Stranded, Isolated, Cloistered, and Confined: Women Queering Space in Twenty First Century Italian Cinema*, New York 2019, s. 17–20.

i którą po części próbuje represjonować, jest ukazana w sposób budzący sympatię. Jej postępująca znajomość z Mią, będąca kwestią przypadku i wzajemnych korzyści (dziewczyna zyskuje szansę zatrudnienia jako pianistka w hotelowym barze), ostatecznie okazuje się dla Valentiny przepustką do eksplorowania własnej seksualności.

Mimo że każdy sezon serialu tworzy osobną całość, warto zestawić postać Valentiny z menedżerem hawajskiego kompleksu Armondem (Murray Bartlett) z pierwszego sezonu *Białego Lotosu*. Skłaniałby ku temu łączący ich szereg podobieństw — stanowisko, homoseksualna orientacja, pociąg do podwładnych. O ile jednak życie skupionego na sobie, uzależnionego od narkotyków i alkoholu oraz podejmującego szereg nieprofesjonalnych decyzji Armonda dosłownie rozsypuje się na oczach widza, o tyle Valentina, skonfrontowawszy się z własnymi obawami i kompleksami, na powrót zaprowadza równowagę w swoim życiu i wśród pracowników hotelu, symbolicznie łącząc na powrót (jak się okazuje — narzeczonych) Isabelle i Rocca przy stanowisku recepcji. Zakończenie serialu, dla gości hotelu wracających do domu utrzymane raczej w minorowym tonie, dla Valentiny będzie dość optymistyczne. Podobnie jest w kwestii Lucii i Mii. W ostatnich scenach finałowego odcinka obie dziewczyny, szczęśliwe z powodu sprytnie zdobytych pieniędzy oraz pracy Mii, spacerują w rytm piosenki z lat dwudziestych (o przewrotnym w stosunku do fabuły całego serialu tytule) *The Best Things in Life Are Free*. Oczywiście piosenka, jak wcześniejsze utwory występujące w serialu — od włoskiego popu z lat sześćdziesiątych po arie z oper Pucciniego — nie jest tam umieszczona przypadkowo. *The Best Things in Life Are Free* z musicalu *Good News* z 1927 roku wcześniej w znaczący sposób wykorzystał Sydney Pollack w ponurej opowieści o pogrążonej w biedzie i kryzysie Ameryce lat trzydziestych w filmie *Czyż nie dobija się koni?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, reż. Sydney Pollack, 1969).

Jak wspominał w *Perwersyjnym przewodniku po ideologiach* (*The Pervert's Guide to Ideology*, reż. Sophie Fiennes, 2012) Slavoj Žižek, społeczeństwu od zarażania dziejów towarzyszy mit odradzania się klasy posiadającej za pomocą określonych kontaktów z prostszym życiem, reprezentowanym przez ludzi o gorszym statusie materialnym i związanym również ze zmianą otoczenia. Południe Europy, wybrzeża Hiszpanii, Włoch czy Grecji funkcjonują więc dla przedstawicieli wyższych warstw społeczeństwa jako miejsca, gdzie odnajdują oni z powrotem entuzjazm, przypominają sobie tradycyjne wartości i zanurzają się w niewyrafinowanych przyjemnościach utożsamianych z prostotą. Tak odświeżeni mogą wracać do wielkich metropolii, pozostawiwszy wykorzystane jednostki. Książki *Pod słońcem Toskanii* Frances Mayes czy seria Petera Mayle'a o życiu w Prowansji oraz popularność ich filmowych adaptacji jeszcze bardziej utrwaliły stereotyp zamożnych przedstawicieli klasy średniej lub wyższej, którzy dzięki śródziemnomorskiemu słońcu i życzliwym miejscowym odzyskują radość życia. *Biały Lotos* polemizuje także i z tym stereotypem, czego najlepszym przykładem są rozczarowani pobytem i konfrontacją swoich złudzeń i oczekiwań z rzeczywistością bohaterowie czekający na

lotnisku na samolot do Stanów. Historyk seksualności Kamil Karczewski wprost wspomina o swoistym bowaryzmie, na który cierpią bohaterowie drugiego sezonu serialu¹⁷. Bogdan Mazan określa bowaryzm, związany z koncepcjami francuskiego pisarza Gustave’a Flauberta, jako:

marzenie o byciu gdzie indziej niż aktualnie [...]; z pewnym typem rozrywek [...] oraz wysmakowanych zachcianek [...]. łączy się też z niechęcią do macierzystego środowiska, zwłaszcza mieszczańskiego i prowincjonalnego. Wreszcie spleta się z poczuciem rozczarowania i niespełnienia¹⁸.

Zjawisko to wydaje się zawierać w sobie wiele istotnych elementów, które można przywołać w kontekście fabuły serialu i jego protagonistów. Kulturowe obrazy Włoch i wakacji w podobny sposób oddziałują na bohaterów *Białego Lotosu*, jak w książce *Pani Bovary* umysł Emmy zatruwały wizje zawarte w romantycznej literaturze. Mimo posiadania przez bohaterów zasobów finansowych sycylijskie wakacje, zarówno Tanyi, jak i Berta i Domenica Di Grasso, nie powodują ani poczucia zadowolenia, ani satysfakcji ze spędzonego czasu. Bohaterowie, niczym Emma Bovary, każdego kolejnego dnia mają nadzieję, że rzeczywistość dostosuje się do ich wizji i oczekiwań. Tak się jednak nie dzieje. Dodatkowym elementem łączącym świat serialu i powieści Gustave’a Flauberta będzie także iluzja, której ofiarą padają bohaterowie, że dzięki określonym przedmiotom czy statusowi materialnemu można uczynić egzystencję bardziej wartościową, ciekawszą i dającą poczucie spełnienia. Właśnie kwestie pieniędzy doprowadzą zarówno do tragicznego końca Emmy Bovary, jak i do niebezpiecznej intrygi skupionej wokół Tanyi. Jak dodaje Bogdan Mazan, bowaryzm i postmodernizm nieodwołalnie się łączą: „[bowaryzm] pozwala się np. polemicznie odnieść do określonych opozycji i roszczeń charakterystycznych dla kultury postmodernistycznej; w ich miejsce wskazuje ogniwa i przesłanki ciągłości, problemy pozorne lub ciągle otwarte”¹⁹.

Choć można zarzucić serialowi społeczną nierealność oglądanych pejzaży: nigdy nie spoglądamy na drugie oblicze Sycylii — wyspy masowej turystyki, przestępczości, problemu imigrantów — to nie sposób wykluczyć, że właśnie poprzez zarzucenie tego, czego oczekiwaliby widz od współczesnej produkcji, Mike White jeszcze bardziej narzuca kostium retro, wrażenie sztuczności oglądanego świata, który może być równie dobrze makietą w hollywoodzkim studiu. Jak Roland Barthes porównujący literacki tekst do rozgwieżdżonego nieba, na którym „komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nich wędrówkę sensów,

¹⁷ A. Ambroziak, D. Sitnicka, „*Biały Lotos*”, czyli seks w epoce późnego patriarchy. *Historyk seksualności ogląda serial HBO*, *Oko.Press* 15.01.2023, <https://oko.press/bialy-lotos-seks-w-epoce-poznego-patriarchatu>.

¹⁸ B. Mazan, *Bowaryzm w literackich transpozycjach polskich modernistów*, [w:] *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 13–14.

¹⁹ *Ibidem*, s. 26.

rozkwitanie kodów, przebieg cytatów”²⁰, czy Frederick Jameson charakteryzujący jedną z cech postmodernizmu jako:

zanik kluczowych rozgraniczeń i przedziałów, a zwłaszcza rozmycie wcześniejszego rozróżnienia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną [...] aż granica między sztuką wysoką i formami komercyjnymi staje się prawie niemożliwa do określenia²¹,

tak kolejne nawiązania *Białego Lotosu*, bohaterowie i bohaterki, sytuacje, sceny, piosenki w postmodernistycznym serialu będą odnosić się do tradycji filmowych, literackich, kulturowych, a te — do jeszcze następnych. Nostalgia za obrazami Sycylii z tekstów kultury okazuje się dla zamożnych bohaterów nie wstępem do wakacyjnej przemiany, wzbogacającego doświadczenia poznania innego kraju czy nawiązania nowych więzi, lecz niesatysfakcjonującą i pełną niebezpieczeństw podróżą w głąb nawarstwiających się przez dekady, nieraz szkodliwych, stereotypów, wyobrażeń i klisz.

SICILIAN IMAGES — INTERTEXTUAL REFERENCES IN THE SECOND SEASON OF *THE WHITE LOTUS*

Summary

The article focuses on certain aspects of the cinematic and cultural references in the second season of HBO's TV series *The White Lotus*. The author draws parallels between the classic works of Italian and Hollywood cinema and various themes of the series, its visual aspects and cast of characters. By comparing different approaches to characters and their arcs narratives the author describes various attempts to challenge the cultural clichés about Americans in Europe, but also stereotypes about Sicily and images of Italians in American cinema and television.

Keywords: Italian cinema, American television, Italy, HBO, Mike White

²⁰ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 45.

²¹ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 192.



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Karolina Gierszewska

ORCID: 0000-0002-1497-5576

Uniwersytet Wrocławski

KIM JEST CZARNA PROFESJONALISTKA? WIZERUNKI AFROAMERYKANEK W SERIALACH SHONDALAND JAKO PROJEKT SPOŁECZNY

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.8>

Shonda Rhimes to postać doskonale rozpoznawalna wśród osób związanych z amerykańską telewizją *prime-time*. Produkowane przez nią seriale gromadzą licznych odbiorców przed telewizorami na całym świecie. Jednocześnie Rhimes należy do tych showrunnerek, które sprawują całkowitą kontrolę nad wykreowanymi serialami, mimo że nie zawsze biorą udział w procesie realizacji. Spośród niemal 400 odcinków *Chirurgów*, swojej flagowej produkcji, Rhimes jest autorką scenariuszy do zaledwie 27, z których większość przypada na początkowe lata emisji. Mimo to jej nazwisko nadal widnieje w czołówce serialu, a wyciszenie muzyki i zaciemnienie tła dodatkowo zwracają uwagę na „kreatorkę” serialu. Rhimes jest również showrunnerką serialu *Skandal*, w którym pełni także funkcję producentki wykonawczej. Chociaż nie jest autorką scenariusza żadnego z odcinków, to ma wpływ na to, jak przebiega realizacja całości. Wyjątkowym poniekąd przypadkiem w omawianym w niniejszej pracy wycinku twórczości Rhimes jest serial *Sposób na morderstwo*. Jak wynika z wywiadu przeprowadzonego przez kanał Universal TV, mimo oddania roli showrunnera w inne ręce, nadal miała ona bardzo duży wpływ na produkcję serialu — to ona zdecydowała o obsadzeniu Violi Davis w głównej roli¹. Wszystkie wymienione seriale łączy charakterystyczny sposób przedstawienia czarnych postaci kobiecych, a pozostający w emisji od 2005 roku *Chirurdzy* pozwalają za-

¹ S. Rhimes [UniversalTV], *How To Get Away With Murder* | Shonda Rhimes, <https://www.youtube.com/watch?v=VNZfOMdesW0> (dostęp: 14.08.2019).

uważyć, że wizerunek ten podlegał wyraźnym przemianom. O ile Rhimes nie zmuszała swoich bohaterek do walki o każdą minutę obecności na ekranie, o tyle pod wpływem przemian społecznych i politycznych zachodzących we współczesnych Stanach Zjednoczonych głos pewnej części czarnych kobiet zyskiwał zupełnie nowe brzmienie. Ponadto Rhimes sama miała specyficzne dla czarnej kobiety doświadczenie — awansu społecznego, do którego doszła, odnosząc sukcesy w mało sprzyjającym środowisku telewizyjnym Los Angeles. Zarówno ona, jak i jej bohaterki reprezentują stereotyp czarnej profesjonalistki, który do tej pory nie miał szansy zostać tak szeroko przedstawiony w kulturze popularnej.

BLACK ARTS MOVEMENT

Strategie twórcze, które w swoich serialach wykorzystuje Shonda Rhimes, współbrzmia z tymi, które od drugiej połowy XX wieku do dzisiaj wypracowuje krytyczna teoria czarnego feminizmu. Nawet jeśli trudno dopatrzeć się między nimi intelektualnego pokrewieństwa czy intencjonalnych nawiązań, to analizując wizerunki czarnoskórych kobiet kreowane przez showrunnerkę, należy wziąć pod uwagę opisane już w literaturze figury afroamerykańskich bohaterek. Aby wiernie oddać genezę specyficznego postrzegania i przedstawiania czarnych kobiet w kulturze amerykańskiej, warto przyjrzeć się okolicznościom, z których wynika potrzeba takiego, a nie innego sposobu przedstawienia tych konkretnych postaci. W tym celu należy sięgnąć zarówno do formacji Black Arts Movement, jak i historii oraz sposobów działania radykalnych grup działających na rzecz zmiany statusu społecznego Afroamerykanów.

Jak podaje Jerzy Kamionowski, literaturoznawca specjalizujący się w poezji afroamerykańskiej, Black Arts Movement został zapoczątkowany w roku 1965² i już u swego zarania był blisko związany z koncepcją Black Power³. Miała ona

² J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde*, Białystok 2011, s. 31.

³ Należy przy tym zauważyć, że Black Power od zaistnienia rozumiane było w dwojaki sposób. W pierwotnym znaczeniu, uktym przez Stokelya Carmichaela (późniejszego Kwame Ture) i Charlesa V. Hamiltona, termin „Black Power” był postulatem politycznym. Oznaczał proces świadomego dążenia do kulturowej redefinicji Afroamerykanów jako wspólnoty politycznej za pomocą wielokierunkowych działań, mających na celu usunięcie białej kultury jako punktu pozytywnego odniesienia oraz nadanie Afroamerykanom podmiotowości politycznej i społecznej sprawczości. Na poziomie świadomości społecznej miało to się odbywać z jednej strony przez dowartościowanie „afrykańskości” i jej dziedzictwa oraz swoistości kulturowej Afroamerykanów, z drugiej zaś kwestionowanie legitymizacji aksjologicznej amerykańskiego systemu społecznego jako zakorzenionego w strukturalnym rasizmie. Pragmatyka ruchu obejmowała z kolei: 1. polityczne uświadomienie i aktywizację mas; 2. tworzenie instytucjonalnej i gospodarczej bazy do ugruntowania materialnej podstawy ruchu;

bezpośrednio oddziaływać na społeczność Afroamerykanów poprzez nawiązania do ich potrzeb i aspiracji, a jedną z najważniejszych form, z których obficie czerpali twórcy i twórczynie literatury afroamerykańskiej, jest czarna estetyka. Podobnie jak w wielu innych nurtach twórczości również w literaturze czarna estetyka miała być przede wszystkim nosicielką „czarnej tożsamości”. Ze względu na bliskie związki twórców z ruchami na rzecz praw obywatelskich czarna estetyka miała też swój wymiar polityczny, zaczęła funkcjonować jako element walki o całkowitą emancypację polityczną, ekonomiczną, społeczną i kulturową. Nurt ten charakteryzował się wyraźnym odejściem od hegemonii białej krytyki na dwa sposoby: przez nawiązywanie do tradycji niezwiązanych z opresyjną, zdaniem czarnych twórców, białą Ameryką oraz przez zmianę perspektywy krytycznej na taką, w której czarna sztuka miałaby stać się kategorią oddzielną od „sztuki amerykańskiej”. Biała sztuka, czyli dzieła należące do kanonu tak zwanej kultury wysokiej zakorzenione w europejskiej tradycji, była zdaniem czarnych krytyków martwa; ani jej samej, ani jej autorów nic już nie łączyło z historią współczesną. Nie odpowiadała na potrzeby innych niż uprzywilejowani biali i nie odnosiła się do historii pozostałych grup etnicznych. Tymczasem czarna sztuka miała realizować wszystko to, czego nie była w stanie objąć klasyczna twórczość artystyczna. Reprezentowała społeczności, które dopiero zaczynały zyskiwać głos, budowała grupową tożsamość, zatraconą w czasie kolonializmu i niewolnictwa; żyła i łączyła swoich twórców z odbiorcami funkcjonującymi w tej samej rzeczywistości, dużo bardziej zróżnicowanej, niż pokazuje to „biała sztuka”⁴. Innym niż tradycje poszczególnych grup etnicznych źródłem, z którego czerpali przedstawiciele czarnej estetyki, była „kultura niska”, w tym źródła muzyczne, takie jak jazz czy blues. To właśnie w tym, co uważane było za bezwartościowe czy prymitywne, pulsować miała „murzyńskość”.

Twórcy propagujący separatystyczny nurt czarnej sztuki reprezentowali podejście zgoła odmienne od wcześniejszego pokolenia, którego przedstawiciele w znacznie większym stopniu uprawiali poetykę integracjonistyczną. W jej ramach mieściło się nieakceptowalne dla młodszych dążenie do takiego konstruowania swoich

3. propagowanie idei (kulturowej i fizycznej) samoobrony. Ten ostatni aspekt, wiązany zwłaszcza z politycznymi „performansami” Czarnych Panter, w największym stopniu zaważył na powszechnej recepcji Black Power jako swego rodzaju zawołania bojowego lub przynajmniej określonej poetyki oporu. Jedną z najważniejszych (i pierwszych) teoretyczek czarnego feminizmu Michelle Wallace ujęła to następująco: „Dla wielu z nas Black Power oznaczało kędzierzawe głowy, groźne czarne pięści i surowe wyrazy czarnych twarzach, olbrzymie i nieustannie wzwiedzione czarne członki, wojskowe trepy, ciasne skórzane spodnie opięte na młodych, umięśnionych tyłkach, dashiki i szerokie klaty”, M. Wallace, *Black Macho and the Myth of Superwoman*, London-New York 1999, s. 36; por. K. Ture, C.V. Hamilton, *Black Power: The Politics of Liberation*, New York 1992, s. 34–56; R.R. Ludwikowski, *Murzyński radykalizm w USA. Czarni muzułmanie, Czarna Władza Czarne Pantery*, Warszawa 1976, s. 161–178; W. Osiatyński, *Korzenie „Korzeni”. Dzieje Murzynów w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 1981, s. 240–246.

⁴ J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”*, s. 3–37.

dzieł, by pasowały one do przyjętych wymogów formalnych — szło za tym przede wszystkim usunięcie kontekstu dyskryminacyjnego, co uniemożliwiało zaakcentowanie spraw istotnych dla afroamerykańskiej społeczności⁵. Wykorzystanie klasycznych form przez czarnych poetów miało przekonać przede wszystkim białych krytyków, że kolor skóry autora nie ma znaczenia, a wartościowa — w rozumieniu: zgodna z kanonem — literatura to taka, która ponad kwestiami etnicznymi bądź rasowymi stawia na to, co dotyczy ludzkości w ogóle. Kamionowski przywołuje słowa LeRoi Jonesa, który zaznacza, że twórczość pozbawiona kontekstu rasowego jest przede wszystkim przyjmowaniem i utrwalaniem „świadomości białej klasy średniej”⁶, nieosiągalnej dla Afroamerykanów w latach sześćdziesiątych XX wieku.

CZARNY FEMINIZM BELL HOOKS

Celem tak pojmowanej czarnej estetyki było przede wszystkim wzbudzenie i podtrzymanie potrzeby przemiany społecznej. Czarna sztuka ma wspomagać walkę Afroamerykanów i jest użyteczna tak długo, jak długo jest w stanie to robić⁷. I chociaż wydawać się może, że dostęp do pełni praw oraz zmiana wizerunku Afroamerykanów były sprawą równie istotną dla mężczyzn i kobiet, to czarna sztuka była głosem przede wszystkim czarnych mężczyzn. Doświadczenia czarnych kobiet, jak zauważa bell hooks⁸, tylko częściowo pokrywały się z doświadczeniami ich czarnych braci. Kiedy mówi się o wykluczeniu Afroamerykanek, poza dyskryminacją ze względu na kolor skóry i własność środków produkcji (współdzielone z czarnymi mężczyznami), pamiętać należy również o doświadczeniu dyskryminacji ze względu na płeć. Czarna krytyka feministyczna akcentuje tę płaszczyznę dyskryminacji jako specyficzną, właściwą doświadczeniu kobiet z mniejszości etnicznych, której nie mogą one z oczywistych względów współdzielić ani z czarnymi mężczyznami, ani z białymi kobietami z klasy średniej. Kamionowski z tego powodu sytuuje czarną sztukę kobietą w „dzikiej strefie”, do której nie ma dostępu nikt poza Afroamerykankami⁹.

Poza stosunkiem męskiego aktywu czarnego nacjonalizmu jednym z powodów wykształcenia się krytycznej teorii czarnego feminizmu był brak miejsca na doświadczenie czarnych kobiet w białym feminizmie drugofalowym. Ruch Wyzwolenia Kobiet zachęcał co prawda do uczestnictwa również przedstawicielki innych niż biała grup etnicznych, jednak nie miał im nic do zaoferowania. *Mistyka kobiecości*

⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁶ *Ibidem*, s. 46.

⁷ *Ibidem*, s. 54.

⁸ b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013, s. 21.

⁹ J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”*, s. 67.

autorstwa Betty Friedan, należąca do kanonu feminizmu drugiej fali, zdaniem bell hooks napisana została w taki sposób, jakby nie-białe kobiety nie istniały¹⁰. Friedan uprzywilejowała swój punkt widzenia: białej, wykształconej, dobrze sytuowanej kobiety z klasy średniej, jednak nie zdawała sobie sprawy z tego, co ten przywilej jej dawał i jak bardzo jej doświadczenie funkcjonowania jako kobiety w białym patriarchacie różniło się od doświadczenia żyjących w tych samych realiach Afroamerykanek. Adrienne Rich określiła to mianem białego solipsyzmu, w którym inne niż białe doświadczenie i egzystencja nie były warte uwagi¹¹. Biały amerykański feminizm drugiej fali poruszał takie zagadnienia jak macierzyństwo czy możliwość awansu zawodowego i społecznego w sposób, który dla kolorowych kobiet był całkowicie bezwartościowy. Białe feministki nie tyle nie chciały rozszerzyć kontekstu, w jakim poruszały tematy mogące odpowiadać na potrzeby nie-białych kobiet, ile nawet nie chciały dostrzec powodu, dla którego miałyby to zrobić.

STEREOTYPY CZARNEJ KOBIECOCI

Na gruncie historycznych sposobów funkcjonowania czarnych kobiet wykształciły się i umocniły pewne stereotypowe ujęcia kobiet. W książce *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism* Patricia Hill Collins rozpoznaje i opisuje cztery typy postaci czarnoskórych kobiet, a Ralina L. Joseph¹² wzbogaca jej typologię o nowy rodzaj sylwetki, z którego wywodzę w poniższej pracy tytułową czarną profesjonalistkę. Przedstawione przez Collins typy mają za zadanie podporządkować społeczne funkcjonowanie czarnych kobiet dominującej, białej kulturze. Pierwszym jest wizerunek *mammy*, obrazujący stereotyp służącej. Wywodzi się on z epoki niewolnictwa i dlatego podkreśla wierność i posłuszeństwo. Ten w pełni rasistowski stereotyp podkreśla również specyficzną więź *mammy* z dziećmi białych państwa, przez którą to więź czarna rodzina służącej-niewolnicy pozbawiona zostaje matczynej pierwiastka. *Mammy* to również ciepłe i miłe ciało, kojarzące się z bezpieczeństwem, dlatego w tej roli funkcjonują starsze kobiety o obfitych kształtach. Drugi opisany przez Collins typ postaci to *black matriarch*, która pod wieloma względami podobna jest do *mammy*, jednak swoją opiekuńczą rolę wypełnia w stosunku do czarnej rodziny. Autorka podkreśla, że z punktu widzenia białych mężczyzn *black matriarch* jest niepełną czy też nieudaną wersją stereotypu *mammy*, różniącą się od niej niezależnością od mężczyzn. Jest też agresywna i asertywna, przez co nie ma dla niej miejsca ani wśród białych, ani czarnych mężczyzn.

¹⁰ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 20.

¹¹ A. Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966–1978*, New York-London 1995, s. 299–306.

¹² R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes: Respectability politics of a black woman showrunner*, „Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society” 18, 2016, nr 2–4, s. 304.

W wielu opracowaniach, w tym najgłośniejszym raporcie Moynihana, to właśnie *black matriarch* odbiera męskość, podważa rolę męczyzny w rodzinie i tym samym doprowadza do degradacji społeczności afroamerykańskiej¹³. Jednocześnie właśnie ze względu na kojarzącą się z nią siłę i niezależność *black matriarch* stała się atrakcyjna dla wielu czarnych kobiet¹⁴.

Trzecim stereotypowym i negatywnym (z perspektywy przedstawicieli białej klasy średniej) typem postaci jest *welfare mother*, postać zbyt bierna i zależna, by móc samodzielnie zapewnić utrzymanie swojej rodzinie. Zazwyczaj jest to samotna matka, która z powodu swojego statusu oraz wykonywania niskopłatnej pracy (bywa też bezrobotna) jest zależna od państwa, a jej głównym źródłem utrzymania jest pomoc społeczna. Collins zwraca uwagę, że „matka na zasiłku” sama jest przyczyną swojego ubóstwa, co odwraca uwagę od poruszanej przez aktywistki Black Power kwestii dyskryminacji ekonomicznej czarnych kobiet.

Wreszcie czwartą opisywaną przez Collins figurą jest *jezebel*, czyli „ prostytutka lub kobieta o agresywnej seksualności”¹⁵. Postać ta sprowadzana jest zazwyczaj właśnie do swojej seksualności, która z jednej strony może być źródłem jej zarobku, z drugiej zaś — zagrożeniem dla pozostałych członków społeczności, niezależnie od ich płci czy koloru skóry. *Jezebel* to kusicielka emanująca zwierzęcym przyciąganiem, zagrażająca ustalonym normom. Nietrudno zauważyć, że wyodrębnione przez Collins modele łączy ze sobą niska pozycja społeczna — *mammy* jest niewolnicą, a *black matriarch*, *welfare mother* i *jezebel* to przedstawicielki klasy robotniczej.

CZARNA PROFESJONALISTKA — SYNTEZA

Ralina L. Joseph opisuje zupełnie inną, jej zdaniem typową dla Shondy Rhimes, czarną przedstawicielkę klasy średniej. Charakteryzuje ją przede wszystkim jej pozycja zawodowa — jest profesjonalistką, która odniosła sukces, ale jednocześnie jej „czarność” pozostaje przezroczysta. Fabularnie bohaterki te zostają pozbawione kontekstu przynależności etnicznej, która nie ma żadnego wpływu na ich losy, mimo że zdaniem Joseph jest to niemożliwe¹⁶. Jak jednak można zauważyć, w miarę rozwoju starszych seriali oraz w toku powstawania kolejnych kolor skóry czarnych kobiet nabiera znaczenia i staje się sposobem opowiadania herstorii grupy, z którą utożsamiać można samą Rhimes.

Społeczne funkcjonowanie Afroamerykanek jest dotknięte wielopoziomową dyskryminacją: rasową, płciową i ekonomiczną. Joseph zaś konkluduje, że bohater-

¹³ Por. A. Davis, *Kobiety, rasa, klasa*, [przeł.] D. Żukowski, Kraków 2022, s. 20.

¹⁴ b. hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Boston 1981, s. 72, 74.

¹⁵ P. Hill Collins, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*, New York 2005, s. 77.

¹⁶ R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes*, s. 308.

ki Rhimes, które są czarne, odnoszą sukcesy, ale ich kolor skóry — w przeciwieństwie do doświadczeń wielu Afroamerykanek — im w tym ani nie przeszkadza, ani nie pomaga. Czarne profesjonalistki są to kobiety świadome swojej wartości, zajmujące lub mogące zająć wysoką pozycję społeczną, reprezentujące klasę średnią, a w niektórych przypadkach przekraczające granicę bardziej elitarnych grup społecznych. W bohaterkach pojawiających się w serialach Shondaland w odcinkach powstałych po istotnych dla społeczności afroamerykańskiej wydarzeniach z początku XXI wieku można zauważyć cechy będące odwzorowaniem stereotypowych ról czarnych kobiet opisanych przez Collins bądź pewnego rodzaju zabawą tymi rolami, które funkcjonowały w kulturze znacznie wcześniej i zmieniały się w miarę postępowania emancypacji tej grupy. Dzięki temu podejmowane przez Rhimes świadome (i skuteczne) próby włączania czarnych kobiet w główne narracje jej flagowych seriali odpowiadają feministycznemu uzupełnieniu Black Arts Movement, a jednocześnie reprezentują bohaterki z tej samej co Rhimes grupy etnicznej i klasowej oraz oddają pole do wyartykułowania specyficznych dla tej grupy problemów, wynikających z krzyżowania się rasizmu i patriarchy.

Najważniejszą produkcją Rhimes jest emitowany do dzisiaj w amerykańskiej i europejskiej telewizji, a także dostępny na platformach streamingowych obyczajowy dramat medyczny *Chirurgdy*. Od debiutu w 2005 roku, za sprawą zainicjowania ruchu Black Lives Matter, a przede wszystkim pełnienia funkcji pierwszej damy przez Michelle Obamę, znaczenie czarnoskórych bohaterek *Chirurgów* wzrosło¹⁷. Pierwszoplanowe postaci, grupa kilkorga stażystów, nadal odgrywają istotną rolę, jednak postaci drugoplanowe zyskują więcej czasu ekranowego, a ich historie zostają rozbudowane.

KARIERA I ŻYCIE ZAWODOWE

Losy Mirandy Bailey (*Chirurgdy*) są blisko związane z grupą głównych bohaterów, jednak nie należy ona od samego początku do postaci pierwszoplanowych. Zaprezentowany pierwotnie wizerunek Bailey może nasuwać skojarzenie z przywołanym stereotypem *Black matriarch*. Przemawia za tym sposób, w jaki traktuje swoich podopiecznych — jest surową i wymagającą opiekunką, co nie przeszkadza jej wspierać ich, kiedy popełniają błędy wynikające z braku doświadczenia. Bailey sama znajduje się wówczas na samym początku swojej drogi zawodowej, w hierarchii szpitalnej jest tylko o kilka stopni wyżej niż stażyści, nie jest jeszcze pełnoprawną specjalistką. Charakterystyka Mirandy pogłębia się w miarę postępu fabuły, odbiorca poznaje tę postać lepiej dzięki wprowadzeniu zarówno wątków

¹⁷ M. Erigha, *Black women having it all: The rise of professional women in African American romance films*, „The Black Scholar: Journal of Studies and Research” 48, 2018, nr 1, s. 20.

dotyczących jej rodziny, jak i retrospekcji z początków jej pracy w szpitalu. Te zabiegi powodują, że wizerunek Mirandy staje się wielowymiarowy, a odbiorca może prześledzić całą ścieżkę jej awansu zawodowego, łącznie z jego wpływem na życie prywatne kobiety.

Inną postacią, którą można określić mianem czarnej profesjonalistki, jest Catherine Fox, ale w jej przedstawieniu przyjęto inną perspektywę. W odróżnieniu od Bailey odbiorca poznaje ją u szczytu jej kariery, pominięty zostaje długi proces dochodzenia do niego. Jednocześnie ujawnione zostaje to, w jaki sposób bohaterka postrzega samą siebie i w czym widzi źródło swojej siły. Kiedy Catherine pojawia się na ekranie po raz pierwszy, nosi nazwisko swojego byłego męża — Avery, oznaczające przynależność do rodziny ugruntowanej w klasie wyższej i środowisku medycznym. Nazwisko męża dodatkowo wzmacnia jej pozycję, z czego kobieta doskonale zdaje sobie sprawę. Po rozwodzie decyduje się przy nim pozostać, co argumentuje koniecznością zachowania nazwy rodzinnej fundacji. Przełomowym momentem dla tożsamości kobiety okazuje się ujawnienie informacji o nadużyciach seksualnych byłego męża. Mimo początkowych obaw przed utratą prestiżu decyduje się prowadzić działania pod wcześniejszym nazwiskiem, nieobarczonym ciężarem skandalu obyczajowego. Jako Catherine Fox odzyskuje „utraconą” tożsamość oraz staje się uosobieniem patriarchalnego strachu mężczyzn przed symboliczną „kastacją” i umocnieniem kobiety w jej własnej podmiotowości.

Catherine Fox i Miranda Bailey to przedstawicielki starszej generacji, pokolenia lekarek, które powoli wspinają się na szczyt: Bailey spełnia swoje marzenie o posadzie szefowej chirurgii, Fox wychodzi z cienia zdyskredytowanej rodziny byłego męża i prowadzi cenioną fundację pod swoim nazwiskiem. W podobny sposób zaprezentowane zostały w produkcji *Sposób na morderstwo* losy Annalise Keating (Viola Davis) — uniwersyteckiej wykładowczyni prawa karnego, której wybrani podopieczni mają możliwość rozpoczęcia pracy w prestiżowych kancelariach Filadelfii. Dostrzec można też kolejny rdzeń charakterologiczny wspólny dla wszystkich trzech bohaterek: Annalise, podobnie jak Bailey, wzbudza wśród swoich studentów nie tylko podziw, lecz także strach. Uczynienie z niej pierwszoplanowej postaci serialu pozwoliło pokazać dużo więcej elementów z prywatnego życia niż początkowo w *Chirurgach*. Widz już w początkowych odcinkach dowiaduje się, że bohaterka nosi pewną skazę — uzależnienie od alkoholu będące skutkiem niezaleczonej traumy po stracie dziecka. Portret psychologiczny Annalise jest pogłębiony w stosunku do opisanych wcześniej postaci, pełniej zostają również przedstawione jej związki ze społecznością czarnych kobiet. Kobiety o innym statusie społecznym reprezentowane są co prawda tylko przez jedną postać — matkę głównej bohaterki (Cicely Tyson), jednak ze względu na stopień relacji między nimi jest to postać niezmiernie istotna.

Relacja między matką a córką ukazuje całkowicie odmienny sposób kulturowego funkcjonowania czarnych kobiet, które należą do następujących po sobie gene-

racji. Pierwsza wywodzi się z czarnej biedoty i nie miała szans ani na wartościową edukację, ani nawet na wyrwanie się z kręgu biedy, w którym się urodziła. Postać ta reprezentuje pokolenia czarnych kobiet zmuszone do funkcjonowania w kulturowym getcie zdominowanym przez fizyczną przemoc i ekonomiczną nędzę. Matkę Annalise poznajemy jako starszą kobietę, jednak nietrudno wyobrazić sobie ją z jej specyficznym akcentem, słownictwem oraz podejściem do życia jako jedną z wielu czarnych służących w białych domach czasów amerykańskiej *prosperity*. Odcinając się całkowicie od korzeni, jej córka zmieniła nawet imię. Nadane jej po narodzinach imię Ana Mae wskazywało jej zdaniem południowe pochodzenie kojarzące się z niższą warstwą społeczną, co uniemożliwiłoby awans klasowy. Ana Mae jako Annalise odcina się od swojego pochodzenia również przez zmianę wyglądu. Ukrywane pod peruką naturalne afro, burza kręconych, trudnych do wyprostowania loków, kojarzy się z czymś nieuporządkowanym, a nawet niechlujnym czy niebezpiecznym. Podejmowane przez Annalise działania można — w myśl teorii Karen D. Pyke — określić jako zinternalizowany rasizm¹⁸. Zmiana imienia na mniej „południowe” oraz bolesne i kosztowne zabiegi mają dopasować bohaterkę do dominujących, białych standardów. Obie decyzje — zmiana imienia i prostowanie włosów — spotykają się również z brakiem zrozumienia ze strony matki. Podobnych niuansów na próżno szukać w życiu bohaterek *Chirurgów*.

Nieco inny model opisywanego wzorca w obu serialach stanowią bohaterki młodszej generacji — Maggie Pierce (Kelly McCreary, *Chirurgzy*) oraz Michaela Pratt (Aja Naomi King, *Sposób na morderstwo*). Kobiety są w podobnym wieku, pełnią też podobną funkcję w strukturze fabularnej — są to postaci znaczące, ale drugoplanowe. W wypadku Pierce istotne jest też, że mimo bliskiego pokrewieństwa z główną bohaterką widzowie o jej istnieniu dowiadują się dopiero dziesięć lat po premierze pierwszego odcinka. Zaskakujące zwroty akcji i bohaterowie, których istnienia nikt się nie domyślał, są zupełnie naturalne w operach mydlanych, jednak pojawienie się czarnej siostry głównej bohaterki można traktować jako próbę zróżnicowania grupy kobiet o postać pozwalającą zaakcentować problemy nieporuszane do tej pory. Warto odnotować, że Pierce pojawia się w serialu nie tylko bez wcześniejszej zapowiedzi, lecz także w roku 2013, kiedy emitowany jest już pierwszy sezon serialu *Skandal* i trwają prace nad rozpoczęciem produkcji *Sposobu na morderstwo*, które łączy osadzenie Afroamerykanek w roli głównej. Michaela Pratt, podobnie jak Maggie, jest ambitna i pragnie zaimponować Annalise Keating, dlatego można pokusić się o próbę przedstawienia obu bohaterek jako komplementarnych względem siebie. Pierce i Pratt znajdują się na początku swojej ścieżki zawodowej, jednak — w przeciwieństwie do starszych koleżanek — od samego początku nie muszą udowadniać nikomu swojej wiedzy ani inteligencji. Innym rzucającym

¹⁸ Zjawisko i sam proces internalizowania rasizmu omawia obszerniej chociażby K.D. Pyke, *What is internalized racial oppression and why don't we study it? Acknowledging racism's hidden injuries*, „Sociological Perspectives” 53, 2010, nr 4, s. 551–572.

się w oczy podobieństwem w przedstawieniu obu postaci jest zajmowana pozycja, zaskakująca, jeśli wziąć pod uwagę wiek (bohaterka *Chirurgów* przed ukończeniem trzydziestego roku życia piastuje stanowisko szefowej jednego z oddziałów) czy pochodzenie (Pratt zdobywa wykształcenie w prestiżowej szkole prawa, miejscu niedostępnym dla przeciętnej czarnej dziewczyny wychowującej się w rodzinach zastępczych). Obie również próbują zaimponować protagonistkom serialu, chociaż chęć bycia zauważoną wynika z całkowicie różnych pobudek. Dla Pratt szacunek ze strony jej nauczycielki będzie oznaczał realizację celu zawodowego i perspektywę kariery. Pierce prestiżowe stanowisko zajmuje od samego początku, a zdobycie uznania głównej bohaterki, jej siostry, będzie oznaczało przyjęcie do grona rodziny.

MACIERZYŃSTWO I RELACJE RODZINNE

Rola Mirandy Bailey zmienia się po kilku sezonach, wówczas bohaterka zyskuje rozbudowaną historię rodzinną. Okazuje się, że kobieta nie tylko jest mężatką (ku zaskoczeniu niemal wszystkich współpracowników), lecz także spodziewa się pierwszego dziecka. Z powodu ciąży jej rozwój zawodowy na moment się zatrzymuje, jednak niedługo po porodzie wraca ona do pracy, a dziecko zostawia pod opieką ojca. Umożliwia jej to dalszy rozwój zawodowy, ale ostatecznie prowadzi do samodzielnego macierzyństwa. Chociaż postać Bailey zyskuje jeszcze więcej czasu ekranowego, to w roli biologicznej matki pojawia się rzadko, dużo częściej „matczyną” funkcję pełni w stosunku do podlegających jej w szpitalu stażystów. Dopiero po wielu latach, kiedy serial podejmuje bardzo poważnie temat przemocy policyjnej na tle rasowym, kobieta „wraca” do roli matki, gdy uczy syna, jak rozmawiać z policjantami oraz jak się zachowywać podczas zatrzymania. Scena ta zainspirowana była prawdziwymi wydarzeniami. Zoanne Clark, autorka scenariusza tego odcinka, uświadomiła sobie, że niezależnie od tego, w jakim środowisku jej syn będzie dorastał, kolor jego skóry zawsze wpłynie na to, jak będzie postrzegany. Dopisanie tej rozmowy miało rozszerzyć problem konfliktów na tle rasowym o nową perspektywę — przedstawicieli czarnej klasy średniej¹⁹. Syn Bailey wychowuje się w rodzinie o wysokim statusie, a mimo to jego kolor skóry może prowadzić do zwiększenia podejrzliwości ze strony policjantów oraz do aktów niesprovokowanej przemocy. Taki scenariusz ze swojego dzieciństwa opisuje również syn Catherine Fox.

Chociaż znaczenie postaci Catherine Fox w realiach świata przedstawionego serialu jest ogromne, to nie zyskuje ona nigdy tyle miejsca, ile otrzymała Bailey. W przeciwieństwie do niej Catherine bardzo długo portretowana jest z punktu widzenia, który nie wymaga jej obecności na ekranie. Zanim kobieta pojawi

¹⁹ L. Goldberg, *Why 'Grey's Anatomy' just overtly tackled unconscious bias*, „The Hollywood Reporter” 25.01.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/why-greys-anatomy-just-overtly-tackled-unconscious-bias-1078509> (dostęp: 26.05.2019).

się w szpitalu w Seattle, słyszymy o niej przede wszystkim z ust jej syna. Dlatego też widz wie, że Catherine jest matką nieznoszącą sprzeciwu oraz próbującą podejmować decyzję w imieniu swojego (dorosłego) dziecka. Przykładem takich działań może być próba wymuszenia na synu podjęcia konkretnej specjalizacji wbrew jego preferencjom. Jeszcze wyrazistszym działaniem pokazującym Catherine jako matkę-despotkę jest wpływanie na życie rodzinne syna. Kiedy w trakcie rozwodu Catherine dowiaduje się, że jej była synowa jest w ciąży, robi wszystko, by odebrać jej prawa rodzicielskie. Uważa, że tylko ona będzie w stanie dobrze wychować swoją wnuczkę.

Podobnie jak Miranda Bailey w *Chirurgach* Annalise Keating w *Sposobie na morderstwo* pełni funkcję opiekunki wobec studentów pierwszego roku prawa. Wprowadza ich w tajniki skomplikowanych spraw podczas zajęć, a najlepszych w nagrodę zaprasza do stałej współpracy. I także dla Keating wprowadzanie młodych w dorosłe życie zawodowe jest procesem trudnym, brutalnym, wymagającym poświęceń. Początkowo Keating przedstawiana jest jako kobieta, która nie dąży do powiększenia rodziny; ze względu na jej wiek już w pierwszym sezonie jest jasne, że Annalise matką nigdy nie będzie. Tymczasem wątek macierzyństwa nie jest w przypadku postaci zupełnie nieobecny. Od samego początku można zauważyć, że jej relacja z jednym ze studentów wykracza poza struktury formalne, staje się bardzo intymna i prywatna. Początkowo wydawać się może, że ich historia poprowadzona będzie w stronę romantyczną. Okazuje się jednak, że dla kobiety znajomość ta pełni funkcję protezy niezrealizowanego macierzyństwa. Przykład Annalise jest o tyle interesujący, że ta bohaterka jako jedyna w obu omawianych serialach umożliwia zaprezentowanie relacji matka–dziecko dwustronnie. Annalise z jednej strony jest kobietą niespełnioną jako matka, kobietą, która w tej roli realizuje się zastępczo, z drugiej zaś sama jest osobą, której relacja z matką jest skomplikowana. Z jednej strony różni je niepokodzenie się Annalise ze swoimi pochodzeniem, z drugiej to właśnie matka jest wsparciem, którego Annalise potrzebuje w trakcie wychodzenia z nałogu alkoholowego.

Przytoczone przykłady można rozpatrywać jako zaprzeczenie teorii prezentowanej przez hooks. W myśl jej teorii Afroamerykanki w serialach Shondy Rhimes nie przynależą do grupy kobiet dyskryminowanych z powodu rasy. Miranda Bailey, tak jak u hooks białe kobiety z klasy średniej, decyduje się na urodzenie dziecka po osiągnięciu pewnego szczybla kariery²⁰. Również Catherine Fox realizuje się w roli matki w duchu białej kobiety z klasy średniej. Umiejętnie łączy karierę zawodową i samotne macierzyństwo, a bycie matką jest dla niej przestrzenią władzy²¹, z której nie zamierza rezygnować. Główna bohaterka *Sposobu na morderstwo* dosłownie prezentuje opisywane przez hooks romantyzowanie macierzyństwa²², które ma być

²⁰ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 190–191.

²¹ *Ibidem*, s. 197.

²² *Ibidem*, s. 193.

próbą naprawy wcześniej wyrządzonych szkód — przy czym u hooks szkodą tą jest krytyka macierzyństwa, a w serialu utracenie ciąży.

bell hooks wskazuje na niemożność porozumienia między feministkami tak zwanej drugiej fali — w większości białymi przedstawicielkami amerykańskiej klasy średniej — a kolorowymi kobietami, które wywodzą się przede wszystkim ze znacznie biedniejszej klasy robotniczej. W konstruowaniu tej krytycznej wobec feministek drugofalowych analizy hooks przeciwstawia sobie możliwości oraz aspiracje przedstawioelek dwóch klas społecznych, a dla ich zobrazowania posługuje się przykładami pracy i macierzyństwa. Autorka zwraca uwagę, że białe feministki nie są skore do przyjęcia innej wizji macierzyństwa niż taka, która stanowi poważną przeszkodę na drodze do wyzwolenia kobiet, przywiązującą je do zlewozmywaka, kuchenki i opieki nad dziećmi²³. Stosunek do możliwości pracy czy wychowywania dzieci był jedną z osi, na których potrzeby kobiet z klasy wyższej i klasy niższej, białych i czarnych, rozmięły się ze sobą. Zarówno wśród bohaterek *Chirurgów*, jak i *Sposobu na morderstwo* wątki związane z macierzyństwem odgrywają ważną rolę. Występują one z jednej strony jako bycie (lub nie-bycie) matką, ale także niejako od drugiej strony — kiedy kobiety dochodzą do głosu jako córki.

PODSUMOWANIE

Grupa czarnych profesjonalistek w serialach Shondaland nie jest jednolita. Jeśli rozpatrywać je indywidualistycznie, za każdą z nich stoją inna historia, inna rodzina i inne aspiracje. Jednak można również wskazać pewne cechy wspólne, których część nosi każda z nich. Czarna profesjonalistka zajmuje wysoką pozycję zawodową bądź dąży do jej osiągnięcia i udaje jej się to. Bohaterka musi zmierzyć się ze stojącą na jej drodze trudnością, która nie jest efektem jej działań, ale wynika z kulturowego obrazu Afroamerykanek w kulturze amerykańskiej. Aby móc pokonać przeszkodę i osiągnąć sukces, czarna profesjonalistka musi poświęcić coś, co jest ważnym elementem jej tożsamości. Ostatecznie jednak udaje jej się odzyskać to, co zmuszona była poświęcić, bądź zdobyć również istotny dla niej ekwiwalent.

Kwestie społeczne pojawiają się w twórczości Rhimes najczęściej w *Chirurgach*, co jest zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę specyfikę serialu medycznego, która w każdym odcinku umożliwia lekarzom, a razem z nimi odbiorcom, zetknięcie się z całkiem nowym przypadkiem medycznym i jego tłem społecznym. Przypadki nielegalnej imigrantki czy neonazisty ze swastyką wytatuowaną na piersi umożliwiają zaakcentowanie problemów związanych z dyskryminacją rasową bez konieczności odwoływania się do problemów dotyczących społeczności afroamerykańskiej. Stażystki chirurgii, z których jedna zarabia na studia jako fotomodelka,

²³ *Ibidem*, s. 189.

a druga ukrywa się pod fałszywym nazwiskiem przed katującym ją mężem, pozwalają skomentować sytuację kobiet w patriarchalnym społeczeństwie nadal bez potrzeby odnoszenia się do doświadczeń związanych z dyskryminacją rasową. Z kolei brak powszechnego ubezpieczenia zdrowotnego oraz protesty pielęgniarek dają pole do zwrócenia uwagi na problem nierówności ekonomicznych bez potrzeby odnoszenia się do wagi tego problemu w ruchu Black Lives Matter. Joseph dostrzega uniki Rhimes w narracji, która mogłaby jej zdaniem znacznie częściej bezpośrednio dotyczyć życia mniej uprzywilejowanych Afroamerykanek²⁴. Z powodu wyraźnej niechęci do takich działań badaczka umieszcza Rhimes wśród celebrytek takich jak Oprah Winfrey, Beyoncé Knowles czy Michelle Obama, których działania na rzecz równości określa jako dwuznaczne: z jednej strony budują one nowy, pozytywny stereotyp czarnej profesjonalistki, z drugiej — stereotyp ten wydaje się wyjątkowo oderwany od realnego życia Afroamerykanek.

WHO IS THE BLACK PROFESSIONAL? VIEWING THE PORTRAYALS OF AFRICAN AMERICAN WOMEN IN TELEVISION SERIES BY SHONDALAND AS A SOCIAL PROJECT

Summary

Contemporary popular culture is increasingly steeped in social commentary, and is more and more frequently used as a platform to engage with politically relevant themes. In this article, I deconstruct the Black professional, a character trope that features prominently in TV shows produced by Shonda Rhimes. My analysis is focused on the protagonists of *Grey's Anatomy* and *How to Get Away with Murder*. While its theoretical framework is derived from certain considerations originating from the Black Arts Movement and intersectional feminist theory as introduced by bell hooks, I also view the discourse of the works discussed through the lens of African American history.

Keywords: black studies, television studies, cultural studies, popular culture

²⁴ R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes*, s. 306.



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. Uprzedni 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 ludycko-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 Greenawaya, 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 rozstrzygnąć, 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*, cyt. *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 całokształt 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 całokształt 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 ujawniają 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 beztrudne. 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 — dziwaczny 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. Final sezonu zaskoczył fanów!*, „*Glamour.pl*” 17.05.2019, <https://www.glamour.pl/artukul/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 sprzedają 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 tawestacją 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 tawestacją 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 filmu”²⁶. 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 zdręcza 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. Cytałów 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 musicaliem w serialu kryminalnym czy filmem o superbohaterach w sezonie szóstym. Takie zabiegi również są znamienne dla kina postmodernistycznego. Bowiemy „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 nawiedzanej lalki, w której uwięziona 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 Frankensteina. 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 błędzi 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. *Plączącej kobiety* (reż. Jayro Bustamante, 2019) czy *Topieliska. Kłątwy 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 zakłóca 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, cytata*, 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 Pussycats. Trudniej zracjonalizować musicalowe wstawki w odcinku po śmierci Polly (Tiera Skovbye), siostry Betty i córki Alice. Bohaterki przeżywają żalobę 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 *Copycat*. Pojawia się także w odcinku *Czarownice nie umierają*, w którym w równoległej rzeczywistości Betty rodzi dziecko pod spadającą kometą. 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 kilkakrotnie obraz niczym z podglądu kamery: ze zdegradowaną jakością, rozpixselowany, 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 ćmy”. 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 umotywić 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 kłamrą narracyjną jest scena palenia czapki Jugheada. Liczne przeskoki czasowe między dniami lub miesiącami i nielinearne 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 zrozumiała 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 wysiłek 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).

INNE FORMY SERIALOWE



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Agnieszka Ogonowska

ORCID: 0000-0001-6469-9242

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

BEZ OBRAZU, CZYLI SERIALE AUDIO

PROBLEMATYKA KREACJI ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO I JEGO RECEPCJI

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.10>

AUDIOSERIAL JAKO GATUNEK I OBIEKT BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH

Audioserial jest typem produkcji nowomediacyjnej, reprezentantem audialnej sztuki performatywnej, typem serialu stworzonego pod format audio. Jest produktem medialnym zwartym *a priori*, przeznaczonym do wielokrotnego odsłuchiwania z wykorzystaniem różnych mediów, w różnych kontekstach odbiorczych. Jego cechą jest intermedialność, gdyż — jak pisze główny artysta i teoretyk zjawiska Dick Higgins: „łączy w sobie różne środki wyrazu”¹. Intermedialność tego przekazu może być także rozpatrywana w perspektywie praktyk adaptacyjnych, czyli jako efekt intermedialnego i intersemiotycznego transferu z jednego medium (scenariusz) na inny (tekst audialny). Aleksandra Pawlik w książce *Teatr radiowy i jego gatunki* charakteryzuje serial radiowy jako „cykliczny gatunek dramaturgii radiowej, wykorzystujący słowo podawane przez aktorów i specyficzne radiowe środki wyrazu, takie jak efekty dźwiękowe, muzyka, cisza”². Jego bardzo intensywny rozwój obserwuje się w ostatnich pięciu latach. Korzeni tego produktu i genologii gatunku należy poszukiwać w mediach audialnych, głównie radiu oraz w popularnych jeszcze, złasz-

¹ D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, red. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 117.

² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń 2014, s. 257.

cza od dwudziestolecia międzywojennego, a następnie od połowy ubiegłego wieku w Polsce — słuchowiskach radiowych³. W 2024 roku minie dokładnie sto lat od pojawienia się pierwszego oryginalnego dzieła tego typu — *A Comedy of Danger* Richarda Hughesa w reżyserii R.E. Jeffreya⁴.

Początki serialu audio w Polsce sięgają 2017 roku, kiedy to został wprowadzony projekt Storytel Original⁵. Ten model produkcji treści cyfrowych, czyli „seriali do słuchania”, został podjęty także przez inne firmy w kraju, na przykład Empik Go — firmę, która od 2019 roku organizuje także konkursy na scenariusz do tego typu produkcji.

Audioserial jest przedmiotem badań kulturoznawstwa medialnego, *media studies*, radioznawstwa, antropologii dźwięku/antropologii ciszy, mediolingwistyki, psychologii mediów w nurcie poznawczym i neurokognitywnym, estetyki audiosfery oraz komunikologii (badania nad komunikacją społeczną, audialną)⁶. Problematyka ta ma zatem charakter interdyscyplinarny, a elementy tej badawczej optyki są obecne w proponowanych tu analizach. Jedną z głównych ram konceptualnych jest z pewnością pojęcie intermedialności rozumiane, jak zasygnalizowano wcześniej, dwójako: jako cecha przekazu i jako specyficzna forma adaptacji⁷.

Innowacyjny charakter tego artykułu polega jednak na tym, że w aplikacji tej kategorii do badań wychodzimy poza ujęcie *stricte* mediocentryczne (*media-oriented approach*) w stronę „rzeczywistości użytkownika” (*user-media oriented approach*). Perspektyw tych nie można całkowicie rozdzielić przy analizach, które dotyczą tak rozległego pola badawczego. Obejmuje ono zarówno rzeczywistość tekstu medialnego i praktyki twórcze niezbędne do jego zaistnienia jako bytu autonomicznego ontologicznie, jak i strategię oraz podmiotowe i środowiskowe uwarunkowania jego odbioru. Figura użytkownika jako projektu odbiorcy jest stale obecna w umyśle realizatorów podczas kreowania przekazu, podlega zaś „materializacji” podczas konkretnych praktyk odbiorczych. Badanie sposobu odbioru audio-serialu przez realną osobę byłoby zatem probierzem efektywności uprzednich zabiegów twórczych oraz intencji realizatorów. Intermedialność w optyce badania „rzeczywistości użytkownika” odnosi się między innymi do takich kwestii jak poziom

³ K. Albińska, „Teatr do słuchania”, „literatura do grania”, „kino dla ucha” — o rodowodzie gatunkowym słuchowiska radiowego, „Kultura i Historia” 2012, nr 21, <http://kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3400> (dostęp: 19.01.2023).

⁴ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego (na przykładzie polskich realizacji gatunku)*, Toruń 2019, s. 9, 25.

⁵ A. Gawrońska-Piotrowska, *Serial audio w Polsce jako nowoczesna forma słuchowiska radiowego*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48, s. 127.

⁶ Każda z nich doczekała się bogatej literatury przedmiotu.

⁷ Na temat tego rozróżnienia por. A. Ogonowska, *Adaptacja filmowa jako przykład zjawiska intermedialności*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 5, 2013, s. 113–127. Artykuł ten zawiera również odniesienia do głównych tekstów poświęconych problematyce intermedialności.

jego kompetencji medialnych, wrażliwość estetyczna czy preferencje sensoryczne. W perspektywie badań nad synestezją można zaryzykować stwierdzenie, że intermedialność jest wbudowana w umysł człowieka, choć u poszczególnych osób różnią się skala i sposób jej „manifestacji”.

Właśnie w tym ostatnim kontekście warto wspomnieć, że na gruncie badań nad audioserialiem pojawiają się trzy frakcje: fonocentrycy (akcentujący rolę dźwięku), logocentrycy (uznający słowo za podstawowy budulec) i wizualiści (podkreślający rolę obrazu). Każda z nich w odmienny sposób postrzega związki tego zjawiska-gatunku kolejno z materią dźwiękową, materią słowa oraz obrazem i filmem. Dla przykładu wizualiści, jak konstatuje Janusz Łastowiecki, stoją na stanowisku, że: „formalny wyraz dzieła radiowego znacznie przybliżył go do dźwiękowego filmu, o czym świadczy nie tylko proces symultanicznego nagrania czy montażu”⁸. Określają audioserial jako film lub serial bez obrazu. Przy czym dźwięki, przetworzone w wyobraźni odbiorcy radia lub internetu, ewokują — zgodnie z intencją realizatora — w umyśle słuchacza symboliczne i wrażeniowe asocjacje, imaginacyjne światy i ich bohaterów, ewentualnie dodatkowe wrażenia sensualne związane z synestezją.

AUDIOSERIAL: MIĘDZY ONTOLOGIĄ TEKSTU A RZECZYWISTOŚCIĄ ODBIORCY

Z uwagi na serialową formę audioserial bazuje na utrwalonych nawykach odbiorczych, u pewnej części widzów są to nawyki powiązane z recepcją klasycznych seriali telewizyjnych, u innych — z odbiorem mediów streamingowych oraz neo-seriali. Wśród tych nawyków ważną rolę odgrywa słuchanie seriali audiowizualnych podczas wykonywania innych czynności wymagających „teoretycznie” koncentracji wzrokowej. By utrzymać koncentrację słuchową odbiorcy nacisk kładzie się na wysoką jakość dźwiękową, poziom artystyczny, udział gwiazd filmu i teatru oraz różnorodność gatunkową czy tematyczną. Do tego celu wykorzystywane są także „kotwice uwagi” (na przykład dynamiczna muzyka, wyrazisty głos bohatera) w ramach aktualnego pola percepcji słuchowej i „kotwice pamięci” (na przykład niezwykle miejsce akcji, charakterystyczny typ bohaterki), aby stworzyć wrażenie ciągłości fabularnej w ramach konkretnego odcinka i całej serii. Istotną rolę w tym procesie poznawczego zakotwiczenia uwagi słuchacza odgrywać mogą także tak zwane semiofory. Krzysztof Pomian definiuje je jako przedmioty, które w danej społeczności uznawane są za nośniki znaczeń i tak wystawiane lub wytwarzane, by przyciągnąć uwagę⁹.

⁸ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, s. 13.

⁹ K. Pomian, *Od historii — części pamięci do pamięci — przedmiotu historii*, [w:] K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. H. Abramowicz, Lublin 2006.

Aby wspomóc efektywność „kotwic”, twórca może wykorzystać także wspomniany efekt synestezji. Jest to stan lub zdolność ludzkiego umysłu, w których doświadczenia pochodzące z jednego zmysłu (na przykład słuchu) wywołują również doświadczenia, wyobrażenia czy odczucia charakterystyczne dla innych zmysłów, na przykład odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, delikatności¹⁰.

W dobie komunikacji sieciowej i nowych mediów nieograniczony dostęp do audioserialu i możliwość jego odsłuchiwania dowolną liczbę razy jest domeną odbiorców. Rynek współczesnych mediów jest właśnie rynkiem odbiorcy, ewentualnie prosumenta czy producenta treści w odniesieniu do nowych mediów, a to oznacza, że konkretne funkcjonalności i konwencje dostosowane są do jego potrzeb, oczekiwań i mobilnego stylu życia, a także wielozadaniowości.

Mimo przynależności do tej samej sfery audialnej oraz do grupy przekazów zwartych *a priori*¹¹, a więc naznaczonych perspektywą czasu przeszłego, audioserial jest produktem całkowicie innym niż audiobook czytany przez jednego lektora oraz związany głównie z komunikacją językową i ze zjawiskiem wtórnej oralności o typie monologu. O ile audiobook jest realizowany w jednej, „płaskiej”, homogenicznej przestrzeni akustycznej, o tyle dla serialu audio istotne są zwykle przestrzenie heterogeniczne tego typu. Ważną rolę we współczesnych produkcjach odgrywają także realizacje w systemie Dolby Pro Logic 2 i tak zwany odbiór dookólny, które dają wrażenie przestrzenności świata wyobrażonego oraz pobudzają zdolności imaginatywne słuchacza. Nowe technologie umożliwiają także „realistyczną symulację” dźwiękowego życia przedmiotów (pogłosy, szmery itp.). Oprócz specyficznej, często związanej z konwencją magicznego realizmu, animizacji przedmiotów istotną funkcję imaginatywną pełni również psychizacja zjawisk naturalnych. W obu przypadkach efekt może być osiągnięty, choćby poprzez zastosowanie „mowy” nieartykułowanej lub pogłosów przypominających dźwięki parajęzykowe.

Dzięki nowoczesnym osiągnięciom technologicznym często nawet w jednej scenie czy przestrzeni działań komunikacyjnych mamy do czynienia z — kontrolowanym przez realizatorów i nadawców — nakładaniem się, przenikaniem, rywalizowaniem różnych dźwięków, grup sygnałów i znaków audialnych, o charakterze dyskursywnym (językowym) i pozadyskursywnym (na przykład muzyka, odgłosy przyrody).

Ponadto audioserial z uwagi na swoją tematykę oraz grupę docelową zwykle realizuje określoną konwencję gatunkową (na przykład kryminalną, fantastyczną), co nie przeszkadza twórcom sięgać do innych gatunków radiowych, na przykład reportażu czy wywiadu. W celu zogniskowania uwagi odbiorcy może wykorzystywać formułę programów „live”, a zatem przekazów zwartych *a posteriori*. Tworzenie wrażenia, że akcja toczy się w czasie rzeczywistym, sprawia, że serial audio jest

¹⁰ R.E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge, Mass. 2002.

¹¹ Przekazy zwarte *a priori* to ten typ przekazów różnych mediach, który został nagrany, zarejestrowany na danym nośniku przed czasem swojej emisji.

odbierany jako twór bardziej elastyczny, dynamiczny, autentyczny, spontaniczny, otwarty na bieżący strumień życia, zwłaszcza że we współczesnych serialach rezygnuje się coraz częściej z figury narratora/lektora¹². Jego obecność w sposób zasadniczy usztywnia audialną narrację i automatycznie przenosi całą akcję do wymiaru czasu przeszłego¹³. Narrator, pełniący funkcję mediatora między uniwersum audioserialu a jego odbiorcami, brał na siebie odpowiedzialność opisywania i chronologiczno-topograficznego porządkowania poszczególnych miejsc akcji, scen czy narzucania określonej chronologii wydarzeń. Jego obecność jednak potęguje efekty sztuczności, obcości, fikcyjności widowiska, przedstawienia, co w dobie real-TV, mediów społecznościowych i posttelewizyjnych nie jest już atrakcyjne dla nowej generacji odbiorców.

Brak narratora jest jednak sporym wyzwaniem dla twórców, bowiem muszą oni stworzyć widowisko, które układa się w jedną spójną całość w doświadczeniu percepcyjnym odbiorcy. Ta idea efektywnego budowania światów fikcjonalnych/fikcyjnych w umyśle byłaby szczególnie bliska koncepcjom fenomenologicznym¹⁴ oraz kognitywnym. W odniesieniu do badań medioznawczych studia te są podejmowane na gruncie na przykład współczesnej narratologii transmedialnej¹⁵, w której wykorzystywane są badania z zakresu neuronauk i badań kognitywnych drugiej generacji, związanych z paradygmatem umysłu ucieleśnionego. Są one inspirowane między innymi fenomenologią Edmunda Husserla oraz Maurice'a Merleau-Ponty'ego (rola cielesności w poznaniu), lingwistyką kognitywną George'a Lakoffa i Marka Johnsona oraz badaniami wytworów sztuki na gruncie neuronauk, między innymi przy wykorzystaniu funkcjonalnego rezonansu magnetycznego do badania aktywności mózgu.

Tworzywem audioserialu są zatem głos ludzki, efekty akustyczne i muzyka. Media tego typu są nie tylko temporalne (narracja rozwija się w czasie), lecz także „performatywnie” przestrzenne, gdyż wytwarzają w umyśle odbiorcy fikcyjną przestrzeń lub fikcyjne miejsce czy miejsca. Używając metafor konceptualnych George'a Lakoffa i Marka Johnsona¹⁶, konkretnie metafory pojemnika, można powiedzieć, że w ramach tej wytworzonej lub wytwarzanej przestrzeni rozwijają się dwie płaszczyzny opowieści — linia akcji i linia relacji. Wybór określonej konwencji gatunkowej może jedną z nich wyraźnie faworyzować.

¹² Tendencja ta narastała w polskich słuchowiskach radiowych od połowy ubiegłego wieku. Por. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, s. 93.

¹³ O znaczeniu tej konwencji przekonuje analiza odbioru radiowej adaptacji powieści Herberta George'a Wellsa *Wojna światów* (1938) w reż. Orsona Wellesa.

¹⁴ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

¹⁵ *Narratologia transmedialna*, red. K. Kaczmarek, Kraków 2017.

¹⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 2020.

SEMANTYKA CISZY I MIĘDZY-PRZESTRZENIE DŹWIĘKU

Szczególną rolę odgrywa w tym procesie także cisza, która towarzyszy dialogom bohaterów i jest naturalnym elementem pewnej przestrzeni działań komunikacyjnych, ale może także pełnić dodatkowe funkcje, na przykład wskazywać na zawieszenie interakcji i komunikacji pomiędzy bohaterami lub w trakcie trwania wydarzeń, sygnalizować impas, „zamrożenie” wszelkich aktywności, głównie na pierwszoplanowym polu akcji. Jak zauważają David Bordwell i Kristin Thompson w kontekście filmu: „Innym walorem dźwięku jest nadawanie nowego znaczenia ciszy. Fragment filmu bez dźwięku może stworzyć niemal nieznośne napięcie, zmuszając widza do koncentracji na ekranie i wyczekiwania na pojawienie się jakiegokolwiek odgłosu”¹⁷.

Z kolei cisza w radiu, jak podkreślał już w 1939 roku autor i producent radiowy Arch Oboler, jest często równie ważna jak język, a często i ważniejsza od niego, gdyż obliguje odbiorcę do aktywnego uczestnictwa w audialnym przedstawieniu, wywołuje w nim szczególny rodzaj emocji, napięcia, ewokuje intensywne wyobrażenia odnośnie do „pola zdarzeń”¹⁸.

Podobnie jak język czy elementy tak zwanego gestu fonicznego, tak i cisza, a zwłaszcza milczenie, może mieć charakter spersonalizowany, czyli przypisany do konkretnej postaci.

Jednym z podstawowych zadań w pracy aktora nad rolą [także w audio słuchowisku — A.O.] jest psychologiczna budowa kreowanej postaci. Wypracowanie gestu fonicznego daje postaci życie i opisuje jej zachowanie. Gest foniczny werbalizuje emocje wewnętrzne i proces myślenia. Umiejętne operowanie gestem fonicznym znakomicie przekazuje treści pozatekstowe, niewerbalne oraz intensyfikuje ekspresję werbalną wynikającą z interpretacji postaci¹⁹.

Wykorzystanie ciszy jako narzędzia kształtującego dramaturgię danej sceny jest niezwykle trudne, a nawet ryzykowne w dobie multitasking, gdy odbiorca przełącza się relatywnie szybko pomiędzy różnymi aktywnościami, wypełniając pustkę. Przekaz audio musi być zatem na tyle angażujący poznawczo i emocjonalnie, by zawładnąć uwagą słuchacza, a poprzez swoją formę nieustannie motywować go do śledzenia przebiegu akcji. Stąd też niezwykle istotne stają się właściwy dobór struktury narracyjnej oraz panowanie nad właściwą dramaturgią przebiegu akcji. Ważną rolę odgrywa także właściwa koordynacja tak zwanej linii akcji oraz linii relacji oraz odpowiednie przypisanie linii relacji do osi czasu linii akcji²⁰.

¹⁷ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2014, s. 298.

¹⁸ M. Morawska-Bungeler, *Cisza w radiu. Ile i jakie cisze nadaje radio*, [w:] *Barwy ciszy. Cisza w środowisku naturalnym i w kreacji artystycznej*, red. T. Rogala, Warszawa 2019, s. 187.

¹⁹ A. Brzoska, *Cisza i milczenie jako intrygujący gest foniczny*, [w:] *Barwy ciszy*, s. 182.

²⁰ W kontekście scenariuszy filmowych zajmującą na ten temat pisze Linda Aronson. Uwagi te mają również zastosowanie do scenariuszy audioseriali. Por. L. Aronson, 2014, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, przeł. A. Kruk, Warszawa 2014.

Warto również pamiętać o właściwej proporcji między elementem cisy a „przestrzenią audialną”, która wypełniona jest dźwiękiem określonego typu, oraz o możliwości specyficznego zastosowania cisy rozumianej jako brak dźwięku i milczenia — jako braku mówienia. Osobną kwestią jest wykorzystanie w audioserialu tak zwanego przemilczania, czyli celowego pomijania określonych treści, na przykład z powodu cenzury zewnętrznej (na przykład politycznej, obyczajowej) czy też wewnętrznej (na przykład wstydu, poczucia winy czy zakłopotania).

Aby uniknąć wrażenia przesytu komunikacyjnego, istotną rolę odgrywa także właściwe wykorzystanie różnych typów pauz, czyli przerw w wypowiedzi, do czego słuchacz jest przyzwyczajony z uwagi na swoje doświadczenia związane z recepcją mowy, także w przestrzeni pozamedialnej. Warto również pamiętać, że z uwagi na funkcje mogą one przyjmować postać pauz artykulacyjnych, pauz kompozycyjnych w konwersacji i przy zmianie ról komunikacyjnych między bohaterami audioserialu pauz sugerujących zakończenie rozmowy lub zmianę jej tematu, pauz wyrażających określone emocje, na przykład zdziwienie czy odrazę, lub cechy osoby takie jak nieśmiałość, lękliwość, pauz retorycznych oraz pauz korekty, które poprzedzają komentarz metajęzykowy dotyczący wcześniejszej wypowiedzi uznanej z jakiegoś powodu za niepoprawną²¹.

W STRONĘ ODBIORCY AUDIOSERIALU: DŹWIĘK I PRZESTRZEŃ

Projekt potencjalnego odbiorcy oraz jego możliwości recepcji audioserialu określonego typu (na przykład gatunku) musi towarzyszyć twórcy już na początku procesu kreacji. W tym kontekście mamy bowiem do czynienia, podobnie jak przy słuchowiskach radiowych, z „teatrem wyobraźni” (określenie Witolda Hulewicza). Z uwagi na fakt, że twórca operuje wyłącznie w przestrzeni audialnej i właśnie komunikacja audialna jest podstawowym tworzywem tego serialu, istotne jest uwzględnienie kilku kluczowych czynników.

Po pierwsze, potrzebne jest stworzenie specyficznego banku dźwięków dla konkretnego typu przestrzeni otwartej (na przykład w górach, w lesie) lub zamkniętej (na przykład mieszkanie, kawiarnia). W tym kontekście należy uwzględnić zarówno dźwięki dyskursywne, jak i pozadyskursywne, wśród tych ostatnich: odgłosy zwierząt, zjawisk atmosferycznych, natury czy pracy określonych maszyn, na przykład maszyn rolniczych czy samochodów. Chodzi o wybór takich specyficznych, prototypowych i niespecyficznych dźwięków pojedynczych, a nawet grup dźwięków, które pozwalają na szybką, efektywną i intuicyjną identyfikację określonego miejsca akcji oraz typu bohatera. Zadanie to wymaga od odbiorcy podstawowego poziomu kompetencji językowych, na przykład rozpoznawania

²¹ D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 79.

właściwego idiolektu, jakim posługuje się protagonista, czy kompetencji kulturowych, na przykład rozpoznawania określonej subkultury po specyficznym typie muzyki czy socjolektu.

Po drugie, istotne są dokonanie wyboru określonego typu przestrzeni audialnej oraz powiązanie jej z określonym miejscem akcji i/lub bohaterem lub grupą bohaterów bądź wymiarem temporalnym (w przypadku akcji, która rozgrywa się w różnych porządkach czasowych). Wśród najczęściej wybieranych kryteriów doboru tego typu przestrzeni można wymienić:

— przestrzenie homogeniczne (jednolite) vs przestrzenie heterogeniczne (wielopoziomowe) akustycznie;

— przestrzenie „płaskie” akustycznie vs przestrzenie odbijające i pochłaniające dźwięk (w sposób naturalny lub sfingowany);

— przestrzenie „gorące”, w których nakładają się na siebie warstwowo dźwięki, nieraz kakofonicznie vs przestrzenie „zimne”, to jest stonowane, uporządkowane, ascetyczne, „ubogie” pod względem akustycznym i fonicznym;

— przestrzenie zamknięte, ograniczone akustycznie poprzez fizyczne gabaryty, na przykład dom, kawiarnia vs przestrzenie (względnie) otwarte (na przykład brzeg morza, góry, las);

— przestrzenie społeczne (na przykład miejskie, wiejskie, krajowe, zagraniczne) vs przestrzenie naturalne (na przykład morskie, górskie, stepowe);

— przestrzenie publiczne (na przykład dworzec, lotnisko, urząd) vs przestrzenie prywatne (na przykład dom, mieszkanie);

— przestrzeń zabudowana zamknięta (na przykład umeblowane mieszkanie) vs przestrzeń pusta zamknięta (na przykład mieszkanie w stanie deweloperskim);

— przestrzenie akustycznie ufundowane na dźwiękach diegetycznych vs przestrzenie wykorzystujące dźwięki pozadiegetyczne;

— przestrzeń doświadczana przez słuchacza jako zewnętrzna wobec niego vs przestrzeń otaczająca go (odbiór dookólny), z którą na poziomie fenomenologicznym lub w kontekście paradygmatu poznania ucieleśnionego wchodzi, na poziomie doświadczenia, w bezpośrednią interakcję.

Ten ostatni podział jest niejako nawiązaniem do sposobu postrzegania/doświadczenia przestrzeni teatralnej w ramach sceny pudełkowej oraz jej późniejszych transformacji charakterystycznych dla współczesnych sztuk teatralnych, gdzie widz jest dosłownie „wciągany” w przestrzeń widowiska. Ponieważ w serialu audio ta przestrzeń ma charakter imaginacyjny i bazuje na sferze audio, to efekt immersji audialnej można osiągnąć poprzez dźwięk stereofoniczny lub wspólnie — system Dolby Pro Logic 2, który u słuchającego wywołuje wrażenie przestrzennego rozmieszczenia źródeł dźwięku, a dzięki temu — zanurzenia w specyficznym pejzażu dźwiękowym.

Ponadto zaproponowane podziały przestrzeni nie mają bynajmniej charakteru rozłącznego, możemy sobie więc wyobrazić przestrzeń, która jest jednocześnie społeczna, publiczna i otwarta, na przykład miejskie boisko.

Ważna jest także kwestia ewentualnej dominanty akustycznej związanej z ideą psychologii Gestalt, czyli z zasadą figury i tła. Określony typ figury związanej z przestrzenią akustyczną może determinować strategię odbioru i interpretacji konkretnej sceny lub też stanowić znak indeksalny związany z konkretnym bohaterem lub miejscem akcji bądź nawet z określoną tematyką rozmów.

Po trzecie, sporym wyzwaniem dla autorów serialu audio jest stworzenie wrażenia wspólnego pola działania (akcji) między poszczególnymi postaciami, czyli niejako „zamknięcie” ich w określonej przestrzeni akustycznej. Istotnym aspektem tego topograficznego ramowania jest akustyczne tworzenie pewnych granic, na przykład między przestrzenią, w której aktualnie toczy się akcja, a bohaterem, który do niej wkracza z innej przestrzeni.

Po czwarte istotne wydaje się zróżnicowanie akustyczne poszczególnych postaci lub środowisk społecznych. Oprócz cech demograficznych, które mogą wyraźnie i jednoznacznie je różnicować, jak płeć, wiek czy poziom wykształcenia, istotne są też elementy parajęzykowe oraz cechy wokalne głosu (barwa, ton, modulacja, głośność, tempo mówienia), a także poziom kompetencji określonego typu, na przykład językowych, który uobecnia się w konkretnych realizacjach — aktach mowy postaci. Ciekawym aspektem w tym kontekście jest również językowa lub niewerbalna charakterystyka innych specyficznych, na przykład dla postaci, komunikatów pozajęzykowych, które decydują o jej specyfice, na przykład zapachu ciała, elementów autoprezentacji (ubiór, fryzura, makijaż, ozdoby ciała). Ta charakterystyka może się pojawić na poziomie dyskursywnym, na przykład w dialogach między bohaterami, lub też poprzez znaki-wskaźniki audialne, które występują w danej przestrzeni akustycznej (na przykład duża masa ciała może być sugerowana poprzez skrzypienie schodów podczas wchodzenia bohaterki do konkretnego pomieszczenia).

UNIWERSALIA KOGNITYWNE A PROBLEMATYKA RECEPCJI

Tworzenie fikcyjnych/fikcjonalnych przestrzeni w umyśle odbiorcy audioserialu nie jest proste. Aby sprostać temu zadaniu, twórcy mogą wykorzystać ideę uniwersaliów kognitywnych, czyli wrodzonych predyspozycji człowieka do przetwarzania bodźców środowiskowych w określony sposób. Wspomniane uniwersalia służą ich strukturalizacji przekazu, a w efekcie — jego lepszemu rozumieniu. Do uniwersaliów kognitywnych można zaliczyć:

- wykrywanie podobieństwa;
- wyodrębnianie figury i tła;

— rozumienie relacji część–całość;
 — rozumienie idei reprezentacji, jak również linearności (L) vs cykliczności (C) oraz „miar zmiany”, takich jak skala–natężenie–zasięg–kierunkowość (barwa, dźwięk, kolor, odległość, prędkość, przyspieszenie)²².

Pojęcie uniwersaliów kognitywnych stanowi — przez analogię do utrwalonego w językoznawstwie terminu „uniwersalia językowe”²³ — próbę ukazania pewnych powszechników, które są podstawą działania procesów poznawczych człowieka, nakierowanych na możliwie najbardziej efektywne rozwiązywanie problemów.

W odniesieniu do serialu audio warto wskazać na grupy znaków audialnych właściwych poszczególnym uniwersaliom kognitywnym (tab. 1).

Tabela 1. Elementy przestrzeni audialnej w kontekście poszczególnych uniwersaliów kognitywnych

| Typ uniwersalium kognitywnego | Elementy przestrzeni audialnej |
|---|--|
| Wykrywanie podobieństwa | podobieństwo cech wokalnych głosu konkretnego bohatera w różnych odcinkach serialu i na tej podstawie identyfikacja jego tożsamości; podobieństwo specyficznych dźwięków związanych z konkretną przestrzenią i na tej podstawie identyfikacja tej samej przestrzeni w różnych częściach serialu itp. |
| Wyodrębnianie figury i tła | tworzenie przestrzeni akustycznych o charakterze wielowarstwowym z wyraźną dominantą dyskursywną lub pozadyskursywną na pierwszym planie (słuchacz przypisuje dominantę do głównego planu i wokół niej organizuje sobie rozumienie i percepcję pozostałych bodźców audialnych) |
| Rozumienie relacji: część–całość | tworzenie akustycznych „granic” w świecie wykreowanym, konkretna przestrzeń (na przykład pokój) jako część większej (na przykład mieszkania) |
| Rozumienie idei reprezentacji, na przykład w odniesieniu do miar zmiany | natężenie głosu, tempo mówienia, rytmiczność kroków (na przykład od spaceru po trucht), nasilenie głośności kroków jako znak-wskaźnik zbliżającej się bohaterki |

Źródło: opracowanie własne.

Wykrywanie podobieństwa oraz rozumienie idei reprezentacji, na przykład w odniesieniu do miar zmiany, jest możliwe z uwagi na pewne znaki-indeksy odnoszące się do sfery audialnej, do przestrzeni akustycznej.

Uniwersalia kognitywne mają charakter wrodzony (ujęcie natywistyczne), to znaczy, każda jednostka rozwijająca się neurotypowo dzięki nim potrafi budować swoją wiedzę odnośnie do świata, w tym różnych przestrzeni akustycznych. Ich

²² A. Ogonowska, *Badanie i tworzenie dyskursów medialnych w kontekście poznawczym. Nowe perspektywy edukacji medialnej*, [w:] *Współczesne dyskursy medialne*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2022, s. 243–260.

²³ B. Wąlczak, *Prawa językowe a empiryczne uniwersalia językowe*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2018, nr 17, s. 377–381.

prawidłowa identyfikacja jest jednocześnie uwarunkowana kulturowo, to znaczy, że jednostki uczą się intencjonalnie lub nieświadomie, to jest w sposób niezamierzony, czym charakteryzuje się otaczająca je audiosfera, czyli dźwięki i odgłosy decydujące o specyfice danej przestrzeni. Produkcja komunikatywnego audioserialu wymaga również właściwego zrównoważenia ciszy i milczenia z różnymi typami dźwięków.

Przestrzeń dźwiękowa, w której funkcjonuje współczesny człowiek, składa się z kilku charakterystycznych grup. Należą do nich:

- 1) naturalne odgłosy przyrody (na przykład szum wodospadu, śpiew ptaków, szum liści, odgłosy burzy);
- 2) dźwiękowe skutki uboczne cywilizacyjnej działalności człowieka (na przykład hałas pracujących urządzeń technicznych);
- 3) dźwięki będące wyrazem artystycznej działalności człowieka, których świadome tworzenie stanowi cel sam w sobie lub jest podporządkowane innym celom związanym ze społecznym funkcjonowaniem człowieka (na przykład utwory muzyczne);
- 4) dźwięki będące obiektami semiotycznymi, a zatem komunikujące treści przypisane im na podstawie określonej konwencji społecznej (na przykład odgłos syreny okrętowej, sygnał karetki, dzwonek lekcyjny);
- 5) dźwięki ludzkiej mowy, czyli specyficzna klasa dźwięków realizujących rozbudowane i zróżnicowane funkcje semiotyczne²⁴.

Pojawienie się dźwięku określonego typu zaświadcza o istnieniu źródła dźwięku lub buduje iluzję jego występowania. Tak zwane żywe źródła dźwięku, na przykład ludzkie czy zwierzęce, można podzielić na intencjonalne, czyli gdy za jakąś formą dźwiękową stoi określona intencja komunikacyjna, oraz nieintencjonalne. W tej ostatniej grupie mieszczą się odgłosy mimowolne, które wskazują na określony typ czynności życiowych, na przykład ziewanie czy kichanie. Można także wzmocnić zakres wysokości lub głośności dźwięków zazwyczaj niesłyszalnych dla ludzi, na przykład lotu owadów lub spadającego liścia.

Prócz żywych istnieją także martwe źródła dźwięku, których działanie lub ruch wytwarza słyszalne drgania. Źródła te można podzielić na dwie grupy: wprawione w ruch bez udziału istot żywych, to jest przez żywioły — wiatr, wodę, słońce, wyładowania atmosferyczne, oraz te, których elementy drgają w sposób będący efektem czyjegoś działania — uprzedniego lub aktualnego. W ramach drugiej grupy można wyodrębnić dwie podgrupy — wprawiane w ruch przez pracujący mechanizm lub drgające na skutek czyjejś bezpośredniej aktywności. Chodzi tu, po pierwsze o mniej lub bardziej skomplikowane urządzenia generujące dźwięk: tykający zegar, silnik lodówki, telewizor, a po drugie — o odgłosy przedmiotów martwych podbudzanych do drgań kończynami i tułowiem istot żywych, na przykład odgłosów pazurów wiewiórki wspinającej się na pień drzewa, stukot dziobu dzięcioła w drzewo, stukot obcasów o chodnik, dźwięk młotka uderzającego w gwóźdź²⁵.

²⁴ W. Krzemińska, A. Krzemińska, *Ekspansja nowych form komunikacyjnych w środowisku dźwiękowym człowieka*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 112–113.

²⁵ J. Napieralska, *Dialog ciszy z dźwiękiem*, [w:] *Barwy ciszy*, s. 283.

O strategiach odbioru audioserialu oraz zakresie jego rozumienia decydują także atrybuty i sposób organizacji przestrzeni odbioru. Ten środowiskowy element jest niezwykle istotny w procesie rozumienia i interpretowania konkretnego odcinka lub też danego odcinka w kontekście całej serii.

Nie ulega również wątpliwości, że istnieje różnica między odbiorem audioserialu całkowicie nowego i takiego, który jest adaptacją lub inną formą nawiązania do przekazu znanego wcześniej odbiorcy²⁶. W przypadku narracji samodzielnych, które są (relatywnie) nowe dla słuchacza, proces wytwarzania tej przestrzeni jest bardziej skomplikowany aniżeli w odniesieniu do narracji, które odwołują się do znanych pre-tekstów, architekstów czy schematów gatunkowych. Słuchacz może również rozpoznać podobieństwo struktury narracyjnej i na tej podstawie antycypować dalszy rozwój akcji. Istotną rolę odgrywa w tym procesie indywidualny poziom kompetencji medialnych oraz kulturowych. W przypadku gdy konkretny pre-tekst lub schemat narracyjny są znane, zachodzi efekt torowania.

Podobną prawidłowość można zaobserwować na poziomie rozpoznawania konkretnych miejsc akcji, typów przestrzeni czy prototypowych bohaterów związanych z konkretnym miejscem lub specyficznym środowiskiem społecznym. Narracja ewokuje wtedy określoną reprezentację umysłową, co ułatwia słuchaczowi aktywizację kluczowych operacji mentalnych. Meir Sternberg, autor koncepcji uniwersaliów narracyjnych, zalicza do nich myślenie prospektywne (związane z suspensem), myślenie retrospektywne (związane z ciekawością) oraz rozpoznawanie (związane z zaskoczeniem)²⁷. O efektywności w zakresie kreowania imaginacyjnych uniwersów w serialu audio decydują zatem czynniki biologiczne i neuropsychologiczne (na przykład indywidualny próg wrażliwości słuchowej i możliwości percepcji bodźców audialnych u słuchacza), czynniki kulturowe (na przykład adaptacja i rozumienie dźwięków związanych z określonym miejscem i środowiskiem społecznym), w tym kompetencje medialne słuchacza (obejmujące znajomość przekazów tego rodzaju oraz strategii ich odbioru), czynniki środowiskowe, technologiczne, społeczne związane z aktualną strategią odbioru audioserialu oraz fizycznym miejscem, w którym on się odbywa.

WNIOSKI

Audioserial jest z pewnością przykładem takiego fenomenu medialnego, który ma ogromny potencjał jako przedmiot interdyscyplinarnych badań. Sytuują się one za-

²⁶ Tego typu analizy są prowadzone w kontekście badań intertekstualnych. Por. A. Ogonowska, *Gry intertekstualne na tekście filmowym*, [w:] A. Ogonowska, *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków 2004.

²⁷ M. Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, „Poetics Today” 24, 2003, nr 2, s. 325–326.

wsze gdzieś między wskazanymi w artykule perspektywami (badania skoncentrowane na medium vs badania skoncentrowane na jego użytkowniku). Żadnej z tych perspektyw nie można całkowicie wyeliminować ze współczesnych studiów medioznawczych i filmoznawczych, zwłaszcza gdy przedmiotem analizy jest efektywność podjętych przez twórców zabiegów realizacyjnych w kontekście realnego odbioru finalnego efektu tych działań.

Niniejszy artykuł otwiera raczej pewne nowe pola badawcze oraz prowokuje do zadania nowych pytań dotyczących tytułowego zagadnienia. Motywuje także do wypracowania bardziej precyzyjnych i adekwatnych metod badawczych skoncentrowanych na tym, co jest między rzeczywistością tekstu a ontologią i psychologią użytkownika. Taka perspektywa badań sytuuje się blisko idei intermedialności, rozumianej już teraz na trzy sposoby: jako intermedialność konkretnego tekstu, jako praktyka adaptacyjna i jako atrybut kompetencji percypującego, ewentualnie pokłosie innych jego właściwości mentalnych, kognitywnych lub afektywnych. Przedstawiona w artykule typologia uniwersaliów kognitywnych jest użytecznym narzędziem do badania struktury tekstu medialnego w połączeniu z recepcją jego komponentów przez rzeczywistego odbiorcę.

SANS IMAGE — AUDIO SERIES: THE ISSUES OF WORLD-BUILDING AND ITS RECEPTION

Summary

The aim of the article is to show the issues related to the world-building present in audio series in relation to various types of acoustic spaces, a bank of sounds specific to real spaces and the creation of shared fields of action and relations within a given universe in the mind of the recipient. Further attention is paid to the issue of differentiating individual characters by creating distinctive language and sound profiles that mark them out as individuals, as well as assigning them specific sound attributes related to verbal and non-verbal communication and the soundscape characteristic of a specific place of action or social environment. The analysis also takes into account the role of diegetic and non-diegetic sounds in creating the imaginary world and controlling the recipient's expectations, as well as the processes of understanding and interpreting (or analyzing) the audio series. The article also draws attention to the role of silence, (un)silence and various types of pauses as meaningful aspects of communication and interactions between the characters of the audio series. A separate section is devoted to the characteristics of the elements of the imaginary audio space in the context of individual cognitive universals. The conceptual framework for the analysis of these issues will be intermediality treated as (a) a process of adaptation, but also, in "adjectival" form, as (b) a specific attribute of an audio-series, i.e. an intermedia message and as (c) a user competency attribute. The article is not normative, but descriptive, i.e. it describes creative and reception practices related to the eponymous phenomenon. Due to the breadth of the research field, two perspectives are used in the article: the medium-oriented approach and the user-oriented approach.

Keywords: audioseries, audiality, audio space, media production



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Agnieszka Kamrowska

ORCID: 0000-0001-9474-9271

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

IMPLOZJA KAWAII

SERIAL *PARANOIA AGENT SATOSHIEGO KONA*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.11>

Mimo niewielkiej liczby tytułów w filmografii Satoshi Kon jest rozpoznawanym i cenionym autorem anime. Jego filmy *Perfect Blue* (*Pāfekuto Burū*, 1997), *Millennium Actress* (*Sennen Joyū*, 2001), *Rodzice chrzestni z Tokio* (*Tōkyō Goddofāzāzu*, 2001) czy *Paprika* (*Papurika*, 2006) wprowadziły do japońskiej animacji oryginalne motywy fabularne oraz niezwykłą stylistykę łączącą realistyczne scenerie z feerycznym światem snów i fantazji. Nieprzypadkowo monografia Andrew Osmonda (2009) opisująca twórczość Kona i poświęcony reżyserowi film dokumentalny Pascala-Alexa Vincenta (2021) noszą ten sam tytuł *Satoshi Kon. Iluzjonista*. Jak żaden inny twórca anime potrafił on połączyć zwyczajne i niezwykłe w iluzoryczną feerię rysunkowych kadrów. „Kon nie popisuje się magią, ale sprawia, że nie jesteśmy pewni, co jest realne, a co nie. Nie jest magikiem, lecz iluzjonistą anime”¹.

W swojej krótkiej, przedwcześnie przerwanej śmiertelną chorobą karierze Kon tworzył głównie pełnometrażowe animacje kinowe. To właśnie w tym formacie ten utalentowany rysownik widział najlepszą formę prezentowania swoich pomysłów. „Kocham rysować, a rysunki to moje słowa”² — mówił o swojej preferowanej metodzie twórczej. W Japonii anime to głównie produkcje telewizyjne, seriale emitowane o różnych porach dnia i nocy dla zróżnicowanej wiekowo widowni. Telewizyjny format oznacza niższe koszty produkcji i krótszy czas realizacji, ale także możliwość dłuższego kontaktu z widzami w trakcie kilkunastu tygodni emisji serialu.

¹ A. Osmond, *Satoshi Kon. The Illusionist*, Berkeley 2009, s. 8.

² S. Malloy, *Interview with Satoshi Kon*, https://web.archive.org/web/20050207021832/http://www.gamestar.com/11_04/pause/pause_disc_satoshikon.shtml (dostęp: 7.10.2023).

Seryjny charakter telewizyjnego formatu przyciągnął uwagę Kona, który podjął się realizacji *Paranoia Agent* (*Mōsō dairinin*, 2004), aby w trzynastoodcinkowej serii zawrzeć niewykorzystane dotąd w kinowych filmach pomysły oraz zaprezentować nowatorską formułę narracyjną, zwaną „sztafetową”, polegającą na tym, że postać drugoplanowa w jednym odcinku staje się głównym bohaterem kolejnego. Recenzent magazynu „Empire” porównał *Paranoia Agent* do *Miasteczka Twin Peaks*, gdyby w wersji anime wyreżyserował je Robert Altman³.

Już skomplikowana struktura fabularna jest wystarczającym powodem do opisanie telewizyjnej serii Kona, jednak na „sztafetowej” narracji jego pomysły się nie kończą. W twórczości filmowej reżyser wykorzystuje stały zestaw motywów, dzięki którym zyskał miano autora. Jego dzieła zajmują się problemami współczesnego świata na przykładzie Japonii. Twórca ten nie wyreżyserował jednak wszystkich trzynastu odcinków serialu, nie był nawet twórcą wszystkich storyboardów. Mało tego, zależało mu, aby każdy z epizodów tworzył osobną całość i miał rozpoznawalny, indywidualny klimat, ale też by wspólnie opowiadały historię. Każdy odcinek miał funkcjonować samodzielnie, ale też być częścią serii⁴. „Jednak trzynaście odcinków, rozpatrywanych osobno czy łącznie, sprawia wrażenie rozszerzenia stylu, motywów i innowacji znanych z poprzednich dzieł Kona”⁵. W telewizyjnej serii anime twórca ten postanowił po raz kolejny opowiedzieć o tym samym, o współczesnych Japończykach uwikłanych w problematyczny związek z rzeczywistością wypełnioną wszechobecnymi mediami oraz w trudne relacje z przeszłością.

Osią fabuły serialu *Paranoia Agent* jest śledztwo detektywów Ikariego i Maniwy w sprawie ataków, których dokonuje kijem bejsbolowym tajemniczy chłopiec w złotych rolkach, nazywany w mediach *Shōnen Bat* (jap. chłopiec z kijem). Jego ataki wydają się przypadkowe, zaś ich ofiarami są osoby pogrążone w rozpacz, dla których uderzenie kijem i związany z tym status ofiary stają się wybawieniem od dręczących je problemów. Skomplikowana fabuła okazuje się dla Kona pretekstem do zaprezentowania szerokiego spektrum problemów japońskiego społeczeństwa, niczym serii gazetowych nagłówków. Sam twórca przyznał, że pisząc scenariusz serii, inspirował się autentycznymi wydarzeniami, o których dowiedział się z mediów:

W Japonii wydarzyła się wtedy seria „nokautowych rabunków”, w których ludzie byli atakowani kijem bejsbolowym i okradani. Zdarzały się też kradzieże torebek przez sprawców przejeżdżających na rowerze czy hulajnodze. Te incydenty pomogły mi wpaść na nowe pomysły. [...] Niektóre z nich są odzwierciedleniem współczesnych trendów panujących w japońskim społeczeństwie. Podejrzany dziennikarz z odcinka pierwszego stanowi krytykę dzisiejszych mediów i ich skorumpowania. Bohater pochłonięty bez reszty swoją kolekcją figurek symbolizuje negatywne aspekty kultury *otaku*. Historia uczniów z drugiego odcinka nie odnosi się do szkolnego

³ JB, *Paranoia Agent Review*, Empire Online 4.07.2005, <https://www.empireonline.com/tv/reviews/paranoia-agent-review/> (dostęp: 5.04.2023).

⁴ S. Malloy, *Interview with Satoshi Kon*.

⁵ A. Osmond, *Satoshi Kon*, s. 92.

zastraszania przez rówieśników, lecz odzwierciedla świat dorosłych w przebraniu szkoły. Była też kobieta, która za dnia pracowała w biurze szanowanej firmy, zaś nocą zarabiała jako prostytutka w dzielnicy czerwonych latarni. W końcu została zamordowana, a jej śmierć trafiła na pierwsze strony gazet. [...] Sprzedajny gliniarz z odcinka czwartego uosabia korupcję japońskiej policji. Żadna z postaci w serii nie jest wzorowana na konkretnej osobie, lecz zbrodnie, wypadki i trendy społeczne zostały wykorzystane do stworzenia poszczególnych bohaterów⁶.

Z tego powodu *Paranoia Agent* jest serią niezwykle aktualną i silnie zakorzoną w realiach społecznych Japonii.

Aby pokazać różnorodne problemy tego społeczeństwa, reżyser stworzył klamrę narracyjną w postaci ataków kijem bejsbolowym przeprowadzanych przez chłopca na rolnkach. Jego pierwszą ofiarą jest dwudziestodwuletnia Tsukiko Sagi, projektantka pluszowego pieska Maromi, który jest najnowszym hitem wśród uroczych zwierzątek masowo produkowanych przez japoński rynek gadżetów. Dziewczyna żyje pod presją zaprojektowania kolejnej hitowej maskotki, jednak ma blokadę kreatywną, której nie może przezwyciężyć. Atak Chłopca z Kijem i odniesione w nim obrażenia są dobrym usprawiedliwieniem jej twórczej niemocy. Kolejną ofiarą jest brukowy dziennikarz Kawazu, który potrafił staruszka i musi pokryć wysokie koszty leczenia szpitalnego. Historia Tsukiko oraz atak *Shōnen Bat* to dla niego materiał na sensacyjny artykuł i źródło zysków. Następne ofiary Chłopca z Kijem to uczniowie szkoły podstawowej: Ichi i Ushi. Ichi jest najpopularniejszą osobą w całej szkole i kandyduje na przewodniczącego uczniowskiej rady. Jego kontrkandydatem jest Ushi — otyły chłopiec z prowincji, który był prześladowany w poprzedniej placówce. Po nagłośnieniu w mediach ataków Chłopca z Kijem Ichi staje się głównym podejrzanym, musi się zmierzyć z nagonką rówieśników i utratą pozycji szkolnego lidera. Osobą, która wspiera go w kryzysie, jest jego korepetytorka Harumi Chōno, bohaterka czwartego odcinka serii zatytułowanego *Double Lips*. Jest to nazwa agencji towarzyskiej, w której pracuje Maria, druga osobowość cierpiącej na rozdwojenie jaźni Chōno. Za dnia kobieta jest skromną asystentką profesora, którego planuje poślubić. W nocy zmienia się w prostytutkę Marię, której usługi cieszą się dużym powodzeniem u stałych klientów. Walce tych dwóch skonfliktowanych osobowości kres kładzie dopiero atak Chłopca z Kijem. Z wdzięków Marii regularnie korzysta skorumpowany policjant Hirukawa, który zostaje rabusiem, aby spłacić rosnące długi u yakuzy i ukończyć budowę domu dla swojej rodziny: żony i córki. Nie sposób wymienić wszystkich historii postaci przedstawionych w *Paranoia Agent*. Opisane przykłady z pierwszych pięciu odcinków serii mają z jednej strony zademonstrować, jak w praktyce wygląda „sztafetowa” narracja Satoshiego Kona, a z drugiej — pokazać, jakie problemy zawarł w niej japoński twórca. Do ich analizy najlepiej posłużą teorie socjologiczne dotyczące współczesnej Japonii, gdyż wiele obecnych w serialu motywów jest opisanych w analizach mechanizmów społecznych Kraju Wschodzącego Słońca.

⁶ S. Malloy, *Interview with Satoshi Kon*.

DOMINACJA KAWAII

Postać Tsukiko Sagi i jej maskotki — pieska Maromi — jest najbardziej złożonym znaczeniowo wątkiem serii. Bohaterka uosabiać może losy przemęczonych pracowników japońskiego (i nie tylko) sektora kreatywnego, którzy pracują pod presją szybkiego produkowania kolejnych hitów. Ważniejsza jest jednak sama maskotka Maromi — uroczy różowy piesek o dużej głowie i wielkich oczach, pozbawiony ust, o małych i wiotkich kończynach. Maromi jest bowiem kwintesencją *kawaii*⁷, terminu kluczowego do interpretacji współczesnej kultury japońskiej, który obecny jest na arenie międzynarodowej jako kwintesencja stylu Kraju Kwitnącej Wiśni, jednak konotuje on dużo głębsze znaczenia dotyczące tożsamości Japończyków. Jak pisze Sharon Kinsella:

styl *kawaii* zdominował japońską kulturę popularną w latach osiemdziesiątych. *Kawaii* bądź *cute* zasadniczo znaczy ‘dziecinny’; gloryfikuje wszystko, co jest słodkie, urocze, niewinne, czyste, proste, szczerze, delikatne, kruche i niedoświadczone, w odniesieniu zarówno do kontaktów międzyludzkich, jak i do wyglądu zewnętrznego⁸.

Najsilniejsze piętno styl *kawaii* odcisnął na rynku japońskich *fancy goods*, czyli małych gadżetów, zabawek, figurek i innych przedmiotów z wizerunkami postaci z kreskówek. Kluczową cechą takiego produktu jest „bycie małym, pastelowym, okrągłym, miękkim, uroczym, nie w japońskim stylu, lecz zagranicznym — szczególnie europejskim lub amerykańskim, kojącym, ozdobnym i pluszowym”⁹.

Kwintesencją *fancy goods* w stylu *kawaii* jest Hello Kitty, pluszowa maskotka zaprojektowana i wyprodukowana w 1974 roku przez firmę Sanrio¹⁰. W latach siedemdziesiątych przedsiębiorca Shintaro Tsuji postanowił przyozdobić swoje produkty ładnym rysunkiem, żeby lepiej się sprzedawały. Aby uniknąć opłat z tytułu praw autorskich, postanowił założyć firmę Sanrio, która będzie zajmowała się tworzeniem takich projektów. Tsuji zamówił badania, jakie typy postaci najbardziej podobają się japońskim odbiorcom. Ich wyniki wskazały, że najpopularniejsze są pie-

⁷ Termin *kawaii* pochodzi od japońskiego przymiotnika *kawayui* oznaczającego: nieśmiały, zawstydzony, a także żałosny, wrażliwy, kochany, uroczy, mały. Z kolei przymiotnik *kawaisō*, wywodzący się bezpośrednio od słowa *kawaii*, oznacza żałosny, biedny, godny pożałowania — o zabarwieniu negatywnym. Por. S. Kinsella, *Cuties in Japan*, [w:] *Women, Media and Consumption in Japan*, red. L. Skov, B. Moeran, Honolulu 1995, s. 222.

⁸ Sh. Kinsella, *Cuties in Japan*, cyt. za J. Zaremba-Penk, *Japońska popkultura narzędziem podboju świata*, [w:] *Japoński Soft Power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, red. A. Wosińska, Toruń 2010, s. 211.

⁹ S. Kinsella, *Cuties in Japan*, s. 226.

¹⁰ Hello Kitty jest jedną z ponad 450 postaci wyprodukowanych przez Sanrio, prócz tego na rynku japońskim tworzeniem podobnych postaci zajmują się firmy: San-X, Kamio Japan, Q-Li, Crux i Beans Style/Passport. Por. wywiad z Shintaro Tsujim — CEO Sanrio, CNN, 10.12.2017, <http://edition.cnn.com/2007/BUSINESS/12/07/boardroom.tsugi/index.html#cnstcText> (dostęp: 2.04.2023).

ski, białe kotki i misie. Na japońskim rynku funkcjonował już amerykański piesek Snoopy zaczerpnięty z komiksów Charlesa Schulza, dlatego Shintaro Tsuji zamówił u artysty wizerunek białego kotka¹¹. Hello Kitty to pierwszy i najlepszy przykład tak zwanych *character goods* — maskotek, które nie reklamują niczego prócz samych siebie. Mogą one przyozdabiać liczne produkty użytkowe lub inne towary i usługi, lecz zostały zaprojektowane bez żadnego popkulturowego odnośnika w postaci serialu, filmu czy komiksu. Są czystym obrazem pozbawionym historii, aby nabywca mógł sam zdecydować o ich znaczeniu¹². Sukces Hello Kitty skusił wielu naśladowców, powstały kolejne firmy zajmujące się tworzeniem uroczych zwierzątek i innych postaci, których jedynym zadaniem było wyglądać słodko i bezbronię. Japonię zalała fala słodkich maskotek, które stały się kwintesencją stylu *kawaii* i jego ambasadorami na arenie międzynarodowej.

„Słodkość” opanowywała rynek powoli, by po trzydziestu latach od wprowadzenia za triumfować. Słodkie zabawki z lat siedemdziesiątych stały się w następnym dziesięcioleciu przedmiotami kultu dorosłych kobiet. Z kolei gdy Japonię ogarnęła recesja lat dziewięćdziesiątych, młodzi zarobkujący mężczyźni zasmakowali w wielkookich przytulankach i pod koniec stulecia słodkość stała już o krok od pełnego triumfu¹³.

CHARACTER GOODS

W serialu Satoshiego Kona wizualnym leitmotiwem spajającym skomplikowaną, epizodyczną fabułę jest różowy piesek Maromi zaprojektowany przez Tsukiko Sagi. O tym, jak ważny jest dla połączenia wszystkich wątków i postaci w *Paranoia Agent*, świadczy scena powtarzająca się w napisach końcowych każdego odcinka, w której wielki Maromi siedzi pośrodku kręgu leżących na trawie bohaterów, martwych lub pogrążonych w głębokim śnie. Piesek ma dużą głowę, wielkie oczy, nie ma ust, co upodabnia go do słynnej Hello Kitty i innych *character goods*, które celowo mają być nieme. Pozbawiona ust maskotka nie może mówić, nie ma więc własnych poglądów i każdy może się z nią utożsamić. Ponadto w kulturze japońskiej milczenie uważane jest za cnotę. Kolejną charakterystyczną cechą Maromi i innych tego typu zwierzątek są małe, zaokrąglone wyrostki zamiast kończyn¹⁴. Ma to ewokować wrażenie bezradności i pasywności, co w połączeniu z brakiem

¹¹ *Ibidem*.

¹² Por. *Beyond Hello Kitty: A study of merchandise figures in contemporary Japanese society*, <http://san-x.cupped-expressions.net/p/beyond-hello-kitty.html> (dostęp: 14.03.2023).

¹³ A. Kerr, *Psy i demony. Ciemne strony Japonii*, przeł. T. Stanek, Kraków 2008, s. 309–310.

¹⁴ W opisie TarePandy na stronie San-X można przeczytać, że zwierzątko nie chodzi, tylko się toczy. M. Roach, *Cute Inc.*, „Wired” 1.12.1999, <https://www.wired.com/1999/12/cute/> (dostęp: 29.04.2023). Z kolei Sharon Kinsella pisze: „Uroczę stworzonka nie mogą chodzić, nie mogą mówić, nie mogą właściwie nic samodzielnie zrobić, ponieważ są fizycznie upośledzone”. S. Kinsella, *Cuties in Japan*, s. 236.

możliwości wypowiedziania się i pastelową kolorystyką komunikuje nieszkodliwość i łagodność, zarówno samej maskotki, jak i osoby, która ją nosi¹⁵. Otaczanie się takimi zabawkami ma łagodzić stres w miejscu pracy i w domu oraz ułatwiać komunikację i nawiązywanie więzi.

Japończycy używają *character goods* jako medium komunikacji międzyludzkiej, sposobu na wyrażenie własnej tożsamości w zuniformizowanym społeczeństwie, a także jako formy ucieczki od jego sztywnych reguł¹⁶. Japońska kultura i japoński język opierają się na obrazie, nic więc dziwnego, że pozbawiony desygnatu słodki wizerunek zwierzątka czy innej postaci odgrywa w tym społeczeństwie ważną rolę niewerbalnego języka umożliwiającego porozumienie wyalienowanym, często przepracowanym i zagubionym we współczesności jednostkom. Sztafetowa narracja serii *Paranoia Agent* skupia się na ofiarach Chłopca z Kijem, które zmieniają się w każdym z odcinków. Taka struktura wskazuje na problemy w komunikacji międzyludzkiej, gdyż bohaterowie są ze sobą połączeni wyłącznie fantazmatyczną osobą rolkarza. *Shōnen Bat* jest medialną sensacją i tematem sąsiedzkich plotek, oferuje status ofiary i tym samym ucieczkę od codziennych problemów. Nie jest jednak prawdziwy. O tym, że Chłopiec z Kijem jest wymysłem Tsukiko, świadczy między innymi to, że mówi tylko do niej.

Problemy w komunikacji są głównym tematem serialu *Paranoia Agent*, w którym Satoshi Kon już od pierwszych scen pokazuje, jak nowe technologie i wszechobecne media nie tyle nie ułatwiają porozumienia, ile wręcz je utrudniają i uniemożliwiają. Tworząc wizerunek słodkiego pieska Maromi, artysta wzorował się na TarePandie, maskotce w kształcie pandy, która wyczerpana leży płasko na ziemi, a jej imię oznacza „omdlewająca panda”. Maskotkę wypuściła na rynek firma San-X w 1995 roku z okazji zakupu nowej pandy wielkiej do tokijskiego zoo, a ogromna fala popularności TarePandy nadeszła po azjatyckim kryzysie ekonomicznym z 1997 roku, kiedy to zmęczeni i zmartwieni pracownicy japońskich firm szybko zidentyfikowali się z postacią równie smutnej i zmęczonej pandy:

W 1999 roku przetoczyła się przez całą Japonię moda na miękkiego, pluszowego misia o smutnych oczach i imieniu Tare Panda. Wartość sprzedaży sięgała 250 milionów dolarów zysku w jednym roku, a większość kupujących stanowili młodzi mężczyźni. Takemono Katsunori, trzydziestoczeroletni urzędnik z Tokio, nie szczędził misiowi słów zachwytu: „Jedno spojrzenie sprawia, że się rozczulam”¹⁷.

W świecie *Paranoia Agent* Maromi jest wsparciem zarówno dla samej Tsukiko Sagi, jak i rzeszy tokijczyków, łaknących pocieszenia w czasie ataków Chłopca z Kijem. Wizerunki Maromi są obecne w każdym odcinku jako maskotka Tsukiko, ale też w postaci breloczków, pluszowych zabawek, poduszek, nadruków na koszul-

¹⁵ M. Roach, *Cute Inc.*

¹⁶ *Beyond Hello Kitty.*

¹⁷ A. Kerr, *Psy i demony*, s. 310.

kach czy figurek. Plecaki z Maromi są znakiem rozpoznawczym trójki członków internetowego klubu samobójców¹⁸, którzy w odcinku ósmym zatytułowanym *Happy Family Planning* spotykają się, by wspólnie odebrać sobie życie. W odcinku dziesiątym Maromi staje się bohaterem telewizyjnej serii anime *Mellow Maromi*. Wywołuje to prawdziwą maromimanię, wszystkie gadzety z różowym pieskiem zostają błyskawicznie wykupione ze sklepów, co daje początek zamieszkom na ulicach Tokio.

Za pomocą Maromi Satoshi Kon wprowadza do serialu wiele ważnych wątków interpretacyjnych. Postać Tsukiko Sagi i presja, jaką odczuwa w pracy, by stworzyć kolejną popularną maskotkę, jest udziałem wielu pracowników sektora kreatywnego w Japonii i poza nią. Hikaru Suemasa, twórczyni TarePandy, stworzyła ją jako odzwierciedlenie swojego samopoczucia, kiedy była bardzo zmęczona. Stres i przemęczenie doprowadzają Tsukiko do stanu, w którym ponownie pojawia się Chłopiec z Kijem. Dwudziestodwuletnia bohaterka mieszka sama w Tokio, dokąd przyjechała z prowincji. Kiedy miała dwanaście lat, dostała od ojca upragnionego szczeniaczka, którego nazwała Maromi. Niestety przez nieuwagę nie upilnowała pieska i potrafił go samochód. Ponieważ nie potrafiła się przyznać do winy surowemu ojcu, wymyśliła atak chłopca na rolkach z kijem bejsbolowym jako przyczynę wypadku Maromi. Po kilku latach zaprojektowała słodkiego różowego pieska Maromi, wspomnienie szczeniaczka z dzieciństwa. Kiedy jednak korporacyjni przełożeni naciskają na bohaterkę, aby stworzyła kolejny bestseller, Tsukiko pogrąży się w blokadzie twórczej i po raz drugi wymyśla atak Chłopca z Kijem. Maskotka autorstwa Tsukiko jest symbolem poczucia winy, ale i odrzucenia odpowiedzialności, pogrążenia się w wiecznym dzieciństwie, kiedy wszystkie wybryki zostają wybaczone. Podobnie *Shōnen Bat* jest wybawieniem w momencie desperacji, kiedy osoba w trudnym położeniu zyskuje status ofiary Chłopca z Kijem i jej problemy schodzą na drugi plan. Kiedy nękaną w szkole Yuichi trafia do szpitala po ataku, mówi spokojnie: „Teraz ja też jestem ofiarą... *Shōnen Bat* mnie wyzwolił”. Sam status ofiary wystarcza, aby poprawić sobie samopoczucie i wizerunek w oczach innych.

WOJENNA TRAUMA I UCIECZKA W DZIECIŃSTWO

Wątek odrzucenia poczucia winy, wyboru statusu ofiary i powrotu do dzieciństwa to kluczowe kwestie poruszane w krytycznej refleksji nad stanem powojennego japońskiego społeczeństwa, zarówno przez tamtejszych socjologów, jak i artystów. W *Paranoia Agent* motyw wojny pojawia się w czołówce serialu w postaci charakterystycznego grzyba atomowego¹⁹ jako jedna z szeregu katastrof dotyczących

¹⁸ Internetowe samobójstwa były wówczas popularne w Japonii, w serialu Kona tworzą więc kolejny wątek zainspirowany prawdziwymi wydarzeniami.

¹⁹ Grzyb atomowy występuje również w słowach piosenki otwierającej serię — *Dream Island Obsessional Park* (*Yume no Shima Shinen Koen*) Susumu Hirasawy.

bohaterów tej serii. Bezpośrednio wojna zostaje wspomniana tylko raz, w ostatnim, trzynastym odcinku, kiedy stojący pośród ruin Tokio i ciał leżących pośród gruzów detektyw Ikari mówi: „Jest tak, jak zaraz po wojnie”. Nastąpił wtedy trudny okres odbudowy pod okiem Amerykanów, zarówno infrastruktury i ustroju państwa, jak i tożsamości narodowej. Jak pisze artysta Takashi Murakami:

Powojenna Japonia została powołana do życia i wykarmiona przez Amerykę. Pokazano nam, że prawdziwym sensem życia jest bezsensowność i uczono nas żyć bez myślenia. Nasze społeczeństwo i hierarchie zostały zlikwidowane. Zostaliśmy wtłoczeni w system, który nie produkuje „dorosłych”²⁰.

Z kolei Yuko Hasegawa uważa, że *youjika*, czyli infantylizacja kultury:

związana jest z ukształtowanym po II wojnie światowej patriarchalnym systemem kontroli, który był rezultatem rozpacz i braku pewności siebie Japończyków po przegranej. Dotyczy to zwłaszcza męskiej części populacji, uwięzionej w dwuznacznym stosunku do Stanów Zjednoczonych²¹.

Odrzucenie odpowiedzialności przez Tsukiko i podkreślenie pozycji ofiar przez głównych bohaterów można w *Paranoia Agent* interpretować w odniesieniu do wojennej traumy Japończyków, która przeistoczyła się w przyjęcie statusu ofiar bomb atomowych, by uniknąć odpowiedzialności za wojenne zbrodnie popełnione przez Japonię.

Otoczanie się słodkimi zwierzątkami i innymi gadżetami przez dorosłych Japończyków obojga płci uważane jest również za przejaw ucieczki w dzieciństwo od trudów życia codziennego, przepełnionego presją norm społecznych. Popularność stylu *kawaii* w Japonii bierze się właśnie z tęsknoty za dzieciństwem. Sharon Kinsella pisze, że młodzi ludzie, wchodząc w dorosłość, muszą ukryć swoją osobowość i swoje emocje pod warstwą sztuczności. Z kolei urocze, kojące maskotki pozwalają na powrót do czasów dzieciństwa, do poczucia autentyczności i bezpieczeństwa.

Dorosłość jest pojmowana bezpośrednio jako społeczeństwo [...], jako okres ograniczeń i ciężkiej pracy. Najbardziej typowe pojmowanie dorosłości dotyczyło odpowiedzialności (*sekinin*) [...] wobec społeczeństwa, rodziny i dużych organizacji, w których trzeba ciężko pracować, by sprostać oczekiwaniom. [...] Na skutek tego rozpowszechnionego pojmowania dorosłości jako ograniczeń i przytłaczających obowiązków dzieciństwo, jako jedno z najstarszych i najprostszych wyobrażeń o wolności, stało się ogromnie popularne²².

Dzieciństwo oznacza też czas odpoczynku, uwolnienia od pracy, swoistej bezczynności. Postawę bierności, pasywności i porzucenia wszelkiej aktywności komunikują słodkie zwierzątka zaliczane do *character goods*.

²⁰ T. Murakami, *Superflat trilogy: Greetings, you are alive*, [w:] *Little Boy. The Art of Japan's Exploding Subculture*, red. T. Murakami, New Haven-London 2005, s. 152.

²¹ Cyt. za: M. Furmanik-Kowalska, *Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich*, Bydgoszcz 2015, s. 99–100.

²² S. Kinsella, *Cuties in Japan*, s. 242.

Japońskie słowo *yurui* sugeruje rodzaj rozluźnienia i letargu. Połączenie skróconych form *yuru* od *yurui* i *chara* od *characters* tworzy termin *yuru chara*. [...] Nie ma żadnych historii połączonych z tymi postaciami, które komunikują swoim odbiorcom wyłącznie stan letargu. [...] *Yuru chara* to sami Japończycy: wszystko, co mieli, zniknęło w rozbłysku, infantylna i impotentna kultura nabrała sił pod auspicjami pozbawionej podstaw, marionetkowej infrastruktury narodowej. Z tego wyloniła się kultura zamrożona w niemowlęctwie, stanie wcześniejszym niż dojrzewanie czy nawet dzieciństwo²³.

W serialu *Paranoia Agent* bezradny Maromi jest przez Tsukiko noszony na rękach lub w torebce, zaś jako bohater serii anime namawia małego bejsbolistę do porzucenia wszelkiego wysiłku i do odpoczynku, zamiast zdopingować go do doskonalenia gry. W trakcie napisów końcowych widzimy też otaczających Maromi bohaterów pogrążonych we śnie. Uroczę maskotki mają wywoływać letarg, zwalczają stres oraz przynosić ukojenie i sen, niczym leki uspokajające, nasenne, a nawet narkotyki. Zachęcając do odpoczynku, zabawki sugerują, by unikać odpowiedzialności, ciężkiej pracy i innych obowiązków związanych z dorosłością, tym samym nakłaniają do eskapizmu.

ANTYESKAPIZM

„Kultura popularna w stylu *kawaii* jest prawie całkowicie poświęcona ucieczce od rzeczywistości, a jej głównymi motywami są słodycz, nostalgia, obcość, romans, fantasy i science fiction”²⁴. Słowa te równie dobrze charakteryzują produkcję anime, szczególnie serie telewizyjne. W *Paranoia Agent* Satoshi Kon umieścił wiele różnych konwencji anime: głównie fantasy, ale również romantyczne *shōjo*, a nawet realistyczne *slice of life*. Jednak konwencje te zawarte są w opowieściach różnych osób, tym samym wskazują na autotematyzm tego anime i jego subwersywny charakter. Tworząc serię o zagrożeniach ze strony nadmiernego eskapizmu, Kon zwraca się przeciwko telewizyjnemu anime, które najczęściej ma właśnie taką funkcję: oferuje bezpieczną, lekką rozrywkę po ciężkim dniu w pracy czy szkole. Nieliczne seriale, takie jak *Neon Genesis Evangelion* (*Shinseiki Evangerion*, 1995–1996), *Serial Experiments Lain* (1998) czy *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* (*Kōkaku kidōtai: Stand Alone Complex*, 2002–2005), były wyzwaniem dla widzów ponieważ sprzeciwiały się ich oczekiwaniom i oferowały w zamian intelektualne gry oraz niezbyt przyjemne emocje. *Paranoia Agent*, emitowany po północy na kanale WOWOW, przeznaczony był dla widzów wytrwałych, gotowych poświęcić godziny snu dla oglądania oryginalnej, prowokującej serii.

Autotematyczny charakter serialu Kona objawia się na wielu płaszczyznach. Na początku każdego odcinka jego tytuł pokazany jest jako element świata przed-

²³ T. Murakami, *Earth in my window*, [w:] *Little Boy*, s. 152.

²⁴ S. Kinsella, *Cuties in Japan*, s. 252.

stawionego, na przykład osiedlowe bloki w kształcie liter ETC na początku epizodu dziewiątego czy umieszczona za wycieraczką samochodu ulotka agencji towarzyskiej Double Lips w epizodzie trzecim. Autotematyzm wypełnia fabułę odcinka dziesiątego zatytułowanego *Mellow Maromi*, ukazującego realizację telewizyjnej serii anime o Maromi, obfitującą w liczne niepowodzenia i napięcia. Ekipa animatorów zmagają się ze zbyt krótkim czasem przewidzianym na produkcję odcinka, z ograniczonym budżetem i niekompetentnym producentem. Sam proces tworzenia anime jest pokazany krok po kroku, spoza kadru zaś Maromi objaśnia zadania każdego z członków ekipy. Epizod *Mellow Maromi* to animowany dokument o tym, jak powstaje telewizyjne anime i na jakie problemy narażeni są japońscy twórcy seriali. Kon doskonale je znał, sam był na nie wielokrotnie narażony, również podczas realizacji *Paranoia Agent*, dlatego jest to zdecydowanie najbardziej autotematyczne anime, jakie kiedykolwiek nakręcono.

„Fantasy i science fiction — najbardziej widoczne w komiksach, animacji i grach komputerowych — otworzyły drogę ucieczki do alternatywnych światów. Główna zasada japońskiej kultury popularnej brzmi: gdziekolwiek i kiedykolwiek, byle nie tu i teraz w Japonii”²⁵. Satoshi Kon w *Paranoia Agent* przełamuje tę zasadę, osadzając akcję serialu we współczesnym Tokio, podobnie jak robił to w swoich filmach kinowych.

Nawet jego rzekome „fantasy” anime rozgrywają się tu i teraz — tu to znaczy w Japonii, a teraz to oświetlona neonami teraźniejszość, która kształtuje i przeprogramowuje ludzi w postmodernistycznych obywateli przeróżnych medialnych światów²⁶.

Autotematyzm serii Kona objawia się również w jej antyeskapistycznej wymowie. Twórca nie oszczędza nawet samego medium, w finale serii jedna z postaci pisze bowiem wiadomość, że zamiast anime chce obejrzeć coś normalnego. W toku fabuły różowy Maromi, który miał oferować pocieszenie, okazuje się nie nieszkodliwą maskotką, lecz potworem, który — podobnie jak Chłopiec z Kijem — zagraża miastu. Po zdemaskowaniu przez Maniwę piesek powiększa się do gigantycznych rozmiarów, a z jego olbrzymiej postaci wypływają różowo-czarne strumienie antimaterii, pochłaniające wszystko na swojej drodze.

Umieszczając wątki fantasy w fabule serii, twórca demaskuje wszechobecny w anime eskapizm, pokazuje masową histerię oderwanych od rzeczywistości bohaterów. Jediną osobą, która się jej przeciwstawia, jest Misae, żona detektywa Ikariego, która cytuje słowa swojego męża, wypowiedziane po tym, jak stracili dziecko: „Nie wolno uciekać od rzeczywistości, doraźna ulga jest niczym innym jak tylko iluzją. Nieważne, jak ciężkie jest życie, nie odwracajmy się od niego i razem pokonajmy trudności”. Słowa te zostają w serialu powtórzone dwukrotnie, aby wzmocnić ich wymowę. Ta apoteoza humanizmu w dwóch scenach przełamuje filmową

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A. Osmond, *Satoshi Kon*, s. 7.

iluzję: Misae pokonuje *Shōnen Bat*, a ściany domu wokół niej rozpadają się jak elementy teatralnej scenografii, Ikari zaś kijem bejsbolowym rozbija iluzję idyllicznej Japonii z lat pięćdziesiątych (kolejnej nostalgicznej utopii oferującej łatwy eskapizm)²⁷, by powrócić do współczesnego Tokio zalewanego przez niszycielską antymaterię. Dopiero łyżki Tsukiko nad ciałem przejechanego dziesięć lat wcześniej pieska kładą kres destrukcji, przyznanie się do winy i prośba o wybaczenie ocalają miasto, a *Shōnen Bat* mówi do niej: „Żegnaj”.

Kolejnym antyeskapistycznym elementem w serii Kona jest sam rysunek, który jak na standardy anime zbliża się do realizmu.

Większość filmów Kona ma wyraźnie „realistyczny” wygląd: akcja rozgrywa się na fotorealistycznych tłach, ruch postaci jest przekonujący i wiarygodny, nawet jeśli nie jest idealnie płynny. Postaci mają normalne proporcje ciała i twarzy²⁸.

W *Paranoia Agent* brakuje może pełnego szczegółów drugiego planu jak na przykład w *Rodzicach chrzestnych z Tokio*. Twórcy udało się tam osiągnąć najwyższą w całej twórczości jakość obrazu dzięki zastosowaniu fotografii cyfrowych jako bazy do przygotowania tła. Reżyser stale umieszcza w swoich filmach elementy realizmu. Efekt rzeczywistości uzyskany jest w warstwie wizualnej za pomocą szczegółowych projektów postaci i scenografii, operatorskich efektów świetlnych i zastosowania koloru. Wszystko to przyczynia się do realistycznej prezentacji świata przedstawionego, w którym rozgrywa się akcja jego filmów. Nie inaczej jest w *Paranoia Agent*, gdzie reżyser za pomocą zmiany palety barwnej przechodzi od słonecznej retrospekcji z dzieciństwa Tsukiko do mrocznego, apokaliptycznego Tokio. Dzięki „sztafetowej” narracji przez całą serię przewija się korowód postaci, jest ich o wiele więcej niż w bardziej konwencjonalnych seriach anime, lecz każda z nich ma jakąś charakterystyczną cechę wyglądu, indywidualne rysy twarzy, nawet jeśli czasami są one bardzo uproszczone, jak w przypadku Tsukiko. Jednak ta oszczędność w rysunku postaci potęguje wrażenie realizmu, nadmiernie wyrysowani bohaterowie kojarzeni są z gatunkiem fantasy i science fiction, na przykład barokowo narysowane bohaterki autorstwa Leijiego Matsumoto.

Telewizyjne formaty, podobnie jak konwencje filmowe, oferują odbiorcom przyjemność przewidywalności. W serialu detektywistycznym śledzimy zazwyczaj postępy głównych bohaterów-detektywów w odkrywaniu tożsamości przestępcy. *Paranoia Agent* zaczyna się jak serial detektywistyczny. Policjanci Ikari i Maniwa, czyli znany z amerykańskich produkcji duet: doświadczony, zgorzkniały glina i młody, pełen entuzjazmu policjant, mają za zadanie odnaleźć i złapać *Shōnen Bat*. Oglądamy ich śledztwo przez siedem odcinków, jednak nie zostaje ono uwieńczone

²⁷ Nierealistyczny charakter Japonii z przeszłości jest podkreślony rysunkiem animacji: ostentacyjnie płaskim, o umownych, uproszczonych konturach.

²⁸ K. Ogg, *Lucid dreams, false awakenings: Figures of the fan in Kon Satoshi*, [w:] *Mechademia*, t. 5. *Fanthropologies*, red. F. Lunning, Minneapolis-London 2010, s. 157–158.

sukcesem. W odcinku siódmym, gdy Makoto Kozuka, naśladowca Chłopca z Kijem, popełnia samobójstwo w policyjnej celi, obaj detektywi okryci hańbą odchodzą ze służby, po czym znikają na trzy kolejne odcinki.

Podczas tej przerwy nie ma gwarancji, że powrócą, co jest frustrujące, jeśli zastanawiamy się, co się stało z ich historią. Jest to typowe dla Kona, który nie chce, abyśmy wiedzieli, o czym jest jego show, dopóki się nie skończy, a nawet wtedy nie jest to pewne²⁹.

Detektywi powracają w odcinku jedenastym w nowych, zdegradowanych rolach. Ikari zatrudnia się jako ochroniarz na budowie, pracuje w trzech miejscach jednocześnie i w poczuciu przegranej porzuca ukochaną żonę. Maniwa pograża się w szaleństwie i jako Radar Man w pelerynie przemierza Tokio w poszukiwaniu antagonisty, który tak naprawdę nigdy nie istniał, był jedynie wymysłem dwunastoletniej Tsukiko Sagi. Dzięki maniakalnemu uporowi Maniwa dociera do prawdy, w finale widzimy go jednak jako obłąkanego starca, który na parkingu wypisuje kredą skomplikowane równania, kończące się tym razem słowem „anime”.

Satoshi Kon prowadzi fabułę *Paranoia Agent* niezgodnie z konwencjonalnymi oczekiwaniami widzów, przyzwyczajonych do przewidywalności telewizyjnych seriali. Bohaterowie nie kończą jako zwycięzcy, lecz przegrani. Mimo że Tokio zostaje odbudowane po katastrofie sprzed dwóch lat, fabuła powraca do punktu wyjścia. Widać te same sceny, Tokijczycy zachowują się tak jak na początku serii, w ich rozmowach brakuje komunikacji, słychać tylko wymówki, co jest jednym z głównych motywów *Paranoia Agent*. Z wielkiego, animowanego billboarda słodka biało-żółta kotka Konya o oczach Maromi kusi obietnicą wytchnienia i relaksu. Nic się nie zmieniło. Tylko sprawczyni apokalipsy Tsukiko Sagi jest odmieniona, w nowym stroju i nowej fryzurze z zaciekawieniem zerka na pastelową kicię. Przegraną głównych bohaterów Ikariego i Maniwy potęguje finałowe zapętlenie fabuły, pozostawiające widzów z dojmującym poczuciem klęski. „*Paranoia Agent* to najmroczniejsze dzieło Kona od czasów *Perfect Blue*. [...] Wiele jego utworów jest cynicznych, lecz w tym serialu twórca popada w rozpacz”³⁰.

THE IMPLOSION OF KAWAII: THE ANIME TV SERIES *PARANOIA AGENT* BY SATOSHI KON

Summary

The article presents the anime TV series *Paranoia Agent* by Satoshi Kon and its major themes: escapism, lack of communication and the guise of victimhood, which is as a method of denial meant to mute a conscience burdened by the horrors of World War II prevalent in contemporary Japanese society. Certain phenomena of Japanese consumer culture, such as fine goods, *kawaii* and character goods

²⁹ A. Osmond, *Satoshi Kon*, s. 92.

³⁰ *Ibidem*, s. 78 i 80.

are also presented. These phenomena form an important cultural background for an analysis of Kon's oeuvre, as the author uses them as lens through which he portrays the problems facing contemporary Japanese society — not least of all the ways in which it is influenced by the ubiquity of media. His insights are quite well grounded in reality, and his conclusions are rather bleak. Even the apocalyptic destruction of Tokyo cannot change ways of the Japanese people, who are thoroughly engulfed by non-communication and hyper-consumerism.

Keywords: anime, Satoshi Kon, *kawaii*, consumerism, character goods

ANALIZY I INTERPRETACJE



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Marcin Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-2033-445X

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

STRATEGIE UPAMIĘTNIANIA ANTROPOCENU W KINIE POSTAPOKALIPTYCZNYM NA PRZYKŁADZIE FILMOWEJ SERII *MAD MAX* GEORGE'A MILLERA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.12>

ZMIENNA PAMIĘĆ POSTAPOKALIPSY

Przekonanie, że świat zmierza ku zagładzie, jest mocno zakorzenione w historii kultury¹, a postęp technologiczny obserwowany przez ostatnie 200 lat bynajmniej nie unieważnił związanych z tym lęków. Dlatego różnorodne narracje postapokaliptyczne wciąż są istotnym elementem współczesności². Człowiek ma bowiem skłonność do przekuwania symptomów obserwowanego dokoła kryzysu w jego ostateczną manifestację — globalną katastrofę kończącą życie na Ziemi w znanej dotąd formie³. Nie sposób wymienić tu choćby części prac opisujących problemy, które zdaniem ich autorów sprawiają, że świat stoi na krawędzi zagłady. Do najczę-

¹ Stephen O'Leary, badając apokaliptyczne wyobrażenia, stwierdza: „Każda kultura, która stworzyła mit o swoim boskim i kosmologicznym pochodzeniu, starała się spojrzeć w przyszłość w kierunku własnego końca”. Zob. S. O'Leary, *Arguing the Apocalypse. A Theory of Millennial Rhetoric*, New York-Oxford 1994, s. 4; zob. także *Imagining the End: Visions of Apocalypse from the Ancient Middle East to Modern America*, red. A. Amanat, M. Bernhardsson, London-New York 2002.

² L.M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Warszawa 2019, s. 17.

³ Steven Pinker wskazuje jednak, że jest to rozumowanie błędne, ponieważ marginalizuje osiągnięcia współczesnej cywilizacji, które sprawiają, że żyjemy w najlepszej z dotychczasowych epok. Autor proponuje, by wszelkie symptomy kryzysu traktować jako problemy do rozwiązania. Przywołuje też szereg prac dowodzących postępu i skuteczności człowieka w radzeniu sobie z przeciwnościami. Zob.

ściej wskazywanych należą zanieczyszczenie środowiska naturalnego, rewolucja biogenetyczna, wyczerpanie paliw kopalnych, nierówności pogłębiające podziały społeczne⁴. I choć ostateczną zagładę określa się zwykle mianem „apokalipsy”, termin ten często odrywa się od swojej etymologii i religijnego kontekstu. Dlatego wydarzenie to nie służy już (zgodnie z greckim źródłosłowem) objawieniu i nie otwiera drogi do zbawienia. Teresa Heffernan, analizując dwudziestowieczne narracje postapokaliptyczne, dochodzi do wniosku, że choć przedstawiany w nich świat jest wyniszczony, to w wielu z nich nie ma lepszego świata, który mógłby go zastąpić. Narracje te nie oferują nowego początku ani żadnej nadziei na odrodzenie lub odnowienie; koniec jest raczej bezsensowny i arbitralny⁵. Jednak ów kryzys teleologicznego wymiaru katastrofy tym bardziej prowokuje artystyczną odpowiedź na pytanie: Jak będzie wyglądał świat po załamaniu się istniejącego porządku? Paradoksalnie jednak odpowiedź ta mówi coś istotnego nie o przyszłości, lecz o terażniejszości.

Ważne miejsce we współczesnej refleksji postapokaliptycznej zajmuje kino, które dzięki możliwościom technicznym jest w stanie wykreować sugestywne obrazy zagłady i życia po niej. Przy czym sam termin „film postapokaliptyczny” używany jest dwojako. W wąskim sensie odnosi się do odmiany gatunkowej filmu science fiction, w szerokim zaś wskazuje na motyw globalnej zagłady obecny w konkretnym obrazie, w którym jednak odnajdujemy także elementy innych gatunków⁶. W niniejszym tekście koncentruję się na pierwszym wariancie, w którym globalna katastrofa kreowana przez kino głównego nurtu popkultury łączy się nierozzerwalnie z wyludnionymi krajobrazami, zniszczonymi miastami, a więc kresem antropocenu — epoki technologicznego tryumfu ludzkości. Jako że przedmiotem zainteresowania będzie pamięć o wszystkim, co przeminęło wraz z nią, warto powiedzieć kilka słów o tym kluczowym dla wywodu okresie.

Badacze zwykle wiążą początek antropocenu z rewolucją przemysłową, która zmieniła miejsce i rolę człowieka w świecie. W jej finale bowiem zdołał on podporządkować sobie planetę ze wszystkimi zasobami, a co za tym idzie — stał się istotnym czynnikiem geofizycznym⁷. Na skutek tego procesu historia Ziemi zaczęła przenikać się z historią świata⁸. Taka optyka wpłynęła na zmianę sposobu myślenia

S. Pinker, *Nowe Oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2018.

⁴ Zob. S. Žižek, *Living in the End Times*, London 2010, s. X.

⁵ T. Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture. Modernism, Postmodernism and the Twentieth Century Novel*, Toronto 2008, s. 5.

⁶ Więcej o uwikłaniach gatunkowych filmów realizujących pewien wzorzec wspólny dla kina postapo pisze Lech M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie*, s. 29.

⁷ Zob. W. Steffen, P.J. Crutzen, J.R. McNeill, *The anthropocene: Are humans now overwhelming the great forces of nature?*, „Ambio” 36, 2007, nr 8, s. 614–621. Przyjmuję tu podstawową definicję antropocenu, choć zakres stosowania tego terminu bywa różny. Więcej pisze o tym Ewa Bińczyk w książce *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.

⁸ D. Chakrabarty, *Anthropocene time*, „History and Theory” 57, 2018, nr 1, s. 6.

o samym człowieku. Świetnie uchwycił to Dipesh Chakrabarty: „Nazwanie człowieka czynnikiem geologicznym — pisze badacz — wymaga od nas powiększenia skali, w jakiej człowieka sobie wyobrażamy”⁹. Stwierdzenie to buduje silny kontrast między człowiekiem antropocenu a człowiekiem postapokalipsy. Ten ostatni bowiem żyje w świecie skrajnie nieprzyjawnym i najczęściej nie dysponuje narzędziami do jego przekształcania. Nic więc dziwnego, że jednym z ważnych elementów literackich i filmowych narracji postapokaliptycznych jest przejmująca tęsknota za utraconą cywilizacją¹⁰. Wszystko, co minione, stanowi zwykle punkt odniesienia dla nowych struktur społecznych, inspiruje plany odbudowy dawnego porządku.

Jednak stosunek ludzi zamieszkujących świat po zagładzie do minionej cywilizacji i jej dorobku zmienia się, co dostrzec można, jeśli porównać postapokaliptyczne obrazy, które dzieli kilkadziesiąt lat. Szczególnie wyraźna różnica w postrzeganiu antropocenu rysuje się w serii filmów *Mad Max* w reżyserii George’a Millera¹¹. Składające się na nią części powstawały na przestrzeni blisko czterdziestu lat, a każda kolejna proponowała nowe spojrzenie na kwestię przetrwania, inaczej rozkładała akcenty dotyczące relacji społecznych, wprowadzała elementy nieobecne dotąd w postapokaliptycznym dyskursie¹². Mimo wszystko proponowana przez reżysera wizja świata po zagładzie pozostała estetycznie konsekwentna, nie dziwi więc jej trwałe zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni¹³.

Wspomniane różnice w podejściu do świata przed zagładą wiążą się z ciekawymi strategiami upamiętniania antropocenu rozumianego jako epoka dominacji (rzeczywistej bądź iluzorycznej) człowieka nad naturą. Nabiera to szczególnego znaczenia w zestawieniu ze współczesnymi dyskusjami na temat przeszłości, w których historycy porzucają perspektywę uniwersalną, podkreślając potrzebę „odyskowania wielości przeszłości”. Wyłania się z tego swoisty kolaż historii, który nie jest bynajmniej historią jednorodnej globalnej cywilizacji¹⁴. Do tego dochodzi na-

⁹ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 180.

¹⁰ Zob. H.J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty First Century*, New York 2016, s. 6. Odwołuję się tu do ustaleń dotyczących literatury, jednak w tym przypadku są one dobrym punktem odniesienia także do kina.

¹¹ *Mad Max* (reż. George Miller, 1979); *Mad Max 2. Wojownik szos* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, reż. George Miller, 1981); *Mad Max pod Kopułą Gromu* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, reż. George Miller, George Ogilvie, 1985), *Mad Max. Na drodze gniewu* (*Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller, 2015).

¹² Constantine Verevis szczegółowo omawia relacje między poszczególnymi częściami, pokazując, w jaki sposób postapokalipsa staje się nośnikiem bardzo różnych treści. Zob. C. Verevis, *Another green world. The “Mad Max” series*, [w:] *A Companion to Australian Cinema*, red. F. Collins, J. Landman, S. Bye, Hoboken 2019.

¹³ Zilustrowanie konsekwencji przemian klimatycznych poprzez odwołanie się do *Mad Maxa* pełnić może funkcję skutecznego chwytu retorycznego, zob. E. Bińczyk, *Epoka człowieka*, s. 45.

¹⁴ Zob. M. Geyer, Ch. Bright, *World history in a global age*, „The American Historical Review” 100, 1995, nr 4, s. 1042.

ruszenie bariery między historią naturalną a historią człowieka¹⁵, a także wyraźne otwarcie (post)humanistyki na perspektywy inne niż antropocentryczna. Zatem choć katastrofa pozornie ucina ów otwarty dyskurs pamięci i drastycznie zmienia postulowane obecnie paradygmaty upamiętniania, w filmowej serii *Mad Max* wyraźnie widać różne sposoby traktowania antropocenu, który nie jawi się bynajmniej jako epoka zamknięta, o raz na zawsze ustalonych dziejach i niepozostawiającej wątpliwości aksjologicznej spuściznie¹⁶.

Oczywiście w postapokaliptycznej rzeczywistości wykreowanej przez Millera trudno mówić o upamiętnianiu i muzeum w nowoczesnym sensie definiowanym przez Tony'ego Bennetta. Badacz wskazuje, że miejscom takim stawia się dzisiaj dwa zasadnicze wymagania: równe reprezentowanie wszystkich grup i kultur w ramach działań związanych z kolekcjonowaniem, wystawianiem i konserwacją oraz takie samo praktyczne i teoretyczne prawo dostępu do zbiorów dla wszystkich członków społeczeństwa¹⁷. Świat po apokalipsie z reguły nie stwarza możliwości realizacji któregokolwiek z tych zadań. Co więcej, w rozpadającej się rzeczywistości po katastrofie muzeum nie spełnia nawet swojej tradycyjnej i pierwszoplanowej funkcji, którą jest porządkowanie wiedzy¹⁸. Nosi raczej cechy Foucaultowskiej heterotopii akumulującej czas¹⁹, heterotopii, dodajmy, przetworzonej w ramach logiki funkcjonowania społeczeństwa po zapaści. Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym strategiom upamiętniania epoki człowieka w omawianych filmach, traktując je jako ilustrację intelektualnego klimatu czasów, w których powstały, a także projekt spojrzenia na antropocen jako „uporczywą teraźniejszość”.

PAMIĘĆ UTYLITARNA

Pierwsza część *Mad Maxa* (1979) była niskobudżetową australijską produkcją, która niespodziewanie podbiła serca widzów na całym świecie i uutorowała drogę kolejnym częściom²⁰. Obraz opowiada historię Maxa Rockatanskiego, niezwykle skutecznego policjanta, który porzuciwszy służbę, mści się na okrutnym gangu za śmierć żony i syna. Mamy tu do czynienia z wczesnym stadium postapokalipsy. Już na początku filmu widz otrzymuje wyraźny sygnał, że akcja rozgrywa się w nie-

¹⁵ D. Chakrabarty, *Klimat historii*, s. 198.

¹⁶ Wywód opieram na wskazanej serii George'a Millera, choć zdaję sobie sprawę, że opowieść o *Mad Maksie* ma dziś charakter transmedialny. Dopelnienie obrazu komiksami, gramami komputerowymi czy filmami animowanymi, w których pojawiają się Rockatansky i jego świat, wykracza wszakże poza ramy niniejszego tekstu.

¹⁷ T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London-New York 1995, s. 9.

¹⁸ A. te Heesen, *Teorie muzeum*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2016, s. 148.

¹⁹ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

²⁰ Zob. Ch. Cornea, *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, Edinburgh 2007, s. 132–133.

dalekiej przyszłości (dosłownie „za kilka lat”). I choć w obrębie diegezy trudno dopatrzeć się śladów wielkiego kataklizmu, nie ma wątpliwości, że obraz przedstawia upadającą cywilizację: na bezkresnych opustoszałych drogach rządzą brutalne gangi, a zniszczone miasteczka pogrążone są w marazmie. Policjanci bezskutecznie próbują zaprowadzić porządek. Wszzechobecny kryzys objawia się także brakiem paliwa i reglamentowaniem części zamiennych do samochodów. Prawo właściwie nie działa, stąd funkcjonariusze tacy jak Max wolą fizycznie eliminować przestępców, niż ich aresztować. Zgodnie z typologią proponowaną przez Lecha M. Nijkowskiego, można powiedzieć, że jest to rzeczywistość „cichej apokalipsy”²¹.

Ów rozkład struktur władzy połączony z marazmem jest charakterystycznym elementem świata pozbawionego przeszłości i przyszłości. Trudno więc mówić tutaj o jakichkolwiek systemowych strategiach upamiętniania. Stary porządek zanika, a nowy jeszcze się nie ukonstytuował, stąd zawieszenie kategorii czasu historycznego. Nie ma bowiem upamiętniania, świadomej „podróży w przeszłość”, tam gdzie status terażniejszości pozostaje niezdefiniowany, gdzie brak punktu wyjścia dla określenia, co ową przeszłością jest. Stąd Rockatansky, mimo że ma rodzinę, żyje dniem dzisiejszym, od patrolu do patrolu. Pewnego dnia jego przyjaciel, pełen życia Goose, zostaje podpalony przez członków gangu i doznaje ciężkich, nieodwracalnych obrażeń. Zagubiony Max próbuje znaleźć w tym wydarzeniu jakiś sens. Jednak, jak sam mówi, „to nie ma żadnego sensu”, a dobitna konstatacja dobrze oddaje stan cywilizacji i samego bohatera. Wszak, jak pisze Paul Connerton:

nasze doświadczenie terażniejszości w znacznym stopniu zależy od naszej wiedzy o przeszłości. Doświadczamy naszego terażniejszego świata w kontekście, który jest przyczynowo związany z przeszłymi wydarzeniami i przedmiotami, a zatem w odniesieniu do zdarzeń i przedmiotów, których nie doświadczamy już, gdy doświadczamy terażniejszości²².

Jeśli więc Rockatansky nie potrafi wywieść własnego „teraz” z jakiegokolwiek wariantu przeszłości, to nie może terażniejszości zrozumieć. Jego kondycja uosabia klęskę samej nowoczesności. Na oczach bohatera załamują się wielkie narracje emancypacji, w których kresem historii miało być (różnie definiowane) ostateczne wyzwolenie²³. Nic więc dziwnego, że traci z oczu jakikolwiek cel i sens rozumiane jako projekt uniwersalny. Co więcej, nie może posłużyć się również tym, co Hayden White określa mianem „przeszłości praktycznej”, która pomaga rozwiązywać problemy terażniejszości dzięki odwołaniu się do własnej bądź kolektywnej pamięci o tym, co minione²⁴. Postać Maxa poprowadzona zostaje w taki sposób, by widz rozumiał jego tragedię w wymiarze osobistym i społecznym.

²¹ L.M. Nijkowski, *Świat po apokalipsie*, s. 76.

²² P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 33.

²³ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 19–23.

²⁴ Zob. H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Czarnacka, [w:] H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2014, s. 43–66.

Jak wspomniałem, w ilustrowanej przez dzieło pierwszej fazy postapokaliptycznego rozkładu cywilizacji nie ma jeszcze miejsca na upamiętnianie antropocenu. Bohaterowie nie wiedzą bowiem, że epoka człowieka już się skończyła. Przeczują ją to, dostrzegają znaki rozkładu, lecz zwykle nie są w stanie zwerbalizować ostatecznej diagnozy. Działają zanurzeni w niezdefiniowanej terażniejszości, w której brak jasnych punktów odniesienia. Rockatansky rozumie jedynie, że postępująca brutalizacja świata i na nim odciska swe piętno. Po tym, co spotkało przyjaciela, próbuje odejść ze służby, ponieważ nie chce stać się tak bezwzględny i uzależniony od przemocy jak przestępcy, których ściga. Jego przełożony Fifi podczas rozpaczliwej próby zatrzymania go stwierdza: „Wszyscy mówią, że ludzie już nie wierzą w bohaterów. Do diabła z nimi, ty i ja damy im nowych bohaterów”. Na co pozbawiony złudzeń Max odpowiada: „Naprawdę liczysz, że się na to nabiorę?”. Jeśli za Connertonem uznamy, że dyspozycją wszelkiej pamięci społecznej jest tworzenie nieformalnie opowiadanych historii o charakterze narracyjnym²⁵, w przytoczonym dialogu dostrzeżemy załamanie tego porządku. Zniknęły wszystkie punkty oparcia, wszystkie elementy, które mogłyby połączyć człowieka z przeszłością, a bohater nie widzi powodu, by w jakikolwiek sposób przeszłość ożywiać.

Jak więc pamięta postapokalipsa w swym pierwszym stadium? Otóż jedyną akceptowalną formą przeszłości są jej użyteczne wytwory. Stąd swoistymi muzeami stają się warsztaty, w których gromadzi się części, by mimowolnie podziwiać możliwości dawnych twórców. Mechanik prowadzący Maxa i Goose’a do podziemi zachowuje się jak podekscytowany przewodnik mający do pokazania nie lada atrakcję. I rzeczywiście daje bohaterom prawdziwy unikat: pojazd o dużej mocy. „Ostatnia ośmiocylindrowa bryka [...] ostatni taki wóz” — oznajmia z dumą kustosz odpowiedzialnego za niezwyklej eksponat.

Roland Barthes pisze, że samochód jest współczesnym odpowiednikiem gotyckich katedr²⁶. Jeśli przyjmiemy taką optykę, warsztat-muzeum stanie się cmentarzyskiem ruin — znaków dawnej świetności antropocenu. Z kolei wspinały Interceptor V8 będzie „wielkim tworem epoki powstałym w namiętnej wyobraźni nieznanymi artystów”²⁷. Warsztat-muzeum zatem to postapokaliptyczna heterotopia, która jednak nie jest miejscem nieruchomym, gdyż akumulacja czasu ma charakter dynamiczny. Przeszłość bowiem zachwyca swą mocą, objawia się w tym, co działało (i wciąż działa), w zbieranych fragmentach z trudem składanych w całość. W tym sensie jest to, by tak rzec, przeszłość utylitarna, nie pielęgnuje się jej dla samego podtrzymania kontinuum świadomości, ciągłości aksjologicznej, lecz po to, by czerpać z niej korzyści. W muzeum nowych czasów przeszłość nie wymaga namysłu, refleksji, nie jest punktem odniesienia, lecz punktem oparcia. Bez niej post-cywilizacja nie mogłaby trwać, ponieważ zatraciłaby zdolność wytwarzania, a nawet

²⁵ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 92.

²⁶ R. Barthes, *Nowy Citroën*, [w:] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 190.

²⁷ *Ibidem*.

powielania narzędzi. Gorączkowa eksploatacja pozostałości antropocenu nie pozostawia czasu na spokojny namysł. Świat zmienia się zbyt szybko.

Jednocześnie, zgodnie ze spostrzeżeniami Tima Danta, owe wytwory przeszłości zaliczyć należy do porządku, który badacz określa mianem „kultury materialnej”. Nie służą bowiem wyłącznie zaspokojeniu potrzeb bohaterów, lecz pomagają im wyrazić, kim są, dokonać społecznego samookreślenia²⁸. Stąd przywiązanie Maxa do samochodu, który towarzyszy mu także w następnych częściach filmu. Dodajmy, że w opisywanej strategii upamiętniania nie ma miejsca dla natury, ponieważ z perspektywy postaci wciąż jeszcze pozostaje ona niezmienna. Oczywiście nie można też mówić o wielości historii, bowiem nostalgiczna użyteczność to jedyna miara przeszłości, ogniskująca tęsknotę za Mumfordowskim mitem maszyny²⁹ kojarzonym z tryumfującym antropoceniem.

POWRÓT DO PRZESZŁOŚCI JAKO NAJWIĘKSZE MARZENIE

W następnej fazie ewolucji postapokaliptycznej rzeczywistości stosunek do przeszłości, a co za tym idzie — jej upamiętnianie, podlega daleko idącym przeobrażeniom. Kolejna odsłona przygód Rockatanskiego, *Mad Max 2: Wojownik szos* (1981), kreśli bowiem wizję świata, w którym nikt nie ma już wątpliwości, że epoka człowieka dobiegła końca. Monolog narratora w ekspozycji filmu jasno nakreśla sytuacyjną ramę: „Pamiętam czasy chaosu, zburzone marzenia, jałową ziemię [...], świat eksplodował, miasta runęły, ruszyła karuzela gwałtu i strachu, ludzie stali się dla siebie wilkami, na drogach zapanował koszmar, przeżyć mogli jedynie bezwzględni łupieżcy [...]”. Widz szybko przekonuje się, że najwyższą wartość ma tu paliwo. Kto je posiada, ten zachowuje zewnętrzne atrybuty cywilizacji: mobilność i elektryczność. W obrębie diegezy możemy zatem odnaleźć wszystkie główne elementy narracji postapokaliptycznej.

Główny bohater, znany z pierwszej części, przemierza bezkresną pustynię w towarzystwie psa. Przypadkiem wplątuje się w wojnę między dwiema grupami: ludźmi szukającymi pokoju, którzy w małej ufortyfikowanej osadzie produkują paliwo, a zgrają przestępców pragnących odebrać im rafinerię. Max próbuje trzymać się z dala od konfliktu, lecz kiedy okazuje się to niemożliwe, decyduje się pomóc pierwszej grupie w ucieczce. Tutaj, w postapokaliptycznym świecie kilka lat po globalnej katastrofie, strategii upamiętniania organizują aksjologiczny wymiar egzystencji. Grupa przestępców zdaje się całkowicie odcinać od przeszłości, bandyci zachowują się niemal jak zwierzęta, co objawia się także w częstym zastępowaniu słów dzikimi

²⁸ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przeł. J. Barański, Kraków 2007, s. 24.

²⁹ Zob. L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 1, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2012; L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 2. *Pentagon władzy*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2014.

okrzykami. Nie myślą o przeszłości, zanurzeni są w wiecznym „teraz”. Christopher Sharett wskazuje, że mamy tu do czynienia z utratą wiary w mit wspólnoty. Badacz zauważa też istotny paradoks: celebrowana przez grupę przemoc jest „wyrazem głębszego poczucia nieufności do mitycznej przeszłości, ale także urazy z powodu odcięcia od okresu, w którym wiara w ów mit dawała poczucie spójności z cywilizacją”³⁰. W tym sensie więc gest odcięcia się bandytów od przeszłości staje się gestem tragicznym. Jedyne przywódca grupy, charyzmatyczny lord Humungus, wykazuje zdolność do działania wykraczającego poza chwilową i bezrozumna przemoc. I on jednak jest wytworem nowych czasów, co dobitnie podkreśla nie tyle jego wygląd, ile przede wszystkim samochód. Bohater jeździ bowiem sześciokołowym monstrualnym pojazdem, który nie powstał w wyniku zawłaszczenia i przekształcenia samochodu pochodzącego z masowej produkcji antropocenu, lecz jest jednorazowym, niepowtarzalnym produktem nowego świata — brutalnego szabru i zbieractwa³¹.

Sytuacja wygląda inaczej wśród ludzi z rafinerii, do których niechętnie dołącza Rockatansky. Są oni świadomi, że wciąż żyją w szczególnego rodzaju kulturowym kontinuum. Pragną opuścić klatkę terażniejszości i marzą o lepszej przyszłości. Jednak formułowanie takich nadziei jest możliwe, ponieważ wspiera się na fundamencie przeszłości. W emocjonalnym dialogu między Maxem a przywódcą grupy — Pappagallo — ten ostatni zarzuca głównemu bohaterowi, że jest „padlinożercą, pasożytem”, który „żywi się zewłokiem starego świata”. Pappagallo wydaje się pogodzony z tym, co się stało, i pragnie budować przyszłość, nie rozumie więc, dlaczego Rockatansky początkowo odrzuca jego propozycję wspólnej ucieczki przed zdziczałą bandą Humungusa. Oczywiście ową przyszłość tworzyć można tylko w pewnej relacji do przeszłości. I tutaj ujawnia się istota postapokaliptycznej pamięci. Technika i pozostałości inżynieryjnego kunsztu antropocenu nie są przedmiotem podziwu, zwykle nie pomagają w samookreśleniu. Miniona epoka człowieka nie jest już zapośredniczana wyłącznie przez użyteczne wytwory materialne. Zbiorowa pamięć o niej opiera się, by posłużyć się słowami Aleidy Assmann, „na symbolicznych znakach, które utrwalają, uogólniają i ujednolicają wspomnienie oraz umożliwiają jego przekaz z pokolenia na pokolenie”³².

Towarzysz Pappagallo, Curmudgeon, poczciwy staruszek noszący wojskowy hełm i odznaczenia przypinane do znoszonej marynarki, pokazuje Maxowi serię pocztówek ze słonecznym wybrzeżem. Widać na nich plażę, ocean, roślinność, opalającą się kobietę w bikini, słowem: „woda, słońce, tylko się mnożyć” — jak

³⁰ Ch. Sharett, *The hero as pastiche: Myth, male fantasy, and simulacra in “Mad Max” and “The Road Warrior”*, „Journal of Popular Film and Television” 13, 1985, nr 2, s. 90.

³¹ Odwołuję się tu do artykułu Kierana Trantera, który obszernie pisze o relacjach bohaterów i samochodów w omawianej serii. Zob. K. Tranter, „*Mad Max*”: *The car and Australian governance*, „National Identities” 5, 2003, nr 1.

³² A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 49.

mówi podekscytowany bohater. W postapokaliptycznym świecie nie ma miejsca (dosłownie i w przenośni) na subtelną opowieść o przeszłości ani na gromadzenie artefaktów rekonstruujących „wielość historii”. Jest tylko miejsce dla idei raj, zachowywanej i pielęgnowanej w rzeczach banalnych, które nabierają nieledwie sakralnej wartości.

Postapokaliptyczne muzeum antropocenu to muzeum wyobraźni. Klęska miast, degradacja natury, rozkład społeczeństwa — wszystkie te elementy wydają się błahostką w porównaniu z ideą rajskiego ogrodu, która całkowicie zastępuje tęsknotę za zmechanizowaną cywilizacją. Pobrzmiwają tu echa czegoś, co za Carolyn Marchant można by określić jako „opowieść o odzyskaniu Edenu” (*Recovery of Eden story*)³³. W postapokaliptycznej wersji wiąże się ona zwykle z powrotem do dziewiczej natury i nieskrępowaną prokreacją. Pocztówki jako nośnik wiedzy o przeszłości jasno określają też rolę kobiety. Michelle Yates ujmuje to w następujący sposób: „Raj reprezentuje nie tylko Ogród Eden, lecz także kobietę jako Eden. Kobieta i natura na tych obrazach są połączone jako obiekty, które mężczyźni, członkowie grupy wydobywającej ropę naftową, mogą odkryć i podbić”³⁴. Jak widać, postapokaliptyczne muzeum przeszłości tężeje w dawno, zdawałoby się, przewyższonych stereotypach.

Jeśli chodzi zaś o samo upamiętnianie natury, seria idyllicznych pocztówek wyraźnie ją idealizuje. Robin L. Murray i Joseph K. Heumann określają tego typu obrazy pojawiające się w filmach postapokaliptycznych mianem ekowspomnień (*eco-memories*). Bohaterowie żyjący w świecie po katastrofie tęsknią za środowiskiem naturalnym, które nie istnieje już w obrębie diegezy, lecz jest wciąż dostępne dla widzów w pozadiegetycznym świecie³⁵. Stąd tendencja do myślenia o naturze i przeszłości w kategorii opowieści o utraconym, choć możliwym do odzyskania, Edenie. Paradoksalnie ekowspomnienia bohaterów nie przedstawiają antropocenu jako epoki, która doprowadziła do zniszczenia natury, lecz jako okres, w którym człowiek żył z nią w swoistej harmonii.

Jest jeszcze jeden element związany z postrzeganiem przeszłości wart przywołania. Otóż w surowym świecie, w którym niemal cały dorobek intelektualny ludzkości został zniszczony, każdy przedmiot pozbawiony na pierwszy rzut oka wartości użytkowej, staje się czymś niezwykłym. Człowiek postapokalipsy skrzętnie gromadzi takie rzeczy, choć nie do końca je rozumie. W świecie po katastrofie bowiem ludzie na nowo uczą się, że niektóre przedmioty pełnią jedynie funkcję estetyczną.

³³ C. Merchant, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York-London 2003, s. 2.

³⁴ M. Yates, *Re-casting nature as feminist space in “Mad Max: Fury Road”*, „Science Fiction Film and Television” 10, 2017, nr 3, s. 357.

³⁵ R.L. Murray, J.K. Heumann, *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Albany 2009, s. 92. W tym kontekście autorzy wspominają o *Zielonej pożywce* (*Soylent Green*, reż. Richard Fleischer, 1973), *Niemych wyścigu* (*Silent Running*, reż. Douglas Trumbull, 1972) i *Człowieku Omega* (*Omega Man*, reż. Boris Sagal, 1971).

W omawianym obrazie pieczołowicie przechowywaną manifestacją przeszłości staje się pozbawiona obudowy pozytywka grająca melodię *Happy Birthday to You*. Zdżiczały chłopiec, który dostaje ów przedmiot od Maxa, jest nim zafascynowany. W unikatowym mechanizmie mieszka bowiem duch niepojętej przeszłości. Drobiazg do niczego nie służy, a jednak jest cenny. Owo niemal instynktowne upodobanie do dawnych przedmiotów, stanowi podstawę do budowania własnej tożsamości³⁶. Jednak nie dzieje się tak dlatego, że mówią one bohaterom, kim oni są, lecz raczej — kim przestali być³⁷. Nawet w takim przypadku przedmioty te otwierają drogę ku samookreśleniu. Wszak, jak podkreśla Marc Augé, idea postępu, która — dodajmy — w postapokaliptycznym chaosie jest szczególnie istotna, tłumaczy się w relacji „potem” do „przedtem”³⁸. Skrętnie gromadzone bezużyteczne artefakty przeszłości niejako na nowo ją konstytuują i tym samym stwarzają miejsce na myślenie o tym, co może nadejść. Dlatego grupa z rafinerii jest w stanie zbudować nową rzeczywistość. Natomiast Max Rockatansky nie potrafi zaakceptować tego, co już było. Odwołując się do Freuda, można powiedzieć, że powtarza przeszłość w warunkach oporu, lecz tak naprawdę jej sobie nie przypomina³⁹. Wydaje mu się, że zwracając się ku rzeczom użytecznym, z łatwością odrzuca tragedię, która go spotkała (śmierć rodziny). Jednak nieprzepracowana trauma uniemożliwia mu dalsze normalne życie. Dlatego znów kończy samotnie, na pustkowiu. Jednak wędrówka bohatera wciąż trwa, a *Mad Max pod Kopułą Gromu* (1985) przynosi kolejne przygody i zupełnie nowe spojrzenie na zjawisko upamiętniania minionej cywilizacji.

NOWE ODCZYTANIA PRZESZŁOŚCI

Tym razem Rockatansky trafia do Bartertown, gdzie poszukuje skradzionego dobytku. Działające miasto wytwarzające własną energię nie jest wszakże obiektem podziwu ani znakiem technologicznego tryumfu. Jego dobrobyt ufundowany na wyzysku i zwierzęcych odchodach pełniących rolę paliwa nawiązuje do niemoralnego antropocenu. Zresztą sama przywódczyni Cioteczka Entity nie ukrywa przed Maxem, że aby utrzymać rozkwitającą cywilizację, konieczna jest zbrodnia. Skonfliktowany z nią bohater kończy wygnany na pewną śmierć. Ledwie żywy zostaje jednak odnaleziony i uratowany przez członków społeczności składającej się z na-

³⁶ Okazuje się, że chłopiec zostaje przywódcą grupy i to on jest narratorem, który opowiada o przeszłości i spotkaniu z Maxem Rockatanskym.

³⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 14. Choć francuski badacz formułuje tę myśl w odniesieniu do współczesności, doskonale pasuje ona również do świata po katastrofie i zyskuje przy tym na wyrazistości.

³⁸ *Ibidem*, s. 13.

³⁹ Z. Freud, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*, przeł. A. Czownicka, [w:] Z. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 269.

stolatków i dzieci. Społeczność ta nosząca cechy rdzennych mieszkańców kontynentu⁴⁰ bardzo kontrastuje z przywołanym miastem, które reprezentuje postapokaliptyczny imperializm, a tym samym pozostałości skorumpowanej cywilizacji⁴¹.

Tymczasem owa kilkudziesięcioosobowa gromada, do której trafia Max, zamieszkuje skaliste okolice rzeki. Dzieci żyją we względnym dostatku, ponieważ mają dostęp do wody pitnej. Są też dobrze zorganizowane i jako społeczność jasno określają swój cel. Otóż wszystko, co robią, podporządkowane jest wyczekiwaniu na nadejście kapitana Walkera, wybawcy, który zabierze je do Ziemi Obiecanej. Max zdaje sobie sprawę, że jego nieletni wybawiciele nie pamiętają świata sprzed katastrofy nazywanej „atomową zimą”. Przeszłość wszakże jest dla nich bardzo ważna, kiedy więc Rockatansky wyraża ostrożne wątpliwości związane z przybyciem Walkera, przywódca z dumą objaśnia: „Wszystko zapisano i zapamiętano”. Społeczność przekazuje sobie z ust do ust opowieść, która ma trafić do potomnych. Czas staje się czymś abstrakcyjnym, koniec okazuje się początkiem (Apokalipsa). Pilot, kapitan Walker, jest tu bohaterem, który przeżył i może zapewnić ocalałym dostatnią przyszłość. Legenda wsparta zostaje przedmiotami, zdjęciami, strzępkami notatek z przeszłości i z punktu widzenia dzieci układa się w spójną opowieść o możliwym nowym początku.

Max oczywiście stara się im wytłumaczyć, że wszystko to jest nieprawdą. Jaką wszakże siłę mogą mieć jego argumenty, jeśli dzieci dysponują nawet prawdziwym samolotem pasażerskim, który wylania się dumnie z piasków pustyni? Świetnie widać tutaj formowanie dwóch rodzajów pamięci omówionych przez Assmann. Z jednej strony mamy eksponowaną pamięć funkcjonalną — kulturową wiedzę, która wiąże wszystkich członków danej grupy, a którą przyswajają w procesie wychowania. Przedstawione w filmie dzieci uczą się jej, przez co czynią ją integralną częścią własnej świadomości. Z drugiej strony obok kształtuje się pamięć magazynująca — zobiektywizowana i zapisana w różnych systemach znaków oraz w nośnikach materialnych⁴². Max zyskuje do nich dostęp, gdy tylko pojawia się w osadzie, ponieważ są one ważną częścią wspólnej tożsamości.

W tej fazie postapokalipsy mamy już do czynienia z pokoleniem, które wyrosło w czasach po katastrofie, nie może więc zakorzenić swych źleznaleźk w konkretnej przeszłości. Samo więc ją wynajduje⁴³. Omawiany film jest ciekawym przykładem

⁴⁰ Doprecyzowując, za Paulem Williamsem można powiedzieć, że społeczność białych dzieci reprezentuje połączenie kultury Aborygenów z kulturą skazańców zesłanych na kontynent australijski. Zob. P. Williams, *Beyond "Mad Max III": Race, empire, and heroism on post-apocalyptic terrain*, „Science Fiction Studies” 32, 2005, nr 2, s. 306.

⁴¹ Zob. C. Verevis, *Another green world*, s. 137.

⁴² A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, przeł. K. Sidowska, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, s. 61.

⁴³ Postępowanie grupy wpisuje się w koncepcję „tradycji wynalezionej” opisywanej przez Erica Hobsbawma. Składają się na nią bowiem działania o charakterze rytualnym i symbolicznym, które wpajają mieszkańcom osady pewne wartości i normy poprzez ciągłe repetycje, co sugeruje konty-

formowania się pamięci zbiorowej niejako od podstaw. Słowa takie jak „wideo”, „wieżowce” wypowiedziane są niczym rytualne formuły, a obrazy zyskują nowe znaczenia: miasto staje się Ziemią Obiecaną, autostrada — rzeką światła, samolot — statkiem powietrznym, przypadkowy pilot na zdjęciu — zbawcą. A jednak tylko w ten sposób, w powtarzalności rytuału, tworzy się ciągłość z przeszłością⁴⁴. Muzeum antropocenu zyskuje więc rzeczywiste materialne kształty z pieczętami przechowywanymi artefaktami. Przeszłość skostniała w raz na zawsze uporządkowanych muzealnych eksponatach staje się punktem odniesienia dla teraźniejszości. Epoka człowieka nie może być więc Rajem, do którego się tęskni, ponieważ zasób źródeł nie obejmuje takiej idei, takiego miejsca. Ziemia Obiecana zatem w odróżnieniu od opowieści o przywróceniu Edenu jest projektem niewymagającym uporczywego patrzenia wstecz⁴⁵. Dawny świat pozostaje jedynie mglistym wzorcem. Dorosli, których dotąd spotykał główny bohater, myśleli o przeszłości inaczej, inaczej też ją upamiętniali. Ich spojrzenie w przód, nadzieja, że „potem” coś zmieni, były w istocie pragnieniem powrotu do czasów sprzed katastrofy. Myślenie takie wydaje się pokrewne Baumanowskiej retrotopii rozumianej jako wizja osadzona w utraconej, ale nieumarłej przeszłości⁴⁶. Kurczowo trzymając się tego, co było, bohaterowie szukali znanych punktów odniesienia, przyszłość bowiem wydawała się niejasna, budziła lęk. Jednak społeczność dzieci, które pamiętają tylko postapokaliptyczne pustkowia, nie dzieli z nimi tych uczuć.

Mimo wszystko pamięć wspólnoty musi się w czymś zakorzenić. Connerton ujmuje to w następujący sposób: „Na głębszym poziomie jest tak, że we wszystkich formach doświadczenia opieramy się zawsze na konkretnych doświadczeniach z wcześniejszych okoliczności, co stanowi warunek zrozumiałości”⁴⁷. Dla ludzi, którzy wyrosli w postapokaliptycznym świecie, istnieje tylko jedna „wcześniejsza okoliczność” — katastrofa. To wydarzenia z nią związane stanowią punkt odniesienia, swoisty drugi „początek”, w którym nie chodzi o stworzenie świata, ale ukonstytuowanie się wspólnoty jako odrębnego bytu⁴⁸. Oczywiście budulcem funda-

nuowanie przeszłości. Jednocześnie tradycje te odpowiadają na nową sytuację, pomagają uzyskać poczucie stałości i stabilności w zmieniającym się świecie. Zob. E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

⁴⁴ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 100.

⁴⁵ W Księdze Rodzaju (3,24) czytamy: „Wygnawszy zaś człowieka, Bóg umieścił na wschód od ogrodu Eden cherubów i miecz z połyskującym ostrzem, aby strzec drogi do drzewa życia” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Poznań 2003). W wypadku Edenu zatem pamięć o utraconej rajskiej przeszłości pozostaje wciąż aktualna.

⁴⁶ Por. Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018, s. 13.

⁴⁷ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 39.

⁴⁸ Por. H. Samsonowicz, *Mity „Początku”*, [w:] H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”*. *Mity, legendy i podania jako źródło historyczne*, Warszawa 1997, s. 27–40.

mentów zrozumiałości muszą stać się ledwie skrawki przeszłości, a wszystkie luki wypełniane są przez społeczną opowieść. Próżno szukać tu wyraźnego oddzielenia porządków natury i technologii. Z perspektywy historycznej można powiedzieć, że mamy do czynienia z mitem rozumianym jako „zapis realnych epizodów z przeszłości, a więc znaczących, lecz przypadkowych wydarzeń”⁴⁹. Pamięć z konieczności kurczy się i zamyka w jednym, wąskim strumieniu narracji, której prezentacja nabiera cech rytualnych. Jaskinia przeznaczona na gromadzenie przedmiotów sprzed katastrofy pełni funkcję swoistego muzeum. Należy jednak poczynić istotne zastrzeżenie. Przedmioty, „eksponaty”, którymi dysponuje społeczność, nie są w żaden sposób reprezentatywne dla dziedzictwa antropocenu. Dodajmy, że jest to charakterystyczna cecha postapokaliptycznych muzeów w ogóle.

NIE MA POWROTU DO ANTROPOCENU

Niedobór artefaktów, tak charakterystyczny dla *Mad Maxa pod Kopułą Gromu*, wiadać też w ostatniej części tetralogii. Jednak *Mad Max. Na drodze gniewu* (2015) pokazuje jednocześnie elementy zupełnie innego spojrzenia na przeszłość. Oczywiście towarzyszą temu nowe strategie upamiętniania. Przynajmniej zmienia się samo definiowanie przeszłości jako punktu odniesienia dla teraźniejszości i przyszłości. Z pozoru wszystko zaczyna się podobnie jak w poprzednich częściach. Tym razem narratorem jest sam Max, który w kilku zdaniach, przeplatanych strzępkami programów informacyjnych, rysuje typowy dla rzeczywistości postapokaliptycznej obraz: wokół panują chaos i przemoc, ludzie walczą o paliwo i wodę, środowisko jest skażone, słowem: dawny świat się zawalił. Bohater znów ma kłopoty i po krótkiej walce zostaje uwięziony przez grupę skupioną wokół Wiecznego Joe — tyrana dysponującego olbrzymimi zasobami świeżej wody, którą nazywa aqua-colą. Dodajmy, że Joe skąpo racjonuje posiadane przez siebie zasoby. Jego wycieńczeni i chorzy poddani wielbią go jednak bezgranicznie. Jest to niezwykle istotna zmiana, ponieważ — inaczej niż w poprzednich częściach — to nie paliwo, lecz woda staje się najważniejszym dobrem świata po zagładzie. Odczytując czwartą część przez pryzmat postulatów ekokrytyki, zwłaszcza w ujęciu ekologii społecznej, wskazać należy na wyraźne powiązanie zagadnień dotyczących eksploatacji środowiska naturalnego oraz problemu wyczerpania i biedy⁵⁰. Następuje tu także odcięcie od paradygmatu mechanistycznego, afirmującego zdobycze technologiczne jako narzędzie rozwiązywania problemów. W filmie bowiem technologia służy jedynie utrzymaniu władzy, a nie dobru człowieka i natury⁵¹.

⁴⁹ M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009, s. 56.

⁵⁰ Zob. G. Garrard, *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, London-New York 2012, s. 32.

⁵¹ Por. M. Bookchin, *The Philosophy of Social Ecology: Essays on Dialectical Naturalism*, Montréal-New York-London 1996, s. 90–92.

Tymczasem uwięziony Rockatansky zostaje wykorzystany jako przymusowy dawca krwi. Przywiązany do samochodu i podłączony do kierowcy bierze udział w pościgu za zbiegłą Cesarzową Furiosą, kobietą, która pomogła w ucieczce pięciu nałożnicom Wiecznego Joe. Tyran wyszukiwał bowiem młode zdrowe kobiety i zmuszał je do rodzenia dzieci. Stworzył dla nich rodzaj więzienia, które było jak wielki sejf w skale. W środku znajdowały się wszelkie wygody dostępne w świecie po katastrofie: znaki cywilizacyjnej potęgi antropocenu. W ten sposób przywódca odcinał swe nałożnice od trudów postapokaliptycznego życia i rekompensował niewolę. Ucieczka kobiet była więc gestem odrzucenia narzuconej przez niego hierarchii wartości zakorzenionej w przeszłości.

Max radzi sobie w trudnej sytuacji i oswobodzony sprzymierza się z Furiosą. Oboje chcą zawieźć kobiety do Oazy Licznych Matek. Jest to spokojna kraina wolna od zanieczyszczeń, w której Furiosa spędziła dzieciństwo, a porwana i wychowana przez Wiecznego Joe nigdy nie porzuciła marzeń o powrocie. Mamy więc do czynienia z kolejną ważną zmianą: bohaterowie nie wspominają już świata sprzed katastrofy, ale punktem odniesienia staje się coś, co wydarzyło się już po owym momencie „zero”. Odróżnia to Oazę od Ziemi Obiecanej, o której marzyła społeczność dzieci. Wszak i one mimo wszystko wspominały „atomową zimę”, a własne ocalenie uzależniały od umiejętności pilota Walkera i cudownej mocy samolotu. Tutaj postapokaliptyczny świat zyskuje swą własną, autonomiczną przeszłość niezależną od antropocenu. Epoka człowieka wydaje się w filmie nieistotna. Elementy technologii, przedmioty z przeszłości nie wzbudzają już żadnych ciepłych uczuć, zachwyty nad geniuszem poprzedników. Po prostu istnieją jako oczywisty składnik rzeczywistości. Co więcej, to że ludzie Wiecznego Joe łączą się z maszynami, tworząc swego rodzaju złożenia/hybrydy⁵², budzi odrazę, potęguje wrażenie obcości. Nie ma tu więc mowy o tęsknocie za minioną epoką. Reżyser dobitnie akcentuje to w scenie, w której młoda uciekinierka zwana Mądrą Toast bawi się pozytywką. Jest to przedmiot bliźniaczo podobny do tego, który wzbudził tyle zachwyty u zdziczałego chłopca w drugiej części serii. U kobiety jednak nie wywołuje żadnych uczuć: kiedy kręci korbką, nawet na niego nie patrzy. Po prostu chce zająć czymś ręce.

Nowa epoka ma swe własne fascynacje i podniety. Nie upamiętnia antropocenu, bo też nie przyniósł on niczego, poza zniszczeniem i brudem⁵³. O tym, że nie ma tu już miejsca na dawną wersję przeszłości, świadczą też inne elementy, takie jak choćby sposób przedstawienia osób z niepełnosprawnością. Pozbawiona ręki Furiosa doskonale radzi sobie w nieprzyjaznej rzeczywistości, niepełnosprawność nie

⁵² Por. M.W. Pesses, 'So shiny, so chrome': Images and ideology of humans, machines, and the Earth in George Miller's "Mad Max: Fury Road", „Cultural Geographies” 26, 2019, nr 1, s. 47–50.

⁵³ Zob. M. Kowalczyk, „Mój świat wypełnia ogień i krew” — „Mad Max: Na drodze gniewu” i semantyczne gry z postapokaliptycznym brudem, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114.

obniża jej bojowego potencjału⁵⁴. Ponadto film rezygnuje z prostej relacji łączącej kobietę z naturą, w której kobieta pozostaje bierna i poddaje się męskiej aktywności utożsamianej z kulturą⁵⁵.

Cóż zatem upamiętnia ten świat, zdawałoby się odcięty od korzeni? Otóż tym, co warto wspominać, uświęcać, jest czysta natura. W filmie pojawia się Strażniczka Nasion, która zawsze nosi przy sobie torbę wypełnioną tym cennym dobrem. Uważa, że w świecie po katastrofie nie ma większego skarbu. Pokazuje nasiona z dumą i oznajmia, że są w stu procentach naturalne. Owa torba pełni funkcję nie tylko zapowiedzi lepszego jutra, lecz także przenośnego muzeum. Nasiona stają się eksponatami, znakami nieskażonej przez człowieka przeszłości, która istnieje materialnie. Nawet Wieczny Joe i jego żołnierze doceniają potencjał takiego dziedzictwa. Wszak tyran używa wszelkich możliwych sposobów, by odzyskać nałożnice, które są szansą na zdrowe, „naturalne” dzieci.

Owo odcięcie od przeszłości jako historii człowieka wybrzmiewa dobitnie w zakończeniu filmu, gdy na ekranie pojawiają się słowa zapisane przez Pierwszego Kronikarza: „Dokąd mamy iść, my, którzy przemierzamy pustkowia w poszukiwaniu lepszych siebie”. Już samo nazwanie piszącego „Pierwszym”, sugeruje, że nie było przed nim innych podobnych kronikarzy lub przynajmniej, że to on odgrywa najważniejszą rolę w dawaniu świadectwa przeszłości. W słowach wybrzmiewa także sugestia, że postapokaliptyczny świat nie chce powrotu antropocenu, lecz pragnie budować własną przyszłość, jakkolwiek trudne by to było.

Czwarta część przygód Rockatanskiego prezentuje ostatnie stadium ewolucji postapokaliptycznego upamiętniania, w którym znika człowiek jako miara historii, znikają też jego technologiczne wytwory. *Mad Max. Na drodze gniewu* jest więc logicznym zwieńczeniem serii. Z jednej strony obraz powielił frenetyczne wyobrażenia wpisane we współczesny dyskurs ekologiczny, przewidujące, jak będzie wyglądał świat, jeśli zmiany klimatyczne nie zostaną zatrzymane⁵⁶. Z drugiej zaś przełamuje ich pesymizm. Przyjrzyjmy się ostatniej scenie: Max odchodzi w spokoju, pieszo, wreszcie pogodzony ze światem i z przeszłością, a wokół niego ekstatycznie rozradowani wynędzniali ludzie garną się do czystej wody spadającej z wysokiej skały. Umilkł ryk silników, ludzie nie potrzebują już paliwa, nie potrzebują cywilizacji. Szczyty wysokich skał są obiecująco zazielenione, a wertykalny porządek końcowych ujęć sugeruje, że to jest ideał, do którego należy dążyć. Epoka człowieka przeminęła i nie zasłużyła na upamiętnienie. Nadszedł czas natury.

⁵⁴ Zob. B. Fletcher, A.J. Primack, *Driving toward disability rhetorics: Narrative, crip theory, and eco-ability in “Mad Max: Fury Road”*, „Critical Studies in Media Communication” 34, 2017, nr 4, s. 349.

⁵⁵ Zob. M. Yates, *Re-casting nature...*

⁵⁶ Zob. E. Swyngeudouw, *Apocalypse forever?: Post-political populism and the spectre of climate change*, „Theory, Culture & Society” 27, 2010, nr 2–3, s. 217–218.

STRATEGIES FOR COMMEMORATING THE ANTHROPOCENE IN POST-APOCALYPTIC CINEMA: A STUDY OF GEORGE MILLER'S *MAD MAX* FILM SERIES

Summary

The article discusses various ways of commemorating the heritage of the Anthropocene in post-apocalyptic cinema. The main subject of consideration is the *Mad Max* series of films by George Miller. The author of the text shows the evolution of thinking about the human era, as well as changes in the paradigms of organizing memory. Furthermore, the article separates the phases of evaluating the past in the discussed tetralogy: from longing for civilization and technological power, through dreams of its reconstruction, to the rejection of the Anthropocene and a turn towards pure nature.

Keywords: Mad Max, Anthropocene, post-apocalyptic cinema, George Miller



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Iwona E. Rusek

ORCID: 0000-0002-4894-7987

Uniwersytet w Białymstoku

SIŁA KLĄTWY, MAGIA WODY I (NIE)MOŻNOŚĆ ZMIANY CZASU W NOWELI JAŃCIO WODNIK JANA JAKUBA KOLSKIEGO

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.13>

W jednej z ostatnich scen, zarówno w noweli *Jańcio Wodnik*, jak i jej filmowej adaptacji, tytułowy bohater siedzi na drewnianej ławce przed swoim domem. Kiedy żona z synkiem na ręce pyta go: „Co robisz, Jańcio?”, ten odpowiada z namaszczeniem: „Cofam czas”¹. I przez kolejne lata próbuje tego dokonać:

Przyszła zima. Jańcio z uporem siedział na ławce pod oknem. Cofał czas. Śnieg przysypał go, mróz powiesił się soplami na włosach i brodzie. Wyszła Weronka. Omiotła Jańcia wiklinową miotłą, postąpiła, popatrzyła, wróciła do izby.

Przyszła kolejna wiosna. Drzwi od chałupy otworzyły się. Pojawił się w nich synek Jańcia i Weronki. Wybiegła za nim Weronka, złapała za ogonek, przywiązała go sznurkiem do nogawki. Jańcio nie spojrział na syna.

Był zajęty. Siedział na ławce pod oknem i cofał czas.

Przyszła kolejna wiosna. [...]

Jańcio siedział na ławce pod oknem. Broda mu urosła do pasa, zmarszczki pogłębiły się, odzienie sparciało. W gnieździe na kapeluszu wykuło się kolejne pokolenie trznadli. [...] Przy butach wrośniętych w podwórko rozpulchniła się ziemia. Wyjrzał kret, powąchał nadziemnego światła, zanurkował na powrót (s. 201–202).

Przytoczony obszerny opis, a także wypowiedź bohatera nasuwają pytanie: czy rzeczywiście człowiek może cofnąć czas, który jest domeną bogów? W starożytno-

¹ J.J. Kolski, *Jańcio Wodnik*, [w:] J.J. Kolski, *Jańcio Wodnik i inne nowele*, Wrocław 1994, s. 200. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach okrągłych podawano numer strony.

ści czasem rządził wszechwładny Chronos, władzę zaś nad porami roku sprawowały boskie Hory. Opowieść o porwaniu Kory przemieniała się z jednej strony w mit o nieśmiertelnej duszy, z drugiej w wielki mit agrarny, którego poszczególne fazy wyznaczały wewnętrzny i zewnętrzny rytm ludzkiego życia. A wszystko dlatego, że przejście zimy w wiosnę i wiosny w zimę, związane było z transformacją bogiń: Kora stawała się Demeter, a Demeter stawała się Korą. Oprócz opowieści o córce Demeter istnieją inne podania związane z istotami cykliw przyrody, uosobianymi choćby przez Wiosnę, Lato, Jesień czy Zimę². Wszystkie te opowieści u swej podstawy dotyczą zmiany. Czy jednak tak jest też w omawianym tekście? Jańcio siedzący na ławce nie transformuje się zewnętrznie w inną postać, co ważne, nie przychodzi do niego też żadna boska istota, a jedynie ptaki, które wiją sobie w jego kapeluszu gniazdo, kret, a także żona z synkiem. Bohater siedzi niczym skała i na nic zewnętrznie nie reaguje, ale to wcale nie znaczy, że w jego wnętrzu: w sercu i umyśle panuje spokój. Gdyby tak było, to nigdy nie zdecydowałby się na swoje zajęcie, a przecież podjął taką, a nie inną decyzję, usłyszawszy słowa żony: „Żeby tak można było cofnąć czas... [...] To byśmy Jańcio całkiem inaczej żyli” (s. 199). Weronka wypowiedziała słowo-życzenie tak jak wcześniej, bo na początku opowieści wędrujący dziad rzucił klątwę na domostwo Jańcia. I wtedy w życie bohatera i jego żony wmieszała się magia. A nowela Jana Jakuba Kolskiego napisana została zgodnie z zasadami bajki magicznej, które możemy zaobserwować także w filmie, choć tam zyskują one wymiar realizmu magicznego³. Na początku utworu dowiadujemy się, że drogą „do Brzustowa” (s. 167) szedł dziad. Nie byłoby w tym może nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że był to właśnie dziad. A postać ta w baśni, micie, a co za tym idzie — codziennym życiu ludzi nigdy nie była zwyczajna, lecz obdarzona rozmaitymi mocami. Dziad bowiem stanowił uosobienie siły wyższej i bóstwa. Wierzono, że miał kontakt ze światem zmarłych, dlatego był pośrednikiem między żywymi a ich przodkami; dlatego zapraszano go na najważniejsze dla społeczności obrzędy (chrzciny, wesele, pogrzeb wraz ze stypą); dlatego jego słowa, podobnie jak pieśni miały moc, a podróż, w którą się udawał, naznaczona była sakralnie⁴. Dziad, który pojawia się w tekście, nie wędruje do świętego miejsca ani na początku, ani w środku, ani na końcu opowieści. On po prostu ciągnie swój „pokraczny, dziadowski wózek” (s. 167), który świadczy o jego biedzie, podobnie jak „znoszone odzienie” (s. 167). Wydawać by się więc mogło, że nie ma w tym bohaterze niczego magicznego, gdyby nie to, że jak czytamy, szła za nim mgła. Mgła, która „trzymała się jakiś metr za wózkim, jakby się bała przegonić starego” (s. 167), a tym samym wejść mu w drogę. Strach mgły,

² Bogini Wiosna pojawia się chociażby w znanej powszechnie baśni Marii Konopnickiej, zob. I.E. Rusek, *Świat postaci fantastycznych w baśni Marii Konopnickiej „O krasnoludkach i o sierotce Marysi”*, [w:] *Konopnicka — raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022, s. 351–353.

³ Zob. T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004; T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014.

⁴ K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010, s. 100–103, 111–112, 118–120.

związanej ze sferą zaświatową i zazwyczaj zwiastującej nieszczęście lub śmierć, jest uzasadniony, jeśli weźmie się pod uwagę wszystkie powyższe cechy dziada. Nie dziwi więc wcale, że bohater na spojrzenia wierzb odpowiada miłosnym spojrzeniem i kontynuuje swoją podróż, śpiewając.

Jestem dziad,
Mam sto lat,
Ziemi szmat,
Cały świat,
Wszystko moje,
Wszystko moje,

Każde drzewo, każde pole,
Biorę sobie i pierdołę.
Nic się nie boję...
Nic się nie boję...
Idę sobie, jem i żyję,
Mam dwa złote i trzy kije
I myśli głupie
I wszystko w dupie. (s. 167–168)

Wygląd dziada, z jakim mamy do czynienia zarówno w tekście, jak i w filmie (w tej roli znakomity Olgierd Łukaszewicz), wcale nie wskazuje na to, by był stuletnim staruszkiem. Wręcz przeciwnie, ciągnie swój wózek, jak na starego dziada przystało: z trudem i powoli, ale nie jest aż tak bardzo leciwy. Reszta piosenki informuje o cechach i atrybutach dziada, które są mu przyporządkowane zgodnie z magicznym znaczeniem, jakie ma on jako istota graniczna, zaświatowa, a czasami zgoła infernalna. Z tego też względu wszystko, co otacza bohatera, staje się jego własnością, choć on sam niczego wartościowego nie posiada za wyjątkiem kosturów, drobnych monet i głupich myśli. Co ważne, jego pieśń nie ma charakteru religijnego, jak na dziada przystało, lecz jest tekstem, w którym wyraźnie zaznacza on swój stosunek do świata. I pewnie bohater zawitałby wreszcie do Brzustowa, gdyby na drodze nie spotkał kobyłki. Widok zwierzęcia sprawił mu nieskrywaną radość, ponieważ pierwszy raz w życiu miałby coś naprawdę własnego. Niestety, szczęście dziada pierchło tak szybko, jak się pojawiło, koń był bowiem umierający. A gdy zdechł, dziad nad nim zapłakał i wykopał mu mogiłkę. Łzy od wieków były uznawane za święte płyny o magicznej mocy. Takie też są łzy bohatera noweli Kolskiego. Płacze on z żalu za utraconą kobyłką i nad swoim losem, i płacze też ze złości, co się za chwilę okaże. Ale w tym miejscu ważne jest, by zaznaczyć, że konie w wierzeniach ludowych, przekazach i baśniach otaczane były czcią i szacunkiem, ponieważ uważano je za „zwierzęta obdarzone zdolnościami przewidywania przyszłości”⁵. Konie także były ofiarą zakładzinową nowych budynków, osad, miejsc sakralnych oraz wałów obronnych. Ofiara ta była rodzajem magicznego obrzędu, który miał zapewnić pomyśl-

⁵ A. Łukaszyk, *Wierzchowce bogów. Motyw konia w wierzeniach Słowian i Skandynawów*, Szczecin 2020, s. 9.

ność, zaś przede wszystkim ochronić ludzi przed złem⁶. W tekście noweli grób zwierzęcia, który znajduje się poza wsią, zostaje przez dziada starannie uklepany i w ten sposób zaczyna odgrywać rolę zakładzinowej ofiary, lecz nie pod szczęście, a zły los, który dotknie jednego z mieszkańców Brzustowa wraz z żoną. A dotknie, ponieważ dziad „uczepił się spojrzeniem zabudowań Jańcia” (s. 169) zupełnie bez powodu, może dlatego, że stały najbliżej drogi. A może dlatego, że jak w bajkach bywa, „tak wyszło” (s. 169). Spojrzenie dziada to spojrzenie urocznych oczu, czyli takich, które zadają urok, śmierć i przynoszą wszelkie nieszczęście. Stojąc więc na mogiłce, wypowiada dziad w kierunku chaty Jańcia okrutną klątwę: „Wy, tam na wsi... Do was mówi dziad. Sram na was... Niech się diabeł pośród was urodzi. Za zmarnowanie cudnej kobyłki, niech się diabeł pośród was urodzi...” (s. 169). Słowa dziada mają tak wielką moc, należą bowiem do sfery rytuałów słownych, wśród których klątwa jako mówienie-działanie jest najsilniejsza⁷. A wszystko dlatego, że „świat pierwotny i antyczny, w ogóle świat religijny, nie wie, co to »puste słowa«, »words, words«; nigdy nie mówi: »dość już słów, przystąpmy wreszcie do czynu«, a tęsknota, by nigdy już nie »grzebać się w słowach«, jest mu obca”⁸. Słowo wypowiedziane sprawia, że wszystko, co dotąd nie istniało, staje się czymś realnym, obecnym, a jako takie zaczyna też działać w przestrzeni, w której się pojawiło. Dziad rzuca klątwę, czyli przeklina wieś („Wy, tam na wsi... Do was mówi dziad”, s. 169), ale jego spojrzenie czepia się Jańciowego obejścia, co oznacza, że na nie właśnie spada przekleństwo. Ono zaś ze swojej definicji oznacza „spowodować za pomocą określonych słów, że komuś (czemuś) staje się coś złego, ponieważ zrobił coś złego”⁹. W Jańciowej chacie ma więc narodzić się diabeł, choć sam Jańcio niczego złego nie zrobił. Można by powiedzieć, że bohaterowi przytrafił się pech lub że ślepy los pokierował mową dziada, ale jak się okaże, nic w świecie, którym rządzą mityczno-rytualne struktury, nie dzieje się bez przyczyny. I tak też jest tym razem, klątwa zaczyna bowiem działać, a tekst zaczyna funkcjonować wedle schematu bajki magicznej, w której główny bohater musi wyruszyć w podróż¹⁰. Powody, dla których odczuwa ów mus, są różne, ale u swej podstawy nieodmiennie związane z wewnętrzną lub zewnętrzną potrzebą zmiany zaistniałego stanu rzeczy. Co ważne, po odejściu dziada w izbie Jańciowej chaty Weronka, żona bohatera, wisi przyczepiona do drewnianej belki głową w dół. W ten oto sposób Jańcio chce uwieńczyć sukcesem akt miłości małżeńskiej, który się właśnie dokonał. A dokonywał się prawdopodobnie w chwili, w której dziad pomstował i rzucał swe złe słowa na domostwo Jańcia. Nic jednak nie zapowiada nieszczęścia, dzień zaczął się ciepły, świat wydał się bohaterowi ładny, majacząca w oddali sylwetka dziada nie wzbudziła żadnych podejrzeń. I wtedy to

⁶ *Ibidem*, s. 13–14.

⁷ A. Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000, s. 65, 67.

⁸ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 449.

⁹ A. Engelking, *Klątwa*, s. 97.

¹⁰ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011, s. 5–26.

zaczęła się dziać magia, która „miała zaciążyć nad całym dalszym Jańciowym życiem”, bo oto „woda z miski zamiast wsiąknąć w ziemię, jak to ma w zwyczaju złożyła się w czysty strumień i zawinęła w koło”, następnie „zawinęła się na tyczkach drabiny, przykleiła do cegieł i popłynęła do góry”, gdzie „znalazła dla siebie miejsce w bocianim gnieździe” (s. 171). Widok ten wstrząsnął Jańciem, ale też obudził w jego duszy od dawna skrywaną żądzę bycia kimś lepszym od pozostałych. Nie na darmo z jego ust owego feralnego ranka padły słowa: „My Weronka nie jesteśmy pospółstwo, żeby wszystko robić tak, jak jest robione. Na nas Pan Bóg miał osobne pomyslenie. Nie czujesz tego?” (s. 171). I to poczucie inności, wyjątkowości nie dawało mu spokoju od chwili, gdy ujrzał zachowanie wody. Przez moment sądził nawet, że posiadał boskie moce przemiany wody w wino i rozmnażania chleba. Gdy jednak okazało się, że woda nadal jest wodą, a w spiżarni nie ma dodatkowych bochenków, niezrażony tym wcale postanowił iść za głosem wewnętrznego chcenia, a nie serca. „Nie jestem Pan Jezus. To prawda. Nie jestem nawet święty Bylekto, ale jestem Jańcio Wodnik od posłusznej wody i muszę iść w świat. Takie widać moje zadanie...” (s. 175) — powiedział bohater sobie, światu i ciężarnej żonie, którą bez żadnych skrupułów postanowił opuścić. Zadanie w życiu to cel, do którego się powinno dążyć. Dążyć po to, by stać się lepszym człowiekiem, wypełnić powołanie, do którego człowiek się urodził. Jańcio, gdy go poznajemy, jest już bardzo stary i nic nie wiemy, by dotychczas odnalazł swoje przeznaczenie. Raczej ze słów zagniewanej Weronki można wywnioskować, że nie był dotąd najlepszym gospodarzem, ponieważ żyją w biedzie, a on nie troszczy się o to, by tę sytuację zmienić. Ale miał w sobie potrzebę — odczuwał brak, tęsknił do czegoś większego, czegoś poza nim, co nadałoby jego życiu sens i jednocześnie wyniosło go ponad innych ludzi. Tego typu motywacja oznacza człowieka egoistycznego i skłonnego do wyrządzania krzywdy, gdyż interesuje go jedynie własne dobro i szczęście. „Wróć Weronka. Tylko zaspokoję potrzebę czynienia znaków... i wróć. Czasem, widzisz — najdzie coś takiego człowieka...” (s. 175). Czy w tym najściu odegrały jakąś rolę czynniki metafizyczne? Oprócz wody, która wbrew logice i prawu ciężenia wędrowała z dołu na górę, noc gadała do Jańcia i układała się w jego uchu „w drogę prowadzącą od chałupy do horyzontu” (s. 174). Czy była to Noc pojmowana jako starożytna Nyx, czy też inne bóstwo, nie wiadomo, pewne jest jednak, że droga wiodła go od chałupy po horyzont, czyli od tego, co swojskie, znane, do tego, co obce, niebezpieczne, ale też związane ze sferą *sacrum*¹¹. Trzeba też tu wspomnieć o imieniu, jakie przybiera bohater, gdyż sam siebie nazywa Jańciem Wodnikiem, Jańciem od posłusznej wody. Interesujący jest zwłaszcza przydomek Wodnik, ponieważ przywołuje wyraźnie demoniczne konotacje¹². W baśniach wodnik zamieszkiwał stawy lub jeziora, ale zda-

¹¹ K. Smyk, *Sakralne wymiary drogi*, [w:] *Sacrum w krajobrazie*, red. S. Bernat, M. Flaga, Sosnowiec 2012, s. 122–134.

¹² A. Miancki, *Postać demona wodnego w ludowych przekazach wierzeniowych*, „Literatura Ludowa” 2002, nr 2, s. 3–25.

rzało się, że bytował w studni. I gdy pojawił się przy niej spragniony wędrowiec, wodnik łąpał go za brodę i próbował wciągnąć do głębin. Uwalniał nieszczęśnika tylko wtedy, gdy ten obiecał ofiarować mu to, co zastanie po swoim powrocie w domu. Zazwyczaj było to wymarzone i długo oczekiwane dziecko. Te wszystkie opowieści łączą się w magiczno-symboliczny sposób z losem Jańcia i jego żony — bohater na drogę bierze z sobą cebrzyk, do którego żona nalewa studziennej wody. Można by też rzec, że Weronka nałapała wody ze studni, bo akurat tylko taka była dostępna, ponieważ jednak mówimy o bajce magicznej, w której nic nie jest przypadkowe, toteż i studnia odgrywa w tej opowieści znaczącą rolę. Studnia od wieków stanowiła miejsce mediacyjne oraz przejście w zaświaty lub do krain, w których bytowały demony lub bóstwa¹³. Nic nie wiadomo o tym, by w Jańciowej studni mieszkały zaświatowe istoty, natomiast z dotychczasowej analizy wiadomo, że Weronka nosi pod sercem — zgodnie z dziadowską klątwą — diabełka.

W drodze, w którą wyruszył Jańcio, odzywa się w nim potrzeba czynienia znaków, toteż prosi: „Panie Boże [...] proszę cię o deszczyk, taki nieduży. Parę tam... kropelek. Zwyczajny wiosenny kapuśniak” (s. 177). Zamiast małego deszczyku z nieba wśród błyskawic spada prawdziwa ulewa. I znowu nic nie jest bez znaczenia, bo wszystko w tej scenie ma swój mityczno-magiczny wymiar: i wichur, który goni chmury, a jest zwiastunem zaświatów, i błyskawica, która obwieszcza epifanię bóstwa. To ujawnia swoją obecność w chwili, gdy piorun uderza w dąb, w którym schronił się bohater. Jednak siła wyższa nie tyle daje w ten sposób znać o swojej obecności, ile wyraża dezaprobatę dla postawy Jańcia, który złorzeczy w kierunku przejeżdżającego auta i butnie stwierdza: „To moja burza [...]. A taki samochód jeszcze będę miał” (s. 178). Ale bohater nie wiąże pioruna ze swoim zachowaniem, co oznacza, że ostrzeżenie zostaje zbagatelizowane. W pobliskiej miejscowości Jańcio zastaje ludzi zgromadzonych przy mężczyźnie trafionym podczas niedawnej burzy piorunem. Rytuał, jaki odprawia nad zmarłym mężczyzną, polega na obmywaniu jego stóp wodą z cebrzyka. Po jakimś czasie zmarły zostaje przywrócony do życia, a Jańcio zostaje uznany za świętego. Dzieje się tak, ponieważ zmarli powracają do życia, a chorzy zostają uleczeni, wszystko zaś dzieje się dzięki wodzie. W niej to bowiem Jańcio obmywa stopy potrzebującym. Ów gest naprowadza na biblijne skojarzenia z Chrystusem i w tym znaczeniu symbolizuje pokorę. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę magiczny wymiar aktu, a przecież mamy do czynienia z baśnią, w którą wpisane zostały symboliczno-rytualne struktury, to zachowanie Jańcia należy odczytać jako uzdrawianie wodą, która od wieków miała cudowne właściwości. Stąd

¹³ V. Wróblewska, *Studnie i zapadłe karczmy, czyli ludowa wizja podziemi*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 3. *Podziemia. Literatura*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, D. Mazur, Bydgoszcz 2018, s. 231–232; B. Adamkiewicz-Iglińska, *Studnia w baśniach braci Grimm*, [w:] *Naukowe fascynacje bajką*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2014, s. 9–16; I.E. Rusek „*Jedz, laleczko...*”, *czyli o zaświatowym charakterze niektórych potraw*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, nr 4, s. 203–204.

zwyczaj oczyszczania wodą miejsc, przedmiotów i ludzi (woda święcona), a także leczenie wodą i uzdrawianie (woda żywa), ponieważ w swej istocie woda była kołębłą życia oraz wszelkich sił witalnych¹⁴. Obmywanie stóp ma jeszcze jedno, interesujące nas, znaczenie, które odnosi się do sfery duchowej, bowiem stopa związana jest z duszą. Ale stopa pozostaje także w relacji z ziemią, która ukazuje kruchość człowieka, a przyporządkowany stopom znak Ryb łączy przeciwstawieństwa takie jak życie i śmierć czy choroba i zdrowie. Bóg wiecznego czasu Aion często bywa przedstawiany jako młody mężczyzna, zaś w jego ciało wpisane są znaki zodiaku. Na stopy, które symbolizują Ryby, kobieca postać wylewa z dzbanka wodę. W starożytności wierzono, że była to woda życia, ale też poznania i prawdy. Tak więc obmywanie przez Jańcia stóp ma rytualno-magiczną wymowę, która bardzo mocno związana jest ze sferą duchową człowieka. Nie tylko tego obmywanego, lecz przede wszystkim tego, który obmywa. Tu ważna jest jego intencja, innymi słowy motyw, z jakim tego aktu dokonuje. A wiemy przecież, że Jańcio wyruszył z domu gnany pragnieniem czynienia znaków, bycia kimś wyjątkowym. Kiedy więc po pierwszym cudzie ludzie okrzykują go świętym, jakaś kobieta odcina sobie kosmyk jego brody a inne baby przynoszą mu całą masę darów — Jańcio nie protestuje. Zabiera wszystko, obwiesza się tobołkami, bo „chytrość w nim wygrała z rozsądkiem. Nie chciał się pozbyć niczego” (s. 181). Na drodze, zgodnie z zasadami bajki magicznej, bohater powinien spotkać swego donatora. Zamiast niego w noweli przed Jańciem pojawia się Stygma, sztukmistrz, przewodnik po krainie oszustwa, kłamstwa, złodziejstwa i rozpusty. W kolejnej miejscowości Jańcio spotyka dziewczynę, którą narzeczony zostawił dla innej. Ona zaś z rozpacz płakała tak długo, aż oczy jej się skleiły ropą i zaczęły z nich wychodzić robaki. Bohaterowi udaje się uzdrowić pannę, która z wdzięczności kładzie się niczym wierny pies u jego stóp, by za chwilę stać się jego kochanką. Jańcio dopuszcza się więc z nią zdrady, nie zważając na to, że w domu czeka na niego ciężarna żona, której obiecał, że wróci, gdy tylko zaspokoii pragnienie czynienia znaków. A przecież wszystko, co do tej pory uczynił, powinno nasycić jego ambicję i skierować na drogę powrotną do domu. Tak jednak się nie stało, bohater jest w swojej żądzy czynienia znaków coraz bardziej zachłanny, ztraca się w niej i zapomina, po co wyruszył z cebrzykiem na plecach. Staje się przez to egoistyczny, bezwzględny i okrutny. Gdy zajeżdża na chwilę przed swój dom, w którym czeka na niego żona, wyśmiewa publicznie jej wierność, oddanie i miłość, a także okrutnie ją upokarza, gdy mówi, by pokazała bieliznę.

— Ładnie się ubrałaś Weronka. To na mój przejazd?

— Przejazd? To ty Jańcio nie wróciłeś do mnie?

— Do Ciebie Weronka? A co tu ważnego u ciebie?

[...]

¹⁴ P. Kowalski, *Woda żywa. Opowieść o wodzie, zdrowiu, higienie i dietetyce*, Wrocław 2002, s. 37, 47, 62, 67, 73, 100, 113.

- Obiecałeś wrócić do domu...
 — Do domu? Dla mnie świat domem, Weronka.
 — Ja wierna byłam...
 — A co to wierność? Ja wierności mam pod dostatkiem.
 (s. 191)

Weronka zostaje sama, tak jak to wywróżył dziad, który pojawił się na podwórku jej domu jeszcze niedawno. Po raz kolejny słowa dziada okazały się prawdą, a słowo, które dał jej Jańcio na odchodnym, straciło swoją moc i swój sens. Zrozpaczona, zdradzona i oszukana kobieta rodzi synka w obórce na słomie, pośród nocy. Scena jest wyraźnie stylizowana na biblijną opowieść o narodzinach Jezusa. Tylko że w drewnianej obórce w Brzustowie na świat przychodzi Jańciowy syn z ogonkiem, owoc miłości małżeńskiej i dziadowskiej klątwy. Ta zaś sprawia, że Jańcio w jednej chwili wszystko traci. Staje się tak, gdy Weronka z synkiem-diabełkiem pojawia się u Jańcia z prośbą o ratunek. Bohater nie potrafi pomóc własnemu dziecku, a wszystkie cuda, które dotąd czynił, okazują się błagą. Znowu jest biedakiem, nic nieznaczącym Jańciem z Brzustowa, który siedzi w swojej zwykłej chacie, przy swoim starym piecu.

- A jakbym ja, Weronka, jeszcze raz odchodził w świat, to chciałabyś się oszpecić dla mnie? Język sobie odjąć?
 Weronka spojrzała na męża.
 — Widzisz, Jańcio, naszą kuchnię?
 Stary spojrzał na kuchnię.
 — Sam zobacz. Wygasło pod kuchnią. Nie dołożyłeś drewna, Jańcio, bo uznałeś, że tylko ja od tego jestem.
 Do tych mądrych słów dołożyła na koniec Weronka jeszcze jedno zdanie:
 — Żeby tak można było cofnąć czas...
 (s. 199)

Kuchnia jest symbolem rodziny i domu, ogień zaś symbolizuje życie¹⁵. Dawniej wierzono, że palenisko w domostwie rozpala się z popiołów obu rodzin, pana młodego i pani młodej, by w ten sposób stworzyć wspólnotę. Dlatego istniały rozmaite nakazy i zakazy związane z ogniem, spośród których najważniejszy mówił, że trzeba dbać o ogień, by ten nie zgasł. Gdyby jednak do tego doszło, oznaczałoby to wielkie nieszczęście, a nawet śmierć. I z taką sytuacją mamy do czynienia w tekście: wspólne życie Jańcia i Weronki się skończyło, umarła łącząca ich więź, wygasło pożądanie, z dymem poszło zaufanie. Ale popioły jako symbol śmierci są także zarodem nowego życia. I to właśnie oznacza decyzja Jańcia w reakcji na słowa żony: bowiem siada na ławce przed domem z miłości do niej. I siedzi przez sześć lat, po których stwierdzi: „Nie da się cofnąć czasu, Weronka” wbrew zasadom bajki magicznej, której bohaterowie wcale nie mają problemu, by go zmieniać czy

¹⁵ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 135–174.

właśnie cofać, choć jest zazwyczaj nieokreślony¹⁶. Stąd słowa bohatera oznaczają, że siedzenie przed domem przez blisko sześć lat miało służyć czemuś zupełnie innemu. Trzeba też założyć, że gdyby Jańciowi nie ukazała się Oczyszczona, z której oczu na powrót wychodziły robaki, ten siedziałby na drewnianej ławce przez kolejne lata, bo przecież nie reagował dotychczas na pytania żony, na obecność dorastającego synka czy na zmieniające się wokół pory roku. Życie toczyło się swoim rytmem, a Jańcio uparcie trwał w swoim postanowieniu. Dlaczego więc wstał? Odpowiedzią jest sama postać Oczyszczonej, a raczej to, co widziały jej oczy, gdy odzyskała wzrok. A widziała:

jak Jańcio umywa nogi ludziom, jak śpieszy się przy tym coraz bardziej, jak patrzy z pokusą na pieniądze zabierane przez Stygmę, jak klepie w pośladek to jedną, to drugą kobietę, jak obżera się kurczakiem i tłustą rybą, jak wyciera uwalaną brodę, jak popija tego wina z butelki.
(s. 188)

Dziewczyna widziała więc, że Jańcio sprzeniewierzył się boskiej wodzie, która obdarzyła go mocą czynienia cudów. Akt widzenia koresponduje z aktem ducha, symbolizuje zatem rozumienie¹⁷. Oczyszczona poznała więc, że Jańcio w głębi swej istoty jest człowiekiem pysznym, dumnym (od jakiegoś czasu przyjmował chorych, siedząc na stronie, s. 195), a do tego potwornie chytrym. Kładąc się u stóp bohatera, które — jak zostało zaznaczone — symbolizują koniec i początek, dziewczyna daje mu poczuć-zobaczyć tę okrutną prawdę o sobie. Jańcio doświadcza jej ni krótko, ni długo, jak to w baśniach bywa, czyli tyle, ile potrzeba, by Oczyszczona rozplynęła się w powietrzu, a on zrozumiał swój błąd. Gdy tak się stało, zerwał się z ławki i wypowiedział pierwsze od lat słowa: „Wiem, co zrobię” (s. 203). Owo poznanie samego siebie wyśpiewał ciężkim głosem, którym oznajmił, że przeprosi wszystkie drzewa, ptaki i ziemię za swoje kamienne serce, za swoją zamkniętą głowę, za swoją nieczystą mowę (s. 203). Słowa Jańcia oznaczają, że zgrzeszył przeciwko naturze, a więc samemu życiu, dlatego został tak surowo ukarany, ponieważ życie się od niego odwróciło i woda w cebrzyku utraciła swoje właściwości. Istotą grzechu było kamienne serce, czyli serce pozbawione miłości, współczucia, słowem: wszystkiego, co sprawia, że serce żyje. Z kolei zamknięta głowa oznaczała upór i błędne przekonania bohatera, które wyrządziły w życiu jego i żony wiele zła. Toteż, gdy Jańcio chciał do swego domu zabrać też kochankę — Oczyszczoną, z ust Weronki padło znamienne: „Tyś już się narządził Jańcio. Wiele dobrego z tego nie wyszło...” (s. 198), przed którym bohater skapitulował.

Powstanie z ławki zapoczątkowywało zmianę w myśleniu, czuciu i pojmowaniu Jańcia, zresztą przynależną samemu słowu *pow-stać*. Oznacza ono czynność fizyczną, jaką jest choćby wstanie ze stołka czy ławki; oznacza opór zbrojny prze-

¹⁶ P. Grochowski, *Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 1, s. 3.

¹⁷ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 284.

ciwko wrogowi, ale oznacza także stworzenie siebie jako nowej istoty. I z takim znaczeniem tego słowa mamy do czynienia w omawianym tekście. Jańcio wstał, żeby się stać. Ale żeby ów akt się dopełnił, bohater musiał zdjąć z siebie kłatwę, jaką przed laty rzucił na niego dziad wędrowny. W tym celu z kosą w dłoni, niczym śmierć-przeznaczenie, poszedł do Sochy, sprawcy swego nieszczęścia, gdyż to on właśnie wyrzucił umierającą kobyłkę.

— Widzisz Socha, przez jeden zły uczynek złego człowieka przybywa zła w całym świecie. I to zło potem wraca odpryskiem i uderza w kogo chce. Tyś sześć lat temu posiał zły uczynek, ja przez sześć lat zbierałem żniwo. To nie jest sprawiedliwe. Ale tak samo Socha, od każdego dobrego uczynku przybywa dobra w całym świecie. I ja teraz zrobię dobry uczynek... Nie zabiję cię, Socha, choć może powinienem.
(s. 204)

Od bohaterów baśni oczekujemy, że zemszczą się na swoich oprawcach w myśl magicznej zasady, że za dobre uczynki należy się nagroda, a za złe kara. Dlaczego jednak większość postaci nie decyduje się na zemstę? Czynią tak, ponieważ w głębi swojej istoty rozumieją, że krew pociąga krew i wyrządzona oprawcy krzywda znowu będzie się domagała zadośćuczynienia. Darując więc życie złym ludziom, ci dobrzy wcale nie okazują się głupi czy słabi, ale niezwykle mądrzy, nie pozwalają bowiem na to, by zło było kontynuowane. Słowa Jańcia, a tak naprawdę szczerza intencja w sercu, spowodowały, że kłątwa została z niego zdjęta. Że tak się właśnie stało, świadczy niechybnie fragment tekstu, w którym czytamy, że po tym jak Jańcio darował życie złemu sąsiadowi, „zza chmur wyszło słońce. Strzeliło światłem, gdzie chciało” (s. 204). Aby dokończyć proces wewnętrznej, duchowej transformacji, bohater wchodzi do strumienia, który symbolizuje wodę żywą. Ta umożliwia zmianę, oczyszczenie, a przede wszystkim odnowę. Jańcio ścina i rzuca w wodę swe długie włosy oraz swoją brodę, wychodzi na brzeg jako nowy człowiek.

„Żeby tak można było cofnąć czas... to byśmy żyli inaczej” (s. 199) — powiedziała przed laty Weronka i teraz, gdy Jańcio wyszedł ze strumienia i założył świąteczne ubranie, to inne, nowe, prawdziwe życie stało się faktem, mimo że ogonek synka nie usechł i zakończony pędzelkiem włosów wystawał z chłopięcych spodni. Wspólny posiłek bohaterów, którym kończy się tekst, oznacza, że doszło między nimi do ponownego złączenia. Od piaszczystej drogi z cebrzykiem na plecach przez wiejskie stodoły do zasłanego białym obrusem stołu droga była daleka i niebezpieczna. Jańcio nie cofnął czasu, ale zrozumiał, co w życiu jest najważniejsze, dlatego na pytanie żony: „To warto było tyle siedzieć?”, odpowiedział z mocą: „Warto było” (s. 205).

CURSES, WATER MAGIC, AND (IN)ABILITY TO CHANGE TIME IN JAN JAKUB KOLSKI'S *JOHNNIE WATERMAN*

Summary

The text raises the issue of the presence of the magical sphere in the human experience. Johnnie Waterman, the protagonist of a short story and a film by Jan Jakub Kolski, experiences a mysterious force that begins to govern his life. This secret power is related to water, through which the hero begins to heal, and in short order becomes a holy man of sorts. Using this character as an example, the author poses a question about the meaning of human fate and the moral aspects of human existence. He also shows human life as dependent on mythical and symbolic meanings that in fact create reality. Johnnie Waterman, who is finally undone by his own pride, wants to turn back time, because he believes that this magical “band-aid” will repair the harm he had caused. However, it is only his understanding of who he is and what he was doing that brings the desired change and makes the hero start living together with his family. The curse that befell Jańcio on the one hand unleashed evil, on the other — it became a chance for the hero to find the truth about himself and the surrounding world.

Keywords: water magic, curse, Jan Jakub Kolski's *Johnnie Waterman*



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Tytus Jaskułowski

ORCID: 0000-0001-9883-9944

Uniwersytet Zielonogórski

ŻYCIE NA PODSŁUCHU. OCENA TREŚCI FILMU W ŚWIETLE PRAKTYKI DZIAŁANIA MINISTERSTWA BEZPIECZEŃSTWA PAŃSTWOWEGO NRD GŁOS W DYSKUSJI

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.14>

WPROWADZENIE

Analiza produkcji filmowej przez osoby zajmujące się problematyką tajnych służb nie należy do elementów nieznanych w obszarze nauk o bezpieczeństwie. Ich przedstawiciele wielokrotnie publikowali opracowania, które dotyczyły filmów dokumentalnych¹ bądź szkoleniowych² wytworzonych w trakcie pracy wywiadu³ albo

¹ H. Schwan, H. Heindrichs, *Das Spinnennetz. Stasi-Agenten im Westen: Die geheimen Akten der Rosenholz-Datei*, München 2005.

² Zob. *Unterrichtsfilme*, Stasi Unterlagen Archiv, <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/bildung/materialien-fuer-den-unterricht/unterrichtsfilme/> (dostęp: 10.01.2023).

³ Przykładowo polskie i niemieckie instytucje odpowiedzialne za badanie spuścizny archiwalnej służb bezpieczeństwa PRL/NRD prowadziły własne filмотeki albo kanały w mediach społecznościowych, w których zamieszczano i komentowano produkcje instruktażowe przeznaczone przed 1989 r. do użytku wewnętrznego lub szkolenia funkcjonariuszy. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=BoEoPf4w2RM> (dostęp: 10.01.2023).

jego relacji z przemysłem filmowym⁴, względnie z samymi twórcami. Ci ostatni mieli na przykład relatywnie często pomagać w produkowaniu obrazów zawierających korzystne dla danej służby wątki⁵.

We współczesnych fachowych periodykach publikowane są od lat teksty krytyczne⁶ oceniające poziom merytoryczny konkretnych utworów, przede wszystkim tych będących symbolem popularnego rozumienia pracy oficera wywiadu, na przykład kolejnych odcinków przygód Jamesa Bonda⁷. Czynią tak niezależnie od tego, że w zamierzeniu producentów i scenarzystów utwory te nie mogły być poprawnym merytorycznie odwzorowaniem działania kadrowego pracownika takiej służby, względnie agenta, ani też nie aspirowały do takiego statusu.

Oprócz skupienia się na konkretnym filmie koncentrowano się także na ocenach wybranych zagadnień⁸, związanych na przykład z językiem używanym w produkcjach szpiegowskich⁹, albo na opisie całości danej służby w wielu produkcjach¹⁰. Warto przy tym zasygnalizować pojawiające się w przestrzeni publicznej opinie byłych oficerów wywiadu na temat wiarygodności produkcji filmowych nakręconych w okresie zimnej wojny¹¹.

Premiera filmu *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*, reż. Florian von Donnersmarck, 2006), a przede wszystkim jego światowy rezonans, ukoronowany przyznaniem mu Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny, nie mogły być wyjątkiem w kontekście prób analizy wspomnianego obrazu, co ważne, niezwiązanych chronologicznie na przykład tylko z datą jego prezentacji.

Oprócz skoncentrowanych na nim, w kontekście całości kinematografii niemieckiej, opracowań zbiorowych¹², w których oceniano go między innymi jako

⁴ S. Shevlin, *Argo: how the CIA and Hollywood pulled off the most audacious rescue in history*, „Journal of Intelligence History” 2015, nr 1, s. 70.

⁵ Ch. Nehring, *Die 77 Größten Spionagemythen*, München 2019, s. 212.

⁶ Ch. Classen, *The cold war in the cinema: The boom in spy films in the 1960s, its causes and implications*, BPB 9.09.2021, <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/63199/the-cold-war-in-the-cinema-the-boom-in-spy-films-in-the-1960s-its-causes-and-implications/> (dostęp: 10.01.2023).

⁷ Zob. analiza filmu o Jamesie Bondzie *Spectre*, J. Dymyduki, *Spectre*, „Journal of Intelligence History” 15, 2016, nr 1, s. 59.

⁸ A. Kötzing, *Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen*, Göttingen 2018.

⁹ L. Boron, *The language and genealogy of early spy cinema: 1919–1959*, „Kinema” 2010, Fall, <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1217/1524> (dostęp: 10.01.2023).

¹⁰ N. Hodgins, *Screening the Stasi: The politics of representation in postunification film*, [w:] *The GDR Remembered. Representations of the GDR since 1989*, red. N. Hodgins, C. Pearce, Rochester 2011, <http://www.camden-house.com/store/viewItem.asp?idProduct=13724> (dostęp: 10.01.2023).

¹¹ Zob. *Real spies reveal their favorite cold war movies from „Atomic Blonde” to „Three Days of the Condor”*, Spyscape.com, <https://spyscape.com/article/spyex-streaming-real-life-spies-rate-their-favorite-espionage-films> (dostęp: 10.01.2023).

¹² „*The Lives of Others*” and *Contemporary German Film. A Companion*, red. P. Cooke, Berlin 2013, *passim*.

„zimnowojenny film szpiegowski”¹³, analizowano również jego scenariusz¹⁴, muzykę¹⁵, autentyczność przedstawienia życia codziennego w NRD¹⁶, względnie formę prezentacji pamięci o wschodnioniemieckiej policji politycznej¹⁷. *Życie na podsłuchu* stało się wreszcie asumptem do zadawania pytań¹⁸ o sposób oceny lub prezentacji przeszłości¹⁹ wspomnianej NRD. Skłoniło to niektórych publicystów do formułowania bardzo nośnych, acz kontrowersyjnych tez, na przykład dotyczących polskiego kina²⁰.

Nie można w tym kontekście nie wspomnieć o pojawiających się jeszcze w drugiej połowie 2022 roku równie kontrowersyjnych głosach o osobliwym monopolu na tworzenie produkcji filmowych poświęconych NRD — zastrzeżonym rzekomo dla osób, które tam się urodziły i tam żyły. Film *Donnersmarcka* przywoływany był w stosownych artykułach prasowych jako przykład nieudanej opowieści o NRD²¹. Jeszcze w 2019 roku osoby związane ze wstępnymi rozmowami na temat potencjal-

¹³ *Ibidem*, s. 121 n. Takie porównanie wydaje się kontrowersyjne, jako że żaden wątek *Życia na podsłuchu* nie dotyczył polityki zagranicznej czy też walki wywiadów. Nie zmieniało tego zamieszczenie w filmie historii o próbie przekazania do Republiki Federalnej Niemiec materiału prasowego dotyczącego samobójstw. Co więcej, narracja filmu odnosi się do filozofii działania systemu policji politycznej w NRD, a zatem domniemania o istnieniu stałego potencjału czy stałej chęci dokonywania przez przedstawicieli wszelkich grup społecznych zachowań wrogich wobec władz, także gdy formalnie zachowywali oni co najmniej życzliwy stosunek do panujących okoliczności politycznych, partii władzy itp.

¹⁴ D. Nagel, *Das Drehbuch — ein Drama für die Leinwand?: Drehbuchanalyse am Beispiel von Florian Henckel von Donnersmarcks „Das Leben der Anderen”*, Marburg 2008.

¹⁵ R. Skare, »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« *Zur Verwendung von Realund Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN*, „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung” 2013, nr 10, s. 173.

¹⁶ R. Maeusli, *Florian Heckel von Donnersmarck — Das Leben der Anderen (2005)*, „Dossiers De Littérature Allemande” 2018, https://www.academia.edu/36651656/Florian_Heckel_von_Donnersmarck_Das_Leben_der_Anderen_2005_Buch_Zusammenfassung_und_Analyse_Das_Leben_der_Anderen_Dreharbeiten_mit_Ulrich_M%C3%BChe_im_Archiv_der_Stasi_Contentu (dostęp: 10.01.2023).

¹⁷ D. Berghahn, *Remembering the Stasi in a fairy tale of redemption: Florian Henckel von Donnersmarck's Das Leben der Anderen*, „Oxford German Studies” 2009, nr 3, s. 330.

¹⁸ E. Fiuk, *Nowe spojrzenie na własne dzieje. „Życie na podsłuchu” Floriana Henckela von Donnersmarcka w świetle rozważań społeczno-historycznych*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58, s. 195.

¹⁹ W. Westphal, „Truer than the real thing”: „real” and „hyperreal” representations of the past in *Das Leben der Anderen*, „German Studies Review” 35, 2012, nr 1, s. 97.

²⁰ P. Gociek, *Wszyscy jesteśmy esbekami. Film „Życie na podsłuchu” jest wyrzutem sumienia dla polskiego kina*, „Wprost” 2007, nr 4, s. 96.

²¹ F. Hauser, *Kulturelle Aneignung: Wer darf Filme über das Leben in der DDR machen*, „Berliner Zeitung”, 14.10.2022, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/osten-kulturelle-aneignung-winnnetou-dreadlocks-wer-darf-filme-ueber-das-leben-in-der-ddr-machen-li.274700> (dostęp: 10.01.2023).

nego kształtu fabuły *Życia na podsłuchu* wyjaśniały swój sprzeciw wobec wiązania ich z ostatecznym kształtem produkcji²².

Uzasadnieniem wspomnianej postawy pozostaje połączenie w czasie prac nad filmem konsultacji z ważniejszymi stowarzyszeniami ofiar represji systemowych w NRD (na przykład ASTAK e.V.) z opiniami wysokich funkcjonariuszy Stasi (do stopnia pułkownika włącznie). Dla byłych wschodniemieckich dysydentów mogło to być zachowanie nie do przyjęcia. Sam Donnersmarck w materiałach nagranych bezpośrednio po premierze potwierdzał zamiar dochowania należytej staranności w doborze rekwizytów, techniki specjalnej, magnetofonów, maszyn parowych do otwierania korespondencji itp.²³ Wszystko to miało na celu nadanie odczucia jak największej autentyczności. Głos ten był o tyle istotny, że w 2020 roku reżyser ten, odnosząc się do zakończonej wszak wiele lat temu pracy, koncentrował się z kolei na jej... „francuskiej estetyce”²⁴, a nie jej wiarygodności merytorycznej.

PRZESŁANKI PONOWNEGO PODJĘCIA SIĘ ANALIZY PRODUKCJI

Co skłoniło autora niniejszego tekstu do podjęcia się analizy omawianej produkcji z punktu widzenia teoretyka zarówno analizującego pracę Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD²⁵, jak i badającego same Niemcy Wschodnie?²⁶ Istotne w tym kontekście stały się trzy elementy.

Po pierwsze, mimo znacznej liczby publikacji poświęconych tajnym służbom w Niemczech Wschodnich regularnie indeksowanych przez następcę prawnego rozwiązanego już „urzędu Gaucka” stosowny dział biblioteczny, obecnie już afiliowany w Archiwum Federalnym, do końca 2021 roku odnotował zaledwie jedną pracę²⁷ odnoszącą się do poprawności merytorycznej elementów zawartych

²² Ch. Hein, *Warum ich meinen Namen aus „Das Leben der Anderen” löschen ließ*, „Süddeutsche Zeitung” 24.01.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/donnersmarck-hein-das-leben-der-anderen-1.4300244> (dostęp: 10.01.2023).

²³ Od dziewiątej minuty rozmowy z reżyserem. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=aT5R3_Z8OFg (dostęp: 10.01.2023).

²⁴ Zob. M. Jack, *How we made „The Lives of Others”*, „The Guardian” 23.11.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/23/how-we-made-the-lives-of-others-stasi-florian-henckel-von-donnersmarck-sebastian-koch> (dostęp: 10.01.2023).

²⁵ T. Jaskułowski, *Von einer Freundschaft, die es nicht gab. Das Ministerium für Staatssicherheit der DDR und das polnische Innenministerium 1974–1990*, Göttingen 2021.

²⁶ T. Jaskułowski, *Władza i opozycja w NRD 1949–1988. Próba syntezy*, Warszawa-Berlin 2004.

²⁷ Zob. https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/assets/bstu/de/Downloads/Bibliografie_2021_barrrierearm.pdf (dostęp: 10.01.2023).

w filmie²⁸. Mowa tutaj o obrazie pracownika Stasi, aczkolwiek w porównaniu z innymi produkcjami²⁹.

Po drugie, z uwagi na regularne pojawianie się na rynku po 2021 roku nowych obrazów dotyczących Stasi i NRD prezentujących prawdziwe historie związane z działaniem wspomnianego ministerstwa oraz uzupełnianie ich publikacjami o charakterze monograficznym³⁰ zasadne wydaje się zaprezentowanie czytelnikowi nowych ocen poprawnego odwzorowania zachowań tudzież pragmatyki służbowej obowiązujących teoretycznie bohaterów *Życia na podsłuchu*, filmu cokolwiek zapomnianego już w przestrzeni publicznej, pozostającego wszak nadal pierwszym punktem odniesienia dla osób zainteresowanych NRD/Stasi. Warto przy okazji wskazać, że od 2007 roku to właśnie ten film wchodzi w skład przygotowanych przez IPN materiałów pomocniczych dla nauczycieli³¹. Występuje ponadto w ofercie dydaktycznej Instytutu Goethego³² czy też Niemieckiej Centrali Edukacji Politycznej³³.

Po trzecie wreszcie, do polemik zachęcały głosy wobec filmu padające ze strony historyków, tym bardziej że Donnersmarck, czego zresztą nie ukrywał, nie zamierzał nakręcić dokumentu³⁴. Autorzy krytycznych analiz produkcji jako całości³⁵, na przykład nieżyjący już Manfred Wilke (będący zarazem konsultantem filmu) koncentrowali się na tym, że produkcja ta pokazywała mechanizmy działania systemu, aczkolwiek nie odnosiła się do poszczególnych kwestii szczegółowych, na przykład poprawności poszczególnych scen pod kątem sztuki operacyjnej³⁶. Istotne

²⁸ Co, rzecz jasna, musi dziwić, choćby tylko w kontekście literatury przywoływanej w niniejszym tekście.

²⁹ A. Kokenge, *Von müden Männern und guten Menschen: die Darstellung von Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) im Spielfilm am Beispiel der Filme „Das Leben der Anderen“ und „Barbara“*, Berlin 2017.

³⁰ Mowa tutaj o filmie *Ostatnia egzekucja (Nahschuss*, reż. Franziska Stünkel, 2021), który jest poświęcony ostatniemu wykonanemu w NRD wyrokowi śmierci. Wyrok dotyczył pracownika Stasi. Zob. <https://www.nahschuss-derfilm.de/> (dostęp: 10.01.2023); G. Lange, *Der Nahschuss. Leben und Hinrichtung des Stasi-Offiziers Werner Teske*, Berlin 2021.

³¹ *Życie na podsłuchu: materiały pomocnicze dla nauczycieli*, oprac. Ł. Kamiński, Warszawa 2007.

³² https://www.goethe.de/resources/files/pdf171/das_leben_der_anderen.pdf (dostęp: 10.01.2023).

³³ Zob. <https://www.bpb.de/system/files/pdf/NSUEAK.pdf> (dostęp: 10.01.2023).

³⁴ Co jest istotne przy okazji wskazywania na prace oceniające film pod kątem spełniania przesłanek definicji „filmu historycznego”, J.H. Lehmann, *Fakt und Fiktion im historischen Film — das Leben der Anderen*, Bielefeld 2019, https://www.researchgate.net/publication/333741037_Fakt_und_Fiktion_im_historischen_Film_Das_Leben_der_Anderen (dostęp: 10.01.2023).

³⁵ Zob. M. Wilke, *Das Leben der Anderen — Wieslers Verweigerung*, Bpb.de 2.02.2012, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/74952/das-leben-der-anderen-wieslers-verweigerung/> (dostęp: 10.01.2023).

³⁶ Zob. https://www.youtube.com/watch?v=aT5R3_Z8OFg, od piętnastej minuty rozmowy (dostęp: 10.01.2023).

dla nich było przede wszystkim złamanie tabu w sensie pokazania funkcjonariusza systemu jako osoby mogącej wystąpić przeciwko systemowi, czyniącej zarazem dobro. Były twórca i pierwszy szef urzędu pełnomocnika rządu RFN do spraw akt Stasi, późniejszy prezydent RFN Joachim Gauck, wspominał z kolei, że wielu jego przyjaciółom film się nie spodoba³⁷. Dlatego właśnie celem autora niniejszego tekstu jest skupienie się na szczegółach, wątkach formalnych i operacyjnych, ocenie ich wiarygodności, a przy okazji skonfrontowanie ich z zasobami archiwalnymi polskich służb specjalnych dotyczącymi Stasi³⁸ i wytworzonymi w tym samym czasie, kiedy rozgrywa się akcja filmu.

Oceny dokonywane w tekście podzielone zostały w sposób problemowy. Formułowano je na podstawie dostępnej literatury przedmiotu oraz sygnalizowanych już własnych badań autora, również tych o charakterze porównawczym.

ZESPÓŁ SYTUACJI WYWIADOWCZEJ, CZYLI WIARYGODNOŚĆ SCENARIUSZA

Pojęcie zastosowane w podtytule nawiązuje do nazwy jednostki pracującej wewnątrz Departamentu I MSW PRL, czyli wywiadu. Zajmowała się ona rozpoznawaniem miejsca, w którym miało przyjść działać danemu oficerowi³⁹. Z punktu widzenia oceny zdarzeń zaprezentowanych w filmie zasadne wydaje się postawienie następujących pytań tworzących wspomnianą sytuację na poziomie scenariusza, tak jak uczyniłby to pracownik owego zespołu.

1. Jaka jest sytuacja wewnątrz Stasi w momencie historycznym, w którym formalnie umieszczony jest scenariusz?

2. Jaka mogła być, z punktu widzenia pragmatyki służbowej, skala inwigilacji środowiska teatralnego w Berlinie Wschodnim?

3. Czy możliwa była asymetryczna inwigilacja w tym środowisku, to jest taka, która nie zawsze była prowadzona zgodnie z pragmatyką służbową?

4. W jakim stopniu osoby zajmujące wyższe stanowiska kierownicze w Stasi i poza nią mogły pozwolić sobie na inicjowanie działań operacyjnych przez służbę bezpieczeństwa NRD oraz na prowadzenie takowych we własnym zakresie wobec osób dysponujących wpływami politycznymi, choć formalnie niebędących częścią nomenklatury?

³⁷ J. Gauck, *Ja, so war es*, <https://www.stern.de/kultur/film/-das-leben-der-anderen---ja--so-war-es---3495674.html> (dostęp: 10.01.2023).

³⁸ T. Jaskułowski, *NRD w oczach szpiega. Pokojowa rewolucja w Niemczech Wschodnich 1989–1990 w raportach polskiego wywiadu. Wybór źródeł*, Berlin 2015.

³⁹ P. Reszka, M. Majewski, *Zawód: szpieg. Rozmowy z Aleksandrem Makowskim*, Warszawa 2014, s. 181.

5. Czy istniała w środowisku funkcjonariuszy zgoda na działania wymienione w punkcie 4?

6. Czy w służbach NRD istniała lojalność korporacyjna?

7. Czy wiarygodna była sytuacja, w której dochodzi do radykalnej zmiany poglądów funkcjonariusza na wykonywaną pracę?

8. Jaki jest margines swobody w formułowaniu wewnątrz środowiska funkcjonariuszy poglądów, które nie dają się pogodzić z pragmatyką służbową, albo takich, które mogą implikować konsekwencje natury dyscyplinarnej?

Film dostarcza precyzyjnych odpowiedzi dotyczących chronologii — wiadomo, że jego akcja dzieje się pomiędzy listopadem 1984 roku a 9 listopada 1989 roku — czyli upadkiem muru berlińskiego. Manfred Wilke oraz inni autorzy stawiali tezę, że coraz gorsza atmosfera w samej Stasi, sprzyjająca powstawaniu wątpliwości natury moralnej wśród funkcjonariuszy, miała być podówczas determinowana zdradą Wernera Stillera z 1979 roku oraz wykonanym wyrokiem śmierci na innym funkcjonariuszu, Wernerze Teskem z 1981 roku z uwagi na domniemany zamiar ucieczki⁴⁰. Tyle tylko, że obaj byli pracownikami Głównego Zarządu Wywiadu, a nie XX Głównego Wydziału Stasi, który odpowiadał między innymi za kontrolę twórców kultury i w którym pracowali główni bohaterowie filmu — przełożony podpułkownik Anton Grubitz oraz podwładny kapitan Gerd Wiesler.

Wywiad był odseparowany od innych jednostek organizacyjnych. Fakt zdrady nie był ponadto elementem, który chciano specjalnie rozgłaszać wewnątrz służby. Niemniej jednak okres drugiej połowy lat osiemdziesiątych to rzeczywiście moment wprowadzania coraz bardziej restrykcyjnych przepisów i procedur mających sprawdzać lojalność oficerów⁴¹, ale i zarazem czas, w którym frustracja tych ostatnich jest zauważana przez funkcjonariuszy obcych wywiadów. Przykładowo w notatkach do centrali w Warszawie pracownicy MSW w Berlinie Wschodnim odnotowywali w 1988 roku rozczarowanie pracowników tamtejszego aparatu bezpieczeństwa zarówno sytuacją wewnętrzną w NRD, jak i nieodpowiedzialnością polityków prowadzącą do nieuchronnego wybuchu społecznego. Zaznaczali jednak, że swoboda w prezentowaniu innych poglądów niż oficjalne nie była w Stasi normą⁴². Rozmówcy polskich oficerów w Stasi pozwalali sobie nawet na polityczne niedyskrecje, a mowa tutaj o osobach równych stopniem pułkownikowi Grubitzowi I nie byli to pracownicy wywiadu NRD⁴³. Ponieważ znane są przypadki wywiązania się relacji emocjonalnej pomiędzy funkcjonariuszem operacyjnym Stasi a osobą prześladowaną⁴⁴, wątpliwości pojawiające się u kapitana Wieslera nie musiały być wy-

⁴⁰ W. Stiller, *Der Agent. Mein Leben in drei Geheimdiensten*, Berlin 2010, s. 8.

⁴¹ J. Gieseke, *Die Stasi 1945–1990*, München 2011, s. 256.

⁴² T. Jaskułowski, *NRD w oczach szpiega*, s. 24.

⁴³ T. Jaskułowski, *Von einer Freundschaft, die es nicht gab*, s. 333.

⁴⁴ A. Mielke, *Wenn die Gefangene den Stasi-Mann liebt*, „Die Welt” 16.04.2008, <https://www.welt.de/fernsehen/article1904640/Wenn-die-Gefangene-den-Stasi-Mann-liebt.html> (dostęp: 10.01.2023).

łącznie wymyśłem scenarzysty. Z punktu widzenia historyka taki przypadek byłby jednak wyjątkiem, podobnie jak bezpośrednia praca oficera służby bezpieczeństwa na przykład na rzecz opozycji politycznej. Taka sytuacja wydarzyła się w Polsce. Kończyła się dla funkcjonariusza jednakże nie degradacją służbową, jak w przypadku Wieslera, ale więzieniem⁴⁵.

O wiele bardziej skomplikowana jest kwestia zlecenia przekazanego obu oficerom w stosunku do dramaturga⁴⁶ Georga Dreymana i jego partnerki Christy Marii Sieland. XX Zarząd miał około 1500 tajnych współpracowników. W teatrach w ośrodkach regionalnych ich liczba mogła wynosić do 30 osób⁴⁷. Nie było zatem możliwości, aby teatr, w którym pracowali obydwój, nie podlegał sprawie obiektywnej, nie miał oficera bezpieczeństwa i nie było tam kilkunastu tajnych współpracowników, także na wysokich szczeblach, na przykład dyrektorów⁴⁸. Każdy tajny współpracownik miał osobnego oficera prowadzącego. W kontekście sytuacji narysowanej w scenariuszu, a więc zlecenia inwigilacji, istniało niewielkie prawdopodobieństwo, że nie zostałyby wykryta w teatrze przez innych agentów.

Rozpoczęcie inwigilacji Dreymana dopiero w momencie wyrażenia prośby przez ministra — byłego funkcjonariusza Stasi — jest niewiarygodne także ze względu na ogólną praktykę infiltracji operacyjnej ośrodków kulturalnych. Co więcej, zleciodawca — minister, prowadzący własną inwigilację Sieland, co operacyjnie rzecz biorąc, jest logicznym posunięciem, musiał zakładać jej wcześniejszą obserwację. Pomysł Wieslera o rozpoczęciu dochodzenia jeszcze bez wyrażania takiego zamiaru przez ministra także ma wątpliwy sens. Kapitan musiałby bowiem najpierw zadać sobie pytanie, czy już inwigilowano Sieland albo — dlaczego jeszcze nie.

Nie wiadomo, z jakiego powodu Wiesler podczas prowadzenia kwerend archiwalnych o osobach drugorzędnych dla sprawy, co jasno pokazano w filmie, nie dokonuje podstawowego sprawdzenia, to jest informacji o przeszłości Dreymana, jego partnerki albo powiązaniach w trójkącie minister–Dreyman–jego partnerka, w zasobie ewidencyjnym Stasi. Taka kwerenda jest podstawową czynnością przy inicjowaniu każdej sprawy operacyjnej, a tym bardziej osobowej, nie tylko w NRD⁴⁹. A nawet jeżeli otrzymałby odpowiedź negatywną z archiwum, system w momencie

⁴⁵ Zob. sprawa oficera SB kapitana Adama Hodysza, A. Krajewski, *Kret Solidarności. Historia Adama Hodysza*, „Gazeta Prawna” 19.08.2016, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/968740,kret-solidarnosci-historia-adama-hodysza.html> (dostęp: 10.01.2023).

⁴⁶ Określanego formalnie przez funkcjonariuszy Stasi w filmie jako „Dichter” — zatem poeta, a niekoniecznie literat czy pisarz.

⁴⁷ Zob. Ch. Koepke, *Wie die Stasi das Theater ausspionierte*, SVZ 26.08.2013, <https://www.svz.de/lokales/schwerin/artikel/wie-die-stasi-das-theater-ausspionierte-40109342> (dostęp: 10.01.2023).

⁴⁸ Zob. H. Kulick, *Volker Braunn und das Stasi-Theater*, „Der Spiegel” 26.10.2000, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/ddr-schriftsteller-volker-braun-und-das-stasi-theater-a-99987.html> (dostęp: 10.01.2023).

⁴⁹ Nie tylko w NRD zresztą. Zob. *Instrukcje pracy operacyjnej aparatu bezpieczeństwa (1945–1989)*, oprac. T. Ruzikowski, Warszawa 2004, s. 35.

złożenia zapytania poinformowałby innych oficerów, na przykład obiektowego odpowiedzialnego za cały teatr albo/i za pisarzy, o dokonaniu takowego sprawdzenia.

Pod tym względem scena, w której dwóch funkcjonariuszy przegląda fiski w — skądinąd oryginalnym — elektrycznym regale poszukiwawczym, nie tylko jest niewiarygodna, lecz także oznaczałaby poważne konsekwencje służbowe dla obu. Składający zapytanie nie miał prawa mieć fizycznego wglądu do zasobu. Były tam bowiem wrażliwe informacje, na przykład o zastrzeżeniu danych, o których pytający nie powinien wiedzieć. Składał więc jedynie sformalizowaną kartę zapytania, a w zamian otrzymywał odpowiedź lub nie⁵⁰. Absurdalny jest przy tym komplement Grubitza pod adresem kapitana, pochwała jego rzetelności, w momencie, gdy spotkał go w pomieszczeniu ewidencyjnym. Rzetelności tej w zasadzie nie ma. Wiesler nie sprawdza wszak tego, co powinien.

Natomiast wiarygodna w filmie pozostaje idea inwigilacji pozasystemowej. Co więcej, prowadzona ona była rzeczywiście wobec funkcjonariuszy państwowych w NRD. Po 1989 roku okazało się, że szef Stasi Erich Mielke miał na przykład materiały kompromitujące politycznie przywódcę partii i państwa — Ericha Honeckera⁵¹. Tyle że działania polityczne nie były tym samym co działania dokonywane na tle obyczajowym. A te ostatnie są istotą fabuły filmu.

Minister jako były oficer Stasi musiał wiedzieć, że wewnątrz resortu panował wysoce obłudny rygorizm moralny. Kontakt z prostytutką albo intymne relacje pozamałżeńskie (o ile nie były motywowane i akceptowane operacyjnie) kończyły się konsekwencjami służbowymi, co potwierdzają akta⁵². Pod tym względem filmowe zachowania funkcjonariuszy wydają się zdumiewająco nieprofesjonalne. Minister w niewiarygodny wręcz sposób ignoruje ochroniarza kierowcę, który musiał być funkcjonariuszem wydziału ochrony osobistej Stasi i jako taki z urzędu miał obowiązek informowania o poczynaniach osoby chronionej. Uprawdopodobniają to kadry z filmu ze scenami wymuszonego zbliżenia ministra i Sieland, w których operator skupia się na uwadze kierowcy, a nie próbach uwolnienia się partnerki Dreymana z uścisku.

Doświadczony funkcjonariusz, a takim był minister, wiedząc, że inwigilacja literata ma na celu jedynie jego prywatny obyczajowy zysk, ryzykowałby zbyt wiele, także samemu, gdyby stwierdził wobec Grubitza, iż Dreyman ma sojuszników w aparacie władzy. Poza tym nawet ustosunkowany artysta w NRD, niemający nic przeciwko systemowi, ale rozumiejący uwarunkowania bycia konformistą, nie mógłby sobie pozwolić na swobodne trzymanie w mieszkaniu zakazanej w NRD zachodnio-niemieckiej prasy albo takowych książek, sprezentowanych, o dziwo, przez małżonkę szefa partii, zresztą samą sprawującą funkcje rządowe, to jest Margot Honecker.

⁵⁰ Zob. <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/archiv/die-karteien/> (dostęp: 10.01.2023).

⁵¹ Zob. *Chefsache: Mielkes „Roter Koffer”*, Stasi Unterlagen Archiv, <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/geschichten/chefsache-mielkes-roter-koffer/> (dostęp: 10.01.2023).

⁵² Przykład zaczerpnięto z akt Stasi. Szczegóły pominięto. Sygn. BStU/ZA/MfS HA III/10733/190.

Bez odpowiedzi pozostaje kwestia lojalności korporacyjnej. Niedonoszenie na siebie pozostaje wewnętrznym kryterium budowania zawodowego zaufania, które może oznaczać w skrajnym przypadku gotowość do ryzykowania za partnera w służbie. Jest to rzecz bezwzględnie istotna w pracy wywiadu. Potwierdza to memuarystyka⁵³, tak samo jak brak oporów przed dokonywaniem niestandardowej inwigilacji⁵⁴. Tyle tylko, że wspomniane zaufanie, podobnie jak wątpliwości pojawiają się po jakimś okresie służby, a nie na jej początku. Stąd też jedna z pierwszych scen odbywająca się w trakcie wykładu w szkole Stasi, podczas którego kapitan rejestruje wątpliwości etyczne słuchacza co do przesłuchań, jest o tyle niewiarygodna, że system selekcji nie dopuściłby do uczestnictwa w szkoleniu takiej „niepewnej” osoby. Podobnie sceptycznie należy ocenić scenę w stołówce, gdy jeden z podoficerów dzieli się znajomością nowej anegdoty o szefie państwa, rzekomo nie widząc wysokiego oficera siedzącego przy stole dla niższych rangą funkcjonariuszy. Żaden podwładny nie pozwoliłby sobie na tego typu enuncjacje w wewnętrznej przestrzeni publicznej, gdyby widział wyższego przełożonego. Podobnie ten ostatni nie pozwoliłby sobie na opowiedzenie innej anegdoty z uwagi na, bardziej niż prawdopodobny, donos na jego osobę. Ryzykowne, nawet jeśli przyjąć, że chęć pomocy Sieland ze strony kapitana była prawdziwa, pozostawało jego spotkanie z nią w lokalu gastronomicznym, czyli podstawowym miejscu obsługi agentury, pryncypialnie infiltrowanym przez Stasi⁵⁵.

Zaufanie pojawia się w filmie przede wszystkim w relacji Wieslera z przełożonym i zarazem, jak można sądzić, byłym kolegą z rocznika szkoły oficerskiej. Ten pierwszy, niewątpliwie z uwagi na większy cynizm, szybciej awansował. Bez wspomnianego zaufania Grubitz bez oporów doniósłby własnemu ministrowi bezpieczeństwa o postępowaniu zleceniodawcy, ale i doprowadziłby do większych konsekwencji służbowych dla Wieslera po samobójstwie Sieland. Odwracając kolejność: kapitan, uznając za obowiązującą patologiczną logikę donosicielstwa Stasi, mógłby zrobić dokładnie to samo. Tymczasem krytykuje jedynie w prywatnych rozmowach z Grubitzem i w wysoce ostrożny sposób cele pracy operacyjnej, odnosząc się przy okazji do etosu służby właśnie z czasów, kiedy był podchorążym. Wydaje się, że pułkownik do pewnego stopnia rozumie idealizm podwładnego, choć z uwagi na własny rozwinięty oportunizm gardzi nim jako staromodnym i nieprzystającym do wewnętrznej walki politycznej w resorcie. Niesubordynacja kapitana z kolei dowodzi opanowania przezeń kunsztu sztuki operacyjnej, co w jakimś sensie także zostaje docenione, na przykład przez fakt względnie niewielkich konsekwencji jak

⁵³ *Droga wojownika. Opowieści o twórcy GROM-u generale Sławomirze Petelickim*, zeb. A. Wojtas, Kraków 2013, s. 48.

⁵⁴ H. Piecuch, *W. Jaruzelski — ból władzy*, Warszawa 2001, s. 127.

⁵⁵ Zob. *Wirt der Berliner Stasi-Kneipe war selbst IM*, „Die Welt” 8.09.2008, <https://www.welt.de/regionales/berlin/article2412846/Wirt-der-Berliner-Stasi-Kneipe-war-selbst-IM.html> (dostęp: 10.01.2023).

na standardy służb NRD. W realiach Stasi nawet domniemany przypadek niesubordynacji kończył się wykonaniem kary śmierci.

Warto także dodać, że do 9 listopada 1989 roku Wiesler nadal pracuje — jak można sądzić — odpowiedzialnie dla Stasi i nie dokonuje mniejszych niż wcześniej ingerencji w życie prywatne polegających na czytaniu cudzych listów. Musiał poza tym widzieć, co dzieje się w całym 1989 roku, w którym przynajmniej od jego półrocza musiało być jasne, że system polityczny NRD oraz jego aparat bezpieczeństwa nie przetrwają⁵⁶. Nie odmawia tymczasem uczestnictwa w perlustracji korespondencji do samego końca. Nie ma też oporów przed rozpoczęciem inwigilacji Dreymana, choć widzi, że przełożony celowo manipuluje meldunkami, ignorując, albo raczej woląc zatrzymać dla siebie, wiedzę o intymnych kontaktach ministra z Sieland.

Reasumując: o ile główne wątki filmu dają się ocenić jako prawdopodobne, o tyle poszczególne elementy ich implementacji w filmie generują wątpliwości natury faktograficznej. Najbardziej razi brak realizmu operacyjnego protagonistów pokazany najlepiej w kuriozalnej scenie kontaktu kapitana z prostytutką. Jego racjonalne pytanie o sposób wejścia do budynku spotyka się ze skrajnie osobliwą szczerością prostytutki na temat mieszkańców bloku. Chyba że w owym bloku panowała tak rozwinięta lojalność korporacyjna, w co jednak należy wątpić. Ponadto, gdyby minister zachowywał zmysł operacyjny, to kazałby inwigilować kapitana, a nie tylko Sieland.

WIARYGODNOŚĆ PROCEDUR OPERACYJNYCH

Wspomniane procedury odwzorowane są pozornie właściwie, tego przykładami pozostają ukazana w filmie dbałość o zabezpieczenie śladów zapachowych czy też forma prowadzenia więźnia przez korytarze, znana autorowi z racji pracy w charakterze przewodnika po byłych więzieniach Stasi. Dokładna analiza scen każe jednak zastanowić się nad ich zbyt swobodną interpretacją, wynikającą, jak można sądzić, z potrzeby zachowania dynamiki scenariusza. Nie chodzi tu tylko o pytanie, czym w zasadzie zajmuje się kapitan — przesłuchiwaniami podejrzanych o ucieczkę z NRD czy inwigilacją twórców kultury? Formalnie dokonywały tego dwie zupełnie różne jednostki. Wiesler, skarżący się ponadto na długie zmiany w sekcji obserwacji, ma jeszcze teoretycznie czas na prowadzenie zajęć, mimo że zadania obserwacji wykonuje specjalistyczna jednostka, której funkcjonariusze nie mają prawa wiedzieć, kim jest obserwowany i po co dokonuje się obserwacji⁵⁷. „Multitasking” Wieslera nie tylko wygląda mało wiarygodnie, lecz także nie da się go uzasadnić strukturą realizacji zadań wewnątrz Stasi.

⁵⁶ T. Jaskułowski, *Władza i opozycja*, s. 269.

⁵⁷ B. Stanisławczyk, D. Wilczak, *Pajęczyna. Syndrom bezpieki*, Poznań 2010, s. 14.

Podobnie jest z obrazem przełożonego. Jako szef całego wydziału miałby olbrzymią ilość obowiązków, dokumentów do czytania, podpisu itp. Tymczasem nie przeszkadza mu to w promowaniu doktoratów, uzyskaniu profesury w szkole Stasi, a na koniec prowadzeniu, także aktywnie, tajnych współpracowniczek, którą zostaje choćby Sieland. Status tajnego współpracownika otrzymywało się po kilku latach od rozpoczęcia obserwacji⁵⁸. Skutkowało to produkowaniem olbrzymiej ilości dokumentacji, koniecznością rejestracji i akceptacji tego faktu przez przełożonych. Tego w filmie nie ma, gdyż niewątpliwie burzyłoby dynamikę fabuły.

Równie niewiarygodne jest widoczne w filmie prowadzenie nasłuchu w pojedynkę, zasypianie, głośne zachowywanie się w pobliżu obiektu obserwacji. Obowiązywała tam absolutna cisza, co bywało wyzwaniem dla funkcjonariuszy z uwagi na konspirację przemieszczania się. Ukazanie pracy w pojedynkę pozwalało oczywiście scenarzyście na wstawianie scen samodzielnego manipulowania faktami przez kapitana. Zgodnie z pragmatyką służbową byłoby to niemożliwe na przykład z uwagi na obecność innych funkcjonariuszy. Faktem jest jednak wiarygodny model standardu notyfikowania informacji przez obserwację, czyli spisywania wszystkiego, co można było usłyszeć, z dokładnym podaniem godzin. Scenarzysta pozwolił sobie jedynie na łagodne potraktowanie scen natury obyczajowej, które w prawdziwych raportach służb obserwacyjnych bywały przedstawiane w sposób przekraczający wszelkie granice dobrego smaku. W opisach nie znalazłoby się też wskazanie, że sporządzający go był na przykład zaskoczony powrotem Dreymana do mieszkania. Funkcjonariusz odnotowałby powrót i jego okoliczności bez prywatnych komentarzy dotyczących tego, czy powrót inwigilowanego go zaskoczył, czy też nie.

Jeśli mamy świadomość tego, jak rozbudowane były służby obserwacyjne Stasi, zarówno we wschodniej, jak i w zachodniej części Berlina, to konstatacja Grubitz o zgubieniu zachodnioniemieckiego figuranta mającego się spotkać z Dreymanem, swobodzie przemytu maszyny do pisania przez granicę albo rzekomych znajomościach wśród pograniczników jest absolutnie niewiarygodna. Profesjonalny charakter kontroli granicy potwierdzali pracujący dla MSW polscy zawodowi przemytnicy⁵⁹. Skala infiltracji przejść granicznych przez Stasi została ponadto dokładnie zbadana⁶⁰, co wyklucza prawdziwość przechwałek o znajomościach wśród funkcjonariuszy służących tam. Kwerendy archiwalne wskazują dość wyraźnie, że udany przemyt odbywał się tylko za zgodą i wiedzą służb⁶¹. Znamienne zresztą po-

⁵⁸ W. Suworow, *Szpieg, czyli podstawy szpiegowskiego fachu*, przeł. A. Pawłowska, Poznań 2017, s. 224.

⁵⁹ *Afera „Żelazo” w dokumentach MSW i PZPR*, oprac. W. Bagieński, P. Gontarczyk, Warszawa 2013, s. 168.

⁶⁰ J.M. Goll, *Kontrollierte Kontrolleure: Die Bedeutung der Zollverwaltung für die „politisch-operative Arbeit” des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR*, Göttingen 2011, s. 211.

⁶¹ Konkretny przykład archiwalny danej operacji. Szczegóły pominięto: sygn. BStU/ZA/HA II, Nr. 30307, s. 324.

zostaje to, że jedyną osobą w całym filmie, która racjonalnie podchodzi do kwestii bezpieczeństwa i rzeczywistych możliwości operacyjnych Stasi, jest zachodniemiecki redaktor pracujący dla „Spiegla”. Jak wspomniano, w zdumiewająco nieprawdopodobny sposób ma on szansę na przemyt maszyny do pisania, czyli akcji niemożliwej do przeprowadzenia w realiach NRD bez wiedzy służb.

Wspomnianych zarzutów nie zmienia incydentalne pojawianie się w kadrach, na przykład na tablicy w sali wykładowej, poprawnych niemieckich skrótów z terminologii Stasi oznaczających na przykład sprawę operacyjnego rozpoznania. Skrót ten rozpoznają jednakże tylko osoby znające swoje akta albo zawodowo zajmujące się tajnymi służbami. Dla narracji filmowej tego typu wstawki były bez znaczenia.

PARADOKS PROFESJONALNEGO REKWIZYTU

Wypada zgodzić się z cytowanymi wcześniej deklaracjami reżysera wskazującymi na dochowanie należytej staranności w dobieraniu miejsc i rekwizytów do filmu. Kręcono go w byłej siedzibie Stasi w Berlinie, gabinetach funkcjonariuszy, więzieniach tego ministerstwa. Kadry filmu pokazują prawdziwy sprzęt podsłuchowy, ze słuchawkami włącznicami. Prywatna ironia autora niniejszego tekstu każe zasygnalizować tylko zdumiewające podobieństwo czytelnicy „urzędu Gaucka”, w której Dreyman po 1989 roku czyta swoje akta, z kadrami sal i korytarzy miejsc, w których przesłuchiowano osadzonych.

Skąd zatem problem wspomnianego w podtytule paradoksu? Polega on, zdaniem autora, na porównaniu rzeczywistej skali prawdziwych miejsc i przedmiotów z ich funkcjonowaniem w filmie. Nie było możliwe, aby znając system wjazdu do centrali ministerstwa i wyjazdu z niej, kapitan był w stanie na przykład przemieścić się do mieszkania Dreymana, usunąć tam dowody przestępstwa, a co najistotniejsze, zrobić to bez zarejestrowania tego faktu przez służby obserwacji. Ze względu na to, jak ciężkie były urządzenia do obsługi podsłuchów, umieszczano je w mikrobusach albo małych zamkniętych ciężarówkach. Osobistą tajemnicą scenarzysty pozostaje fakt, w jaki sposób kilkanaście ciężkich skrzyń przeniesiono na strych domu, w którym mieszkał Dreyman, bez wywoływania ciekawości jego albo sąsiadów. Podobnie osobliwa jest scena wejścia ekipy montującej podsłuch głównym wejściem, z drabiną i bez minimalnych nawet cech zachowywania konspiracji w rodzaju przebrania się za ekipę remontową. Urządzenia rejestrujące zanotowałyby ponadto przerwanie obiegu prądu i fakt używania dzwonka dla wywołania reakcji operacyjnej figuranta, czyli wyjścia Dreymana na korytarz celem zauważenia przezeń spotkania jego partnerki z ministrem.

Jeżeli zatem kapitan chciał pomagać Dreymanowi i nie chciał zostawiać dowodów, to zachowywał się przynajmniej w trzech przypadkach nieprofesjonalnie: ko-

rzekał z techniki, ujawniał wiedzę o publikacji w tygodniku „Der Spiegel”, czego rzekomo nie wiedział, a także zabrał książkę z mieszkania literata.

Jedyny element wiarygodny operacyjnie, to jest ostrzeżenie sąsiadki przed próbą informowania Dreymana o wizycie Stasi, jest przy tym oczywiście warty zauważenia, podobnie jak rzeczywiście używany w czasie rewizji aparat fotograficzny marki Polaroid. Niemniej widoczne w dziewiętnastej minucie filmu ślady na tapecie po założeniu podsłuchu wyraźnie psują ten profesjonalny obraz, nawet jeżeli jest to element niezbyt widoczny dla przeciętnego widza. Widz ów nie zwraca też uwagi na instytucję dozorczy w NRD, którego w filmie nie ma nigdzie, a także na fakt, że opcjonalna próba podsłuchania wizyty Dreymana u przebywającego na wewnętrznej emigracji twórcy (Jerski) albo nagranie fragmentów imprezy urodzinowej tego drugiego dostarczyłyby Stasi łatwiej i prościej wielu materiałów wystarczających do złamania kariery wspomnianego i jego partnerki. Tak samo byłoby w przypadku podejścia do scen w parku, w którym Dreyman z przyjaciółmi naradza się nad dalszym postępowaniem. Jeden z owych przyjaciół jest śledzony i o tym wie. A zatem jego obserwator odnotowałby (także fotograficznie) obecność Dreymana na spotkaniu. A to wymusiłoby pytania i kwerendy oficera prowadzącego sprawę tej zewnętrznej obserwacji i doprowadziłoby do szybszej finalizacji postępowania wobec literata, z uwagi na nowe dowody w sprawie.

Kolejne pytania o wiarygodność operacyjną scen dotyczyły montażu znacznej wielkości kamer, machania do nich na ulicy przez Grubitzę przed rozpoczęciem operacji przeszukania, co było samo w sobie szczytem bezmyślności operacyjnej, tudzież mało konspiracyjnego robienia przez kapitana notatek, gdy stał pod drzwiami naprzeciwko domu Dreymana. Nieprofesjonalna, karalna w prawdziwej służbie i — jak można domniemywać — wynikająca z zachodnioeuropejskiej socjalizacji reżysera była także scena, w której funkcjonariusz obserwacji trzyma nogi na stole i zabiera się do pisania raportu w momencie zmiany sytuacji w podsłuchiwanym mieszkaniu. Tego typu nonszalancja byłaby nie do pomyślenia w Stasi, podobnie jak filmowe sceny przeszukań. Jedynie w pierwszym przypadku wejścia Wieslera do podsłuchiwanego mieszkania widoczne było noszenie rękawiczek przez większość techników oraz przygotowywanie dokumentacji fotograficznej. Fizyczne niszczenie mebli przy kolejnych, już jawnych, rewizjach mogło tymczasem doskonale niszczyć ukryte dowody. Służyło zatem raczej jako element budowania napięcia w filmie, a niekoniecznie odwzorowanie profesjonalnego podejścia służb. Te bowiem nie podawałyby danych co do planu rewizji w obecności figuranta. Nie dałyby mu swobody poruszania się w trakcie przeszukania. Profesjonalista nie brałby ponadto, o czym wspomniano wcześniej, przedmiotów z mieszkania, chociażby z tego powodu, że takie działanie zostawia ślady⁶².

⁶² T. Awłasewicz, *Niewidzialni. Największa tajemnica służb specjalnych PRL*, Warszawa 2021, s. 224.

Nawet bez skali infiltracji agenturą ulicy, na której mieszkał Dreyman, regularna obserwacja miejsca przez jedną i tę samą osobę wywołałaby w NRD telefon zaniepokojonego sąsiada na policję. Reakcją innego rodzaju musiało też wywołać palenie papierosa przez Dreymana w kulisach teatralnych, co było i jest skrajnym naruszeniem przepisów przeciwpożarowych.

Konkludując: wydaje się, że wiarygodność rekwizytów i profesjonalność odtworzenia zachowań była potrzebna twórcom tak długo, jak nie naruszała spójności scenariusza. Dlatego też w filmie, obok scen końcowych, to jest tych z „urzędu Gaucka”, i skupienia się na dokumentowaniu zajęć w mieszkaniu Dreymana, w zasadzie nie pojawia się istota działania tajnej służby, a więc dokumentacja papierowa. Grubitz tylko jeden raz oczekuje pisemnego uzasadnienia działania kapitana. Stasi w filmie wydaje się instytucją bez biurokracji. Tymczasem banalne pytania jednostek śledzących redaktora „Spiegla” albo przyjaciół Dreymana skierowane do własnych przełożonych w prawdziwych realiach Berlina Wschodniego spowodowałyby natychmiastowe ujawnienie podwójnej gry kapitana.

SŁOWO MÓWIONE I RELACJE WEWNĄTRZ SŁUŻBY

Podobnie jak w przypadku rekwizytów, autentyczne i zgodne z pragmatyką służbową zachowania były twórcom potrzebne o tyle, o ile dały się pogodzić z realiami nakreślonymi przez scenariusz. Jak na zmilitaryzowaną służbę, swoboda słuchaczy, jak można domniemywać — podchorążych w szkole Stasi, co do ubioru, który powinien być mundurem, jest zastanawiająca. W MSW mundury obowiązywały nawet w szkole wywiadu, czyli w miejscu, w którym dbano o niepojawianie się jakichkolwiek schematów postępowania i uczono oficerów funkcjonowania w cywilu. Identycznie zachowywały się wywiady wojskowe innych państw.

Nie da się porównywać poza tym scen przesłuchań z oryginalnymi nagraniami takowych, prezentowanymi przez piszącego niniejszy tekst osobom, które odwiedzały byłe więzienia Stasi. Wiesler jako przesłuchujący podejrzanych o współudział w ucieczce z NRD zachowuje się raczej taktownie, co w realiach służb NRD nie było normą. Bardziej szczerze operacyjnie jest zachowanie w trakcie rozmów po aresztowaniu partnerki Dreymana, co wynika z potrzeb operacyjnych i ich zgodności z tym fragmentem scenariusza. Aczkolwiek w scenie w siedzibie ministerstwa/więzieniu jedynie potrzebą operacyjną należy wytłumaczyć zwrot Grubitza w trakcie przesłuchania Sieland o tym, że „niewiele” może, czyli jest zależny od innych, w domyśle: bardziej ustosunkowanych politycznie, osób. Rozmowy w takich pomieszczeniach były nagrywane. A z zatrzymanym nie prowadzono rozmów jak równy z równym.

Scena przesłuchania nie dziwi jednak tak jak inne. Były funkcjonariusz nie omawiałby kwestii niezbyt legalnej infiltracji, siedząc obok ochroniarza w centrum sali teatralnej. Nie robiłby tego z jednym z dwóch mężczyzn schodzących z łoży, (na marginesie — minister miałby do niej większe prawo), z których jeden intensywnie i za pomocą lornetki lustrowałby otoczenie. Do tego obaj pojawili się tydzień później w kuluarach zamkniętej imprezy tanecznej, w której uczestniczyli minister, Dreyman oraz jego partnerka. W normalnych warunkach NRD musiałoby to zwrócić uwagę na przykład obecnych na sali innych tajnych współpracowników.

Jakie inne elementy zmuszają do zastanowienia, choćby obok tego, jak funkcjonariusze weszli na imprezę wspomnianą w poprzednim akapicie?

Przede wszystkim należy wspomnieć o wiernopoddańczym stosunku podwładnych do przełożonych w Stasi, także w kwestii języka. Temat ten został wielokrotnie opisany w literaturze⁶³. W NRD minister, niewątpliwie wyższy stopniem od Grubitz, nie tolerowałby sytuacji, w której podwładny podaje mu pierwszy rękę i używa co najmniej swobodnego stylu wysławiania się. O ile zatem jeszcze rozumiała była filmowa scena, w której Grubitz schodzi do limuzyny ministra i przyjmuje polecenia, o tyle jego telefoniczna próba dialogu z bezpośrednim przełożonym po publikacji artykułu Dreymana w tygodniku „Der Spiegel” jest niewiarygodna. Musiałby stać na baczność i potakiwać. A wybuch furii przełożonego byłby o wiele bardziej wyrazisty. Grubitz nie paliłby także cygar. Na tego typu zachowania mógłby sobie pozwolić szef wywiadu generał Markus Wolf, ale nie osoba niższa stopniem.

Zupełnie inaczej rzecz ma się z paleniem tytoniu w służbach. Na tle instytucji, w której wypalanie 60 papierosów dziennie nikogo nie dziwiło, oficerowie, z powodów znanych tylko reżyserowi, jawią się jako osoby niepalące. Nie jest to co prawda całkowicie niemożliwe, ale przesadnie wiarygodne także nie jest.

Wspomniana scena wejścia Grubitz do samochodu ministra daje ponadto inne powody do wątpliwości. Rozgrywa się ona pod siedzibą resortu. A tam ministerialna limuzyna najpierw musiałaby wjechać, a zatem mieć przepustkę, zostać zarejestrowana itp. A poza tym wejście wysokiego funkcjonariusza do wnętrza pojazdu zostałoby odnotowane przez wewnętrzną obserwację, wartowników itp., co z punktu widzenia oportunistycznego postrzegania własnej kariery przez Grubitz, nie przyniosłoby pożytku, a raczej konieczność tłumaczenia się przełożonym z wizyty w samochodzie... z zasłoniętymi firankami. O fizycznych problemach z wejściem do siedziby Stasi, co ważne — wejściem oficjalnym, informowało polskie MSW, co tym bardziej sceptycznie każe oceniać przywołaną scenę i całość służbowego języka stosowanego w filmie. Tym bardziej że technik zmieniający kapitana w prawdziwych realiach byłby także bardziej ostrożny w formułowaniu wobec niego komentarzy natury obyczajowej na temat dokumentowanych scen w mieszka-

⁶³ K. Kaszyński, J. Podgórski, *Szpiedzy, czyli tajemnice polskiego wywiadu*, Warszawa 1994, s. 38.

niu Dreymana. Nie pozwoliłby sobie również na zwrot per „Kollege”, lecz raczej „panie/towarzyszu kapitanie”. Warto o tym pamiętać, gdy się wsłuchuje w język funkcjonariuszy w filmie.

KONKLUZJA, CZYLI PRZYCZYNEK DO TEZY O ISTNIEJĄCYM PROFESJONALIZMIE STASI

Pozornie teza z tego podtytułu może oburzać. Warto jednakże, niewątpliwie cynicznie, przeanalizować scenariusz historii tworzącej narrację filmu pod kątem zysku operacyjnego dla Stasi. Działania ministra sprowadzały się albo do trwałego zbliżenia z partnerką Dreymana, albo do jej eliminacji z zawodu. Jednocześnie potrzebował on materiałów obciążających pisarza. Te zostały znalezione, mimo że ich wartość operacyjna, to jest fakt posiadania niedozwolonej prasy z RFN, była niższa, niż oczekiwano — niemniej jednak była. Sieland została wyeliminowana przez samobójstwo, za które Stasi nie czuła się z oczywistych powodów odpowiedzialna. Została za to zwerbowana, co poprawiało statystyki. Można też domniemywać, że Dreyman w konsekwencji traumy nie był tak radykalny w kontestacji systemu, jak mógłby być. Nie stracił wszak po 1989 roku moralnych oporów przed kontaktami z byłym już ministrem z byłej NRD, co widać w stosownej scenie w teatrze. Sam Grubitz otrzymał też kilka punktów zaczepienia mogących służyć na przykład za podstawę do dalszej kontroli operacyjnej Dreymana. Kapitan zaś, a więc funkcjonariusz mogący być uznany za niepewnego, został odsunięty od prowadzenia spraw operacyjnych. Instytucjonalnie rzecz biorąc, Stasi zyskiwała w każdym przypadku — eliminując niepewnego pracownika, który i tak po degradacji nadal pracował do końca dla swojego resortu, nie prowadząc już, jak można sądzić, działań przeciwko własnej instytucji.

Nawet jeżeli widzowie nie uwierzą w prawdziwość przemiany funkcjonariusza, produkcja Donnersmarcka w niezamierzony sposób przyczynia się do minimalnego, ale istniejącego, ocieplenia wizerunku Stasi. Nie jako instytucji w całości, ale jako miejsca, w którym pracowali ludzie być może mający uczucia. Właśnie to stało się elementem największej krytyki ze strony byłych dysydentów, którzy z własnej perspektywy ofiar nie mogli się pogodzić z takim modelem, bardzo zresztą korzystnym dla środowisk byłych pracowników Stasi, bez względu oczywiście na jego fikcyjność.

Z perspektywy badacza służb omawiany film pozostaje z kolei najbardziej wiarygodny w scenie technicznego opisu możliwości rozmaitych maszyn do pisania. Jest to idealna konstatacja dotycząca tego, jakimi możliwościami, także finansowymi, dysponował sektor operacyjno-techniczny w Stasi. Reszta to niewątpliwie wiarygodny obraz atmosfery strachu i omnipotencji służb, aczkolwiek nie zawsze zgodny z pragmatyką operacyjną policji politycznej. Nadal jednakże będzie niezwykle istotny dla każdego, kto chciał zrozumieć atmosferę strachu przed wszechmocą Stasi w NRD,

względnie łatwość tworzenia tam postawy społecznego konformizmu opisanej wnikliwie po latach przez byłego szefa „urzędu Gaucka” Rolanda Jahna⁶⁴. I w tym opisie produkcja Donnersmarcka jeszcze przez lata nie będzie miała sobie równych.

THE LIVES OF OTHERS: AN OVERVIEW OF THE FILM IN THE LIGHT OF THE OPERATING PRACTICES OF THE MINISTRY OF STATE SECURITY OF THE GDR. A VOICE IN THE DISCUSSION

Summary

The article presents an analysis of the film *The Lives of Others* which assesses its accuracy in depicting the methods utilized by the Ministry of State Security of the GDR. It was undertaken in the context of the persistent post-2022 criticism of the production. My considerations are not limited to the historical plausibility of the main story arc, but also the depictions of the security officers' professional ethics, their conduct, the jargon they use, and the equipment they were shown using. The analysis was supplemented with the results of archival research on the functioning of the GDR as a state and more specifically — its security apparatus. The primary conclusion is that the depictions of the professional ethos and conduct of the officers was mostly accurate, at least as long as depicting these elements did not distort the coherence of the narrative. What is more, the main story arc is found to be reasonably plausible, as is the case with the vivid portrayal of the climate of fear and surveillance by the secret service, which was prevalent in the GDR.

Keywords: GDR State Security, East Germany, *The Lives of Others*, spy movie, Stasi

⁶⁴ R. Jahn, *My, konformiści. Przeżyć w NRD*, przeł. G. Prawda, Warszawa 2016, s. 34.

ZAGADNIENIA KULTURY FILMOWEJ



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Przemysław Kaniecki

ORCID: 0000-0002-3280-8501

Uniwersytet Warszawski

ALBUMY FELIKSA MATUSZELAŃSKIEGO PAMIĄTKA OSOBISTA — DOKUMENTACJA FILMÓW — UPAMIĘTNIENIE MARII HIRSZBEIN

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.15>

Przyjęcie do kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich dwóch przedwojennych albumów pamiątkowych Feliksa Matuszelańskiego, szwenkiera, asystenta operatora kamery Seweryna Steinwurzła, nastąpiło 13 października 2009 i 3 grudnia 2009 roku. Darczyńczyni Irena Wiesława Matuszelańska, znana warszawska neurolożka, siostra Feliksa, dowiedziała się z prasy o programie zbierania pamiątek nowo powstałego muzeum. Uznała albumy za archiwalia pasujące do opisów budowanej kolekcji, na którą składają się przede wszystkim pamiątki osobiste.

Uściślijmy: przedmiotem darowizny były nie tylko dwa albumy, lecz także egzemplarz „Filmu” z artykułem Stefanii Beylin o jednym z albumów¹ oraz oprawione zdjęcie siedzących przy stoliku Nory Ney, Zbigniewa Sawana i Feliksa Matuszelańskiego z dedykacjami aktorki i aktora dla Matuszelańskiego. Darczyńczyni przekazała też do kolekcji przedmioty związane z kontaktami Matuszelańskiego z producentką filmową Marią Hirszbein (Hirszbejn, Hirszbain) w okresie jej zamknięcia w getcie warszawskim. Wszystkie, czy raczej prawie wszystkie, te obiekty przetrwały wojnę i powstanie warszawskie w domu Matuszelańskich w prawobrzeżnej części miasta, niektóre z nich zakopane w piwnicy, między innymi z biżuterią, w kufrze.

Uściślenia domaga się samo użyte w pierwszym zdaniu określenie głównych obiektów jako przedwojennych albumów pamiątkowych Matuszelańskiego. To do-

¹ S. Beylin, *Z filmowego sztabucha*, „Film” 1958, nr 38.

precyzowanie — związane z odpowiedziami na pytanie, kiedy powstawały te niezmiernie cenne archiwalia, gdzie się zachowały, jak rysuje się kwestia ich autorstwa i jaki mają charakter — jest podstawowym przedmiotem niniejszego artykułu.

Są to dwa oprawne albumy formatu A4, z tekturowymi kartami. Jeden, zielony, zawiera różne materiały ulotne — programy, ulotki dotyczące kilku przedwojennych filmów — oraz fotografie: fotosy², niekiedy fotogramy (zdjęcia wywołane z klatek filmów), a przede wszystkim werki, to jest mające charakter reporterski zdjęcia, które dokumentują pracę nad filmem i różne sytuacje dziejące się na planie i wokół niego, także ustawiane fotografie grupowe ekip, wykonane w dniach pracy filmowej portrety poszczególnych członkiń i członków ekip. W początkowej części (za wyklejką) wszyto karty z wpisami pamiątkowymi, sztambuchowymi. Z kolei drugi album, brązowy, zawiera same zdjęcia, po dwa na kartach³.

Zdjęcia z drugiego albumu to fotosy i werki z *Czerwonego błazna* w reżyserii i według scenariusza Henryka Szaro, produkcji Leo-Film (film, adaptacja powieści Aleksandra Błażejowskiego o tym samym tytule, uznawany jest za zaginiony⁴). Materiały z pierwszego albumu dotyczą (z niewieloma wyjątkami) też innych produkcji tej firmy filmowej, jednej z ważniejszych na przedwojennym rynku, jak również jej poprzedniczek: *Meteoru*, *Efes-Filmu* i *Leo Forbert*.

OD METEORU DO LEO-FILMU

Przed bardziej szczegółowym opisem albumów zarysujmy historię przedsiębiorstw i ich właścicieli. Była ona już opisywana, wypada jednak zebrać tu najważniejsze informacje.

Twórcą firmy był Leo Forbert, który wróciwszy w 1906 roku do Polski z dwuletniego pobytu w USA, założył w Warszawie atelier fotograficzne⁵. W 1923 roku wyprodukował swój pierwszy film: *Ludzi mroku*, a jeszcze w tym samym roku *Syna szatana* — oba w reżyserii Brunona Bredschneidera i ze zdjęciami Seweryna Stein-

² W artykule nie będę stosował rozróżnienia na zdjęcia wykonane na planie i fotosy *sensu stricto* (w tamtym czasie), czyli materiał reklamowy ze specjalnie zainscenizowanych specjalnych sesji (o podziale zob. między innymi A. Ciastoń, *Kilka przygód filmu z fotografią — fotosy i ich przydatność w badaniach nad polskim kinem*, [w:] *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*, red. P. Zwierchowski, Bydgoszcz 2018, s. 77–78). W wielu wypadkach, ze względu na niezachowanie się filmów, nie mamy możliwości orzec z pewnością, z którym z tych rodzajów mamy do czynienia.

³ Nr inw. materiałów Feliksa Matuszelańskiego: zespół archiwalny MPOLIN-A14.

⁴ Na jego temat zob. R. Włodek, *Na tropie „Czerwonego błazna” Aleksandra Błażejowskiego i Henryka Szaro. Początki polskiego filmu sensacyjno-kryminalnego*, [w:] *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierchowski, D. Wierski, Bydgoszcz 2013.

⁵ Krystyna Lejko i Jolanta Niklewska (*Warszawa na starej fotografii*, Warszawa 1978, s. 111) wskazują jako pierwszą wzmiankę o zakładzie Leo Forberta — znajdującą się w „Adresach Warszawy” za rok 1909.

wurzla. Wszyscy trzej byli współwłaścicielami wytwórni, która nazywała się Meteor⁶. Działała tylko w tym jedynym roku, powstał w niej także film dokumentalny Steinwurzla *Poświęcenie pierwszego polskiego parowozu*⁷.

Natan Gross pisze wprost, że Forbert zmieniał nazwy swoich firm, aby budować nowe projekty bez obciążeń finansowych z wcześniejszych przedsięwzięć: „Nowa nazwa oznaczała nowe rachunki”⁸. Z jednej strony trudno polemizować, być może rzeczywiście tak było. Po pierwsze, świadczyłaby o tym sama liczba założonych firm, po drugie, ich funkcjonowanie jest szalenie nieprzejrzyste, ponieważ wytwórnie działały najwidoczniej wręcz równolegle. Film *Ślubowanie (Tkijes kaf)*, reżyserowany początkowo przez Seweryna Steinwurzla, potem Zygmunta Turkowa⁹, i według scenariusza Henryka (Chila) Bojma (Bauma), powstawał jeszcze w tym samym roku co wyżej wymienione tytuły Meteora — 1923 (premiera na początku 1924 roku), tyle że ten ostatni był kręcony w ramach działalności firmy Leo Forbert. *Rywale* (reż. Henryk Szaro¹⁰), obraz mający premierę dokładnie rok później (na początku 1925 roku), wyprodukowany został już przez Efes-Film (jak się wydaje, była to spółka, której nazwę tworzyły pierwsze litery nazwisk Forberta i Steinwurzla). Efes-Film odpowiedzialne było za tylko jedną produkcję, pod kolejną bowiem, *Jeden z 36 (Łamed-wownik)*, reż. Henryk Szaro, premiera pod koniec 1925 roku), podpisana była znowuż firma Leo Forbert.

Z drugiej strony — jednak Leo Forbert wydaje się firmą inną niż pozostałe wytwórnie producenta z tego prostego powodu, że była chyba częścią atelier fotograficznego, czyli filaru dotychczasowej działalności Forberta, interesu o względnie długiej (w połowie lat dwudziestych trwającej już półtorej dekady) tradycji, dającym mu przedsiębiorczą stabilizację. Jeśli tak patrzeć na firmę Leo Forbert, można

⁶ Zob. hasła osobowe w: J. Mańnicki, K. Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996.

⁷ Zob. R. Włodek, *Steinwurzla (Steinwurzla, Steinwürzla, Szejnwurzla, Szejnwurzla) Seweryn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. A. Romanowski, Warszawa-Kraków 2004–2005, s. 348–350. J. Mańnicki, K. Stepan, *Steinwurzla Seweryn*, [w:] *Pleograf*; M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015, s. 466. Inny tytuł filmu: *Uroczystość uruchomienia pierwszego polskiego parowozu w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej*.

⁸ N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, przeł. A. Ćwiakowska, Kraków 2002, s. 32.

⁹ Zob. R. Włodek, *Wileńska opowieść*, „Midrasz” 2011, nr 4, s. 38. Zob. też R. Włodek, *Na tropie...*, s. 116; R. Włodek, *Na początku było „Le’chajim”*, Szczecin 2013, s. 15.

¹⁰ Takie wskazanie reżysera również na przykład w bazie Film Polski.pl (dostęp: 4.05.2023) czy biografiamie: R. Birkholc, *Henryk Szaro*, Culture.pl, 2018, <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-szaro> (dostęp: 4.05.2023). W wielu opracowaniach film przypisywany był Steinwurzlowi, za debiut Szaro uznawano film *Jeden z 36*. Zob. J. Mańnicki, K. Stepan, *Pleograf*; J. Mańnicki, K. Stepan, 1928. *Józef Lejtes, Leonard Buczkowski i Juliusz Gardan debiutują jako reżyserzy*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 27. Por. między innymi R. Włodek, *Steinwurzla*; R. Żebrowski, *Szaro Henryk*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 2, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 620. Przyjmuję, że reżyserował Szaro, do tego wątku powrócę.

domniemywać, że przedsiębiorca wyjątkowo zaryzykował, gdy przystąpił do realizacji *Jednego z 36* w tej wytwórni¹¹. Postawił na szali wszystko, wierzył bowiem w sukces produkcji o tematyce żydowskiej i według scenariusza wprawnego w pisaniu Bojma — sukces podobny do tego, jakim okazało się *Ślubowanie* (film mogący liczyć na nawet większą publiczność ze względu na problematykę powstania styczniowego 1863 roku, bo mogący zainteresować ogół społeczeństwa, nie tylko Żydów i widzów, którym bliska była problematyka żydowska). Przegrał, film nie tyle nie powtórzył sukcesu *Ślubowania*, ile wręcz poniósł klęskę. I był to moment zwrotny w historii Forberta, który swoje udziały w wytwórni odsprzedał współpracującej z nim Marii Hirszbein (wygląda zresztą na to, że Forbert odsprzedał jej nie tylko wytwórnię, lecz także studio fotograficzne, skoro w niektórych książkach adresowych widnieje wyraźne dookreślenie firmy w dziale zakładów fotograficznych: „Forbert L., wł. Hirszbajn M., Nowy Świat 39”¹²).

Hirszbein, nieco tylko zmieniawszy nazwę przedsiębiorstwa na Leo Film, prowadziła je aż do września 1939 roku, pozostając główną właścicielką i będąc niemal zawsze producentką lub współproducentką filmów. Pod rządami działaczki, skądinąd absolwentki Akademii Handlowej w Berlinie, nastąpił okres stabilizacji firmy. Zaowocował regularnością realizacji — powstawał w niej średnio jeden film rocznie. Kierowniczka wyraźnie dążyła do tworzenia filmów, które mogły liczyć na większą publiczność, ale jednak aspirujących do miana ambitnych, w zasadzie wszystkie jej produkcje mają, czasem mniej, czasem bardziej, zaznaczone tło społeczne. To w tej wytwórni powstało też, podkreślmy, dzieło uznawane za najwybitniejszy przedwojenny film polski (niestety niezachowany) — *Legion ulicy* Aleksandra Forda (1932).

Za stronę operatorską wszystkich wymienionych wyżej filmów odpowiedzialny był Steinwurz. I pozostał on stałym operatorem wytwórni, zaangażowanym do prawie wszystkich realizacji (a wraz z nim Matuszelański jako jego asystent; co nie znaczy, że nie realizowali, przynajmniej Steinwurz, filmów produkowanych w innych wytwórniach). Hirszbein związała z firmą na stałe Tadeusza Kończyca, który był wieloletnim kierownikiem literackim Leo-Filmu, a starała się utrzymać współpracę także z reżyserami — zwłaszcza w pierwszych latach posiadania przez nią firmy tworzyli jakby kolejne rozdziały funkcjonowania Leo Film. Pierwszy okres to przedłużenie rozpoczętej *Rywalami* i *Jednym z 36* pracy reżyserskiej

¹¹ Zob. R. Włodek, *Film o mężczyznach sprawiedliwych*, „Midrasz” 2011, nr 1, s. 64–67.

¹² Na przykład *Księga adresowa Polski (wraz z w. m. Gdańskiem) dla handlu, przemysłu, rzemiosł i rolnictwa. 1926/1927*, Warszawa [1927], s. 1481. Atelier Hirszbein prowadziła zapewne do końca dekady, potem zrezygnowała (może porozumiewszy się z Forbertem, który — o czym dalej — zaczął działać w branży studyjnej, na Wierzbowej). Adres zakładu fotograficznego pod szyldem Forbert na Nowym Świecie wskazany jest jeszcze, jakkolwiek ostatni raz, w książce telefonicznej za lata 1930–1931 („Spis abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1930–1931, s. 89); zastanawiające, że *Książce informacyjno-adresowej „Cała Warszawa”* na 1930 r. (dział XIII, s. 41) nie ma już wymienionego zakładu fotograficznego na Nowym Świecie.

Henryka Szaro. W zespole Hirszbein stał się on kierownikiem artystycznym i sformował powieść *Czerwony błazen* Aleksandra Błażejowskiego. Był to pierwszy film powstały w wytwórni w pełni już zarządzanej przez Hirszbein, która później powierzyła Szaro także reżyserię *Zewu morza*. Gdy odszedł z Leo-Film, dalsze produkcje (1928–1931) reżyserował jego dotychczasowy asystent Juliusz Gardan (ur. Gradstein): błyskotliwą kameralną *Kropkę nad i*, świetnie przyjętą przez krytykę¹³, *Policmajstra Tagiejewa* (w programie zachowanym w albumie określaną jako „dramat filmowy na tle powieści Gabrijeli Zapolskiej”), *Urodę życia* (obraz „osnuty na tle nieśmiertelnej powieści Stefana Żeromskiego” — jak go reklamowano), *Serce na ulicy* („według fragmentów powieści St. Kiedrzyńskiego”). Kolejnym filmem wytwórni był *Legion ulicy* Forda, po nim powstały *10% dla mnie* Gardana, „pierwsza polska komedia muzyczna” (jak głosiło hasło reklamowe filmu, zakrojonego na wielki sukces, którego jednak obraz nie osiągnął¹⁴) i wyreżyserowana przez Michała Waszyńskiego i Martę Flantz *Prokurator Alicja Horn* (1933). Flantz, wiedeńska aktorka, razem z mężem Bolesławem Landem współpracowała z Hirszbein na tym etapie funkcjonowania firmy¹⁵, reżyserowała już samodzielnie w 1935 roku film *Kochaj tylko mnie*, a Waszyński w 1936 roku — *Papa się żeni*. W wytwórni nakręcona została również *Tajemnica panny Brinx* w reżyserii Bazylego Sikiewicza (1936), a w 1937 roku — dźwiękowy remake *Ślubowania* (*Tkijes kaf*) w reżyserii Szaro, przy współpracy ponownie zaangażowanego Zygmunta Turkowa jako kierownika artystycznego, według scenariusza Bojma, jak półtorej dekady wcześniej (dialogi napisał wspólnie z Jesekiem M. Neumanem). Niestety to *Ślubowanie* nie odniosło sukcesu na miarę pierwszej wersji, na co mogło mieć wpływ niemal równoległe funkcjonowanie na ekranach *Dybuka* Waszyńskiego (prod. Feniks Film), filmu opartego na niemalże identycznym koncepcie fabularnym, a uznanego za większe osiągnięcie artystyczne¹⁶. Ostatnim ukończonym filmem wytwórni było *Kłamstwo Krystyny* Szaro; w 1939 roku reżyser przygotowywał z Hirszbein jeszcze film zatytułowany *Szalona Janka*¹⁷.

¹³ Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, 1928, s. 29.

¹⁴ *Hirszbein Maria*, [w:] J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf*.

¹⁵ Byli oni głównymi, wraz z Hirszbein, bohaterami artykułu z 1934 r.: Jes., *Zasłużona placówka polskiej wytwórczości filmowej*, „Wiadomości Filmowe” 1934, nr 2, s. 3. Tekst jest napisany na pewno na zamówienie firmy, nie pozostawia co do tego wątpliwości jego apologetyczna tonacja: „Każdy z filmów wyprodukowanych przez »Leo-film« potrafił wnieść w dziedzinę polskiej Film ji[!] pewne nowe wartości. [...] Każde [...] dzieło »Leo-filmu« mieni się wszelkimi blaskami wartościowości. Jest naprawdę, jak na nasze warunki, w pełni udane”. Z tym że akurat filmy nakręcone w Leo-Filmie po *Legionie ulicy* nie były zbyt udane; Hirszbein po śmierci Landa wykupiła jego udziały od Flantz, firma odzyskała dobrą paszę, zob. cytowane hasło osobowe *Hirszbein Maria*. Wartością samą w sobie pozostało jednak owo funkcjonowanie Flantz jako reżyserki, jednej z zaledwie czterech kobiet wśród reżyserów w ówczesnym kinie polskim (zob. G. Stachówna, *A Wormwood Wreath: Polish Women's Cinema*, [w:] *The New Polish Cinema*, red. J. Falkowska, M. Haltof, Trowbridge 2003, s. 99).

¹⁶ Zob. D. Mazur, *Dybuk*, Poznań 2007, s. 18.

¹⁷ *Hirszbein Maria*.

Zdecydowana większość z tych filmów ma swoją reprezentację archiwalną w albumach Matuszelańskiego, ale co szczególnie warto w tym miejscu zauważyć: u końca jednego z nich znajdują się programy filmów zachodnich. Z ich treści wynika, że firma Hirszbein zajmowała się nie tylko produkcją własnych obrazów, lecz także dystrybucją w Polsce filmów zachodnich. To programy do *Wróć moja małeńka!... (Vivere!)* i *Wesoły włóczęga (Der Außenseiter)* — Leo-Film wymieniony został jako ich właściciel lub podmiot eksploatujący. Nie wiadomo jednak, czemu za nimi włożony został do albumu również trzeci program (do filmu *Aloha, pieśń wyspy, Aloha, le chant des îles*), w którym nie ma mowy o Leo-Film, jest za to wyraźne wskazanie jako właściciela — firmy Cines-Film (Marszałkowska 106).

Przed jednak pełniejszym opisem zawartości albumów Matuszelańskiego dopowiedzmy jeszcze historię Forberta i Bojma. Nie znikają bowiem z horyzontu historii kina zupełnie, poza tym ich działalność to wątek bardzo ważny dla szeroko pojętej kultury wizualnej epoki. Po sprzedaniu udziałów w wytwórni Forbert wyjechał do Australii, gdzie nakręcił sensacyjny melodramat *The Miner's Daughter*, sfinansowany między innymi ze zbiórki zorganizowanej przez gminę wyznaniową żydowską w Melbourne¹⁸. Następnie powrócił do Polski, by — przedostatni raz — spróbować sił jako producent, znowu stawiając na problematykę żydowską i znowu zlecając napisanie scenariusza Bojmowi. W 1929 roku doprowadził do realizacji projekt *W lasach polskich* (reż. Jonas Turkow), adaptację prozy Józefa Opatoszu dotyczącej doby powstania styczniowego, założywszy na tę okoliczność wytwórnię Forbert-Film, z siedzibą na Królewskiej 29a¹⁹. Ostatnim zaś ich wspólnym filmem był dokumentalny *Szachar, jom we-lajla szel Erec Israel* (hebr., *Świt, dzień i noc Palestyny*) z 1934 roku, istotny w historii polskiej kinematografii przedwojennej; tym razem reżyserował Bojm (na podstawie scenariusza Jakuba Appenzlaka, ze zdjęciami debiutującego Władysława Forberta i z muzyką Władysława Szpilmana). Forbert działał jako producent już w ramach wytwórni Foto-Forbert. Wydaje się, że wbrew sugerowanej przez Grossa strategii, w tym wypadku znowu położył na szali stabilną już firmę: rozszerzona została dla tej realizacji filmowej działalność atelier, które Forbert i Bojm prowadzili wspólnie w latach trzydziestych na Wierzbowej 11 (zapewne od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych²⁰; Bojm chyba mieszkał pod tym adresem wcześniej, ponieważ podawał go w książkach telefonicznych, nie wiemy jednak, czy funkcjonowała tam uprzednio jakaś jego pracownia portretowa²¹).

¹⁸ Zob. N. Gross, *Film żydowski*, s. 32–33.

¹⁹ *Książka informacyjno-adresowa „Cała Warszawa”* 1930, dział XIII, s. 41.

²⁰ Na przykład w „Spisie abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1935–1936 widnieje już oczywiście „Foto-Forbert na Wierzbowej (s. 71), tak samo w „Spisie” za 1938–1939 (na s. 89). Bojm dodatkowo występuje w tych księgach z dookreśleniem „fotogr. pras.” — podany jest ten sam numer telefonu co zakładu fotograficznego „Foto-Forbert” (tel. 52870, zob. odpowiednio: s. 26 i 33).

²¹ Adres na Wierzbowej wcale nie pojawia się w „Spisie abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1930/1931 (s. 26) — wskazano adres Forbert-Film: „44870 Bojm Henryk, fotogr. pras., Królewska 29a”.

Jeśli chodzi o fotografię, poza praktyką gabinetową Bojm i Forbert byli jednymi z najważniejszych polskich fotoreporterów okresu międzywojennego. Podpisywali — zawsze dwoma — nazwiskami zdjęcia drukowane w „Naszym Przeglądzie Ilustrowanym”²² (ważnym dodatku do prężnego „Naszego Przeglądu”). Forbert zmarł nagle w roku 1938. Bojm pracował dalej jako fotoreporter (podpisując niezmiennie zdjęcia nazwiskiem swoim i zmarłego współnika), nadal działał też zakład fotograficzny (pod niezmienną nazwą Foto-Forbert). Fotografie dokumentacyjne Bojm wykonywał także w getcie warszawskim, to jego, jak można sądzić, zdjęcia stanowią większość materiału fotograficznego Archiwum Ringelbluma (archiwum stworzone w getcie przez historyków dokumentujące funkcjonowanie zamkniętej dzielnicy; zakopane, wydobyte po wojnie²³). W getcie działało także atelier Foto-Forbert²⁴ aż do powstania 1943 roku, podczas którego Bojm zginął²⁵.

ZAWARTOŚĆ ALBUMU BRĄZOWEGO

Opis materiałów, którym poświęcony jest niniejszy artykuł, zaczniemy od drugiego z albumów, ponieważ ten jest jednorodny. Jak już wspominałem, dotyczy tylko jednego filmu, *Czerwone błazna*, i zawiera wyłącznie materiał fotograficzny: fotsy i werki dokumentujące produkcję. Wolumin oprawiony w twardą okładkę, otwierany wzdłuż krótszej krawędzi składa się z 31 brązowych kart. Stan zachowania w momencie przekazywania do zbiorów nie był dobry: i okładka, i same karty były bardzo pogięte, najpewniej od wilgoci. Irena Matuszelańska wspominała, że rodzina schowała albumy (sądzę, że tylko ten album, do tego wątku wrócimy) razem z częścią rzeczy w piwnicy, co najmniej na czas powstania 1944 roku. Były one zakopane w kufrze, być może to wówczas wdała się wilgoć.

Album zawiera łącznie 61 zdjęć, część z nich przedstawia członków ekipy realizatorów (pozowane lub przy pracy), większość to promocyjne fotsy. *Czerwony błazen* nie zachował się, stąd zdjęcia wypada uznać za materiał niezwykle cenny

²² Zob. M. Szablowska-Zaremba, *Press photography as a source of narration on Jewish spaces in the interwar period in Poland*, „Polish Libraries” 9, 2021, s. 201 n., https://polishlibraries.bn.org.pl/upload/pdf/02284_PL9_06szablowska.pdf (dostęp: 2.09.2022).

²³ Zob. A. Duńczyk-Szulc, *Odczytywane na nowo*, [w:] *Rozproszony kontakt. Fotografie z Archiwum Ringelbluma na nowo odczytane*, red. A. Duńczyk-Szulc, Warszawa 2019, s. 54 n.

²⁴ Współwłaścicielem w tym okresie był Henryk Finkelstein, przedwojenny właściciel Sfinksa. Siedzibę atelier najpierw miało przy Elektorальной 7, a po wyłączeniu tej części ulicy z granic getta — od grudnia 1941 r. przy ulicy Chłodnej 20. Zob. informacje prasowe z bazy danych Centrum Badań nad Zagładą Żydów: <https://new.getto.pl/pl/Miejscas/E/Elektoralna-72>; <https://new.getto.pl/pl/Wydarzenia/Zaklad-fotograficzny-FOTO-FORBERT-chlopiec-na-nauke-potrzebny> (dostęp: 3.07.2022). Zob. także A. Duńczyk-Szulc, *Odczytywane na nowo*, s. 53.

²⁵ Zginął razem z żoną Ruchlą (Rachelą) z domu Gliksman i prawdopodobnie ich synem Izraelem — mieli ukrywać się w bunkrze. Zob. A. Duńczyk Szulc, *Odczytywane na nowo*, s. 51, przyp. 3; M. Szablowska-Zaremba, *Press photography...*, s. 207.

z historycznofilmowego punktu widzenia, dający pewne wyobrażenie o kształcie wizualnym filmu.

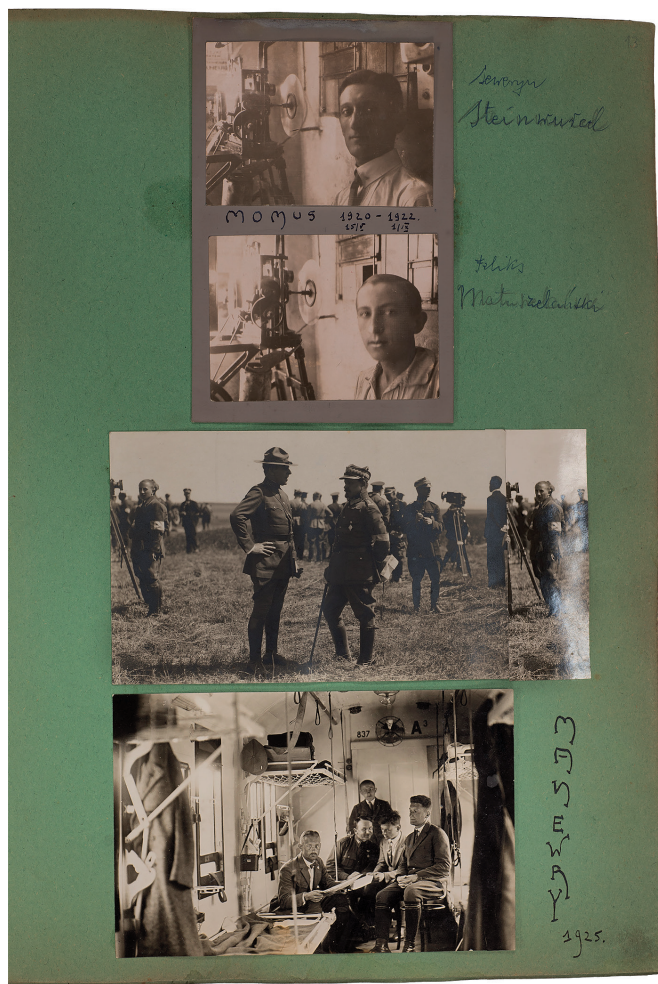
Zdjęcia, wszystkie tej samej wielkości (format 13 × 18 cm), przyklejone są wyłącznie po jednej stronie kart (*recto*), po dwa na karcie, symetrycznie w orientacji pionowej na otwieranej poziomo karcie (niezależnie od kadrowania zdjęcia — zdjęcia o układzie horyzontalnym również przyklejone zostały pionowo). Wyjątek stanowi ostatnia karta, na której przyklejone zostało jedno zdjęcie usytuowane centralnie, w orientacji poziomej. Na wszystkich fotosach i werkach w lewym dolnym rogu widnieje znak wodny Leo-Film. Mamy więc do czynienia z albumem o charakterze oficjalnej dokumentacji produkcji — przypomnijmy, że była to produkcja pierwszego filmu stworzonego w firmie w pełni zarządzanej przez Marię Hirszbein. Można zastanowić się, czy album od samego początku należał do Matuszelańskiego. Jakkolwiek brak w nim dedykacji, hipotetycznie mógł zostać pierwotnie ofiarowany Marii Hirszbein przez, zapewne, jego autora, Matuszelańskiego, a później, gdy w okresie funkcjonowania getta producentka powierzała zaufanemu pracownikowi różne cenne przedmioty na sprzedaż, przekazała mu również ten album.

ZAWARTOŚĆ ALBUMU ZIELONEGO: POCZĄTEK I CZĘŚĆ SZTAMBUCHOWA

Album zielony, w zasadzie główny przedmiot mojego zainteresowania, jest dużo bardziej złożony. Zawiera wpisy pamiątkowe postaci ze świata artystycznego, wklejone bądź włożone zdjęcia, wycinki prasowe oraz druki ulotne. Oprawiony jest w sztywną zieloną okładkę, na jej przedniej części w prawym górnym rogu widnieje sygnatura: „F. Matuszelański”. Otwierany wzdłuż dłuższej krawędzi album zawiera 34 karty zielone i wszytych 12 jasnych kart (część sztambuchowa) — łącznie 46 kart (nie licząc kart programów, otwierających się wewnątrz albumu). W momencie przekazania obiektu do zbiorów stan był względnie dobry, jedynym poważniejszym defektem był brak grzbietu okładki, oderwanego. Duża część materiałów była do albumu wklejona; gdy zostały w trakcie prac konserwatorskich odklejone (by umocować je na kartach w sposób bezpieczniejszy dla materiału), okazało się, że część fotografii była skrupulatnie podpisana ręką Matuszelańskiego — wymienione są na rewersach nazwiska sportretowanych.

Wewnętrzna strona okładki jest pusta (również — jak inne karty albumu poza wszytymi — zielona). Na pierwszej karcie w centralnym miejscu strony *recto* znajduje się zdjęcie portretowe ubranej w białą bluzkę Marii Hirszbein, obejmującej psa. Zdjęcie jest niepodpisane na karcie; w górnej części strony widnieje napis: „F. Matuszelański 15/V 27”. To zapewne data założenia albumu (co nie znaczy, że wklejenia portretu Hirszbein — o czym będę jeszcze pisał). Jeśli to rzeczywiście data założenia albumu, autor zaczął go komponować z materiałów zgroma-

dzonych wcześniej, a później kontynuował pracę, wprowadzając kolejne elementy, dokumentację nowych produkcji. Skoro zaś w momencie rozpoczęcia pracy nad albumem dysponował już pewnym zbiorem materiałów (do *Zewu morza* włącznie), przed wklejeniem musiał przemyśleć ich kolejność i w ogóle koncepcję albumu.



Fot. 1. Pierwsza po części sztambuchowej strona w zielonym albumie Feliksa Matuszelańskiego; zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski (tu i dalej: dokumentacja stanu przed konserwacją)

Jestem skłonny sformułować hipotezę, że album mógł powstać po doświadczeniu wyklejenia albumu poświęconego *Czerwonemu błaznowi*, nakręconemu w 1926 roku. Tamten dokumentował wielką produkcję, pierwszą „własną” Hirszbein.

To stąd wynikała potrzeba zgromadzenia fotosów i werków (być może zresztą Matuszelański był fotosistą na niektórych planach). Mogło to jednak podsunąć Matuszelańskiemu myśl zbudowania przekrojowego albumu pamiątkowego, początkowo fotograficznego, z czasem stającego się dużo bardziej złożonym artefaktem²⁶, którego różnorodność doceniła zarówno Beylin, jak i środowisko historycznofilmowe, o czym świadczy archiwaliów naklejone na stronie odwrotnej pierwszej karty. Jest to krótki list do Ireny Wiesławy Matuszelańskiej z Centralnego Archiwum Filmowego (podpis dyrektora Władysława Banaszkiewicza), z którym 3 stycznia 1959 odsyłano jej ten album, dziękując za udostępnienie go w celach naukowych. Archiwum wykonało wówczas dokumentację fotograficzną albumu, której kontekst przywoływał będę poniżej. Dokumentacja przechowywana jest obecnie w Bibliotece Filtoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, składają się na nią 104 fotografie. Zdjęcia mają swoje numery porządkowe tak w spisie zawartości zespołu, jak na rewersach, mają też i tu, i tu opisy. Wszystkie zdjęcia wywołane są do formatu 13 × 18 cm (przy czym same odbitki nie są tej samej wielkości, przy przycinaniu fotografii pozostawiono nieznacznie zróżnicowane marginesy). Zabezpieczono też negatywy, które jako zbiór stanowią pozycję 105 w spisie materiałów²⁷. Podkreślimy w tym miejscu: wypożyczony został zatem tylko jeden album, uznawany przez Irenę Wiesławę Matuszelańską za cenniejszy²⁸ — głównie ze względu na wpisy sztambuchowe, które znajdujemy w albumie wszyte zaraz przy karcie z listem.

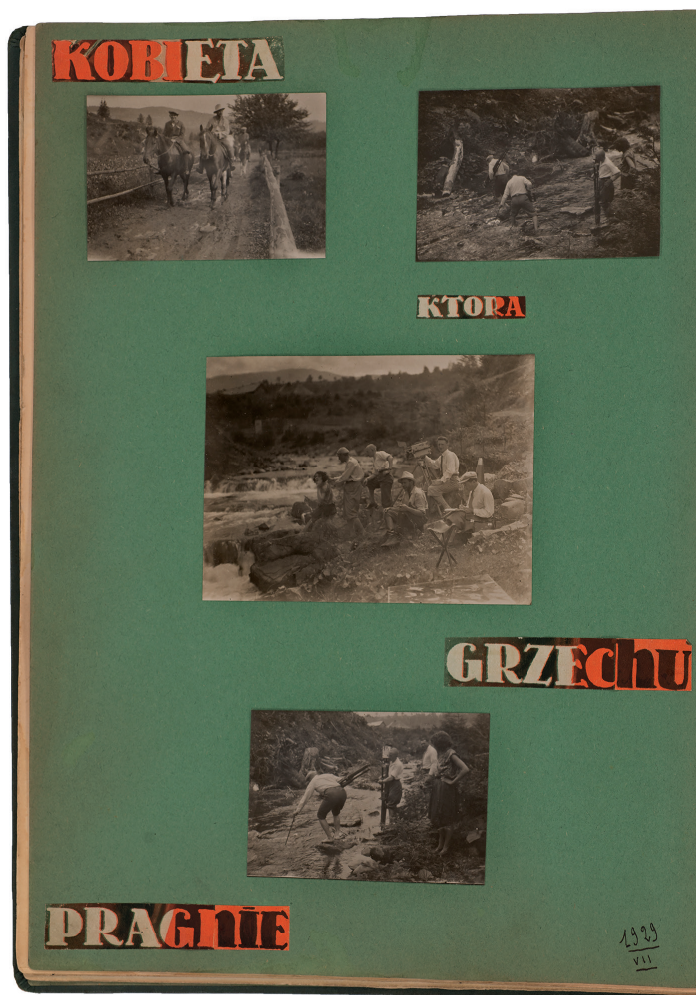
Na pierwotnie białych lub kremowych, a obecnie nieznacznie pożółkłych kartach widnieje 69 pamiątkowych wpisów postaci ze świata artystycznego, między innymi Eugeniusza Bodo, Stefana Jaracza (ów ze znamieną deklaracją: „Szanuję kino — bo zmusiło Teatr do rewizji swych dróg i celów”), Tadeusza Kończycza (kierownik życzył szwenkierowi, aby „był zajęty przynajmniej raz do roku w nowym filmie”), Anatola Sterna („Oby się Pańskie najśmielsze nadzieje doczekały zeroekranu!”), Tadeusza Fijewskiego, Seweryna Steinwurzla, Stefana Roguskiego, Jadwigi Smosarskiej, Henryka Warsa (z nutami), Nory Ney, Marii Chaveau (podpis Chaveau-Zakrzewska), Toli Mankiewiczówny, Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, Adolfa Lantza (twórcy scenopisu do *Kochaj tylko mnie!*, notabene to wpis po niemiecku). Jest także intrygujący (i niestety chyba już na zawsze zagadkowy) wpis nierozpoznanej osoby z 1930 roku: „Panu Felusiowi z podziękowaniem za cenne

²⁶ Notabene powracającym do praźródła albumów fotograficznych, których poprzednikami były przecież sztambuchy, albumy romantyczne (z wierszami malarzy, nutami, rysunkami plastyków) czy zwłaszcza albumy pamiątek, mające niemały już format i zawierające „coraz więcej błahostek (biletołów wizytowych, znaczków pocztowych, programów spektakli i koncertów, obiadowych menus itp. — stąd fr. nazwa *bêtisier*, ang. *scrapbook*)”. *Album*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, Wrocław 1971, s. 25–26.

²⁷ FINA, sygn. A168, poz. 1–105. Materiały te dostępne są w <https://fototeka.fn.org.pl/pl.html> (dostęp: 4.05.2023).

²⁸ Matuszelańska tak go określała również w 2009 r., o czym świadczą notatki Judyty Pawlak na protokole przekazania albumu *Czerwone błazna* z 3 października 2009 r.

materiały do zbiorów”, jak również podpis ówczesnego mistrza kraju w sprincie kolarskim Henryka Szamoty (ale chyba nie w związku z jakimś projektem, na przykład *Legionem ulicy*, nie wskazuje na to ani data, lato 1930, ani treść wpisu: „Sympatykowi sportu kolarskiego w dowód pamięci”). Zakres dat wpisów obejmuje lata 1930–1941. Ostatnia dedykacja, z 9 maja 1941, z podpisem *Maucer* (?), w języku niemieckim, jest trudno czytelna.



Fot. 2. Kompozycja kolażowa zdjęć i tytułu filmu na karcie zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego, zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Nie wszystkie wszyte karty są zapisane, aż pięć jest pustych. Z wpisu aktora Tadeusza Wesołowskiego (z 3 stycznia 1933, czyli z okresu prac nad *10% dla mnie*):

„Kochany Felusiu! | Ja zaś wpisuję się na | ostatniej karcie | Żeby się nie narazić na | szybkie wydarcie!” wynika, że pierwotnie jego karta była ostatnia, a zatem było wówczas sześć kart sztambuchowych. Część ta musiała funkcjonować jako osobny poszyt, poza albumem. Do nich na późniejszym etapie dołożone zostały więc karty kolejne — wpisy zdążyły się jednak pojawić tylko na pierwszej z nich.

W intencji Matuszelańskiego miały w przyszłości zostać zapełnione kolejnymi wpisami. W tej kwestii nie ma żadnych wątpliwości, mimo że w obecnej postaci albumu część sztambuchowa ma swoją wyraźną puentę kompozycyjną. Na stronie odwrotnej bowiem po ostatniej zapisanej znajduje się centralnie przyklejone zdjęcie portretowe Feliksa Matuszelańskiego. Pod zdjęciem napisane zostało imię i nazwisko ręką Ireny Matuszelańskiej. Można domniemywać, że zdjęcie wkleiła później, po śmierci brata, mając świadomość, że album ma już, niestety, postać skończoną i nie zostanie nigdy uzupełniony kolejnymi zebranymi wpisami, materiałami.

Takiego zdjęcia Matuszelańskiego nie ma w dokumentacji archiwalnej albumu z 1958 roku, a zapewne przefotografowano by je, gdyby znajdowało się w albumie. Całą tę archiwalną dokumentację otwiera inne przefotografowane zdjęcie: Steinwurzla i Matuszelańskiego (z kart z materiałami z filmu *Uroda życia*). Archiwistom najwyraźniej zależało przy otwarciu zespołu na wskazaniu Matuszelańskiego (aktotwórcy oryginału), na tym zdjęciu widnieje on od razu w zawodowej relacji z operatorem, którego był asystentem. Następną fotografią dokumentalną jest przefotografowane zdjęcie grupowe z materiałów z *10% dla mnie* (nieznacznie wykadrowane), które w spisie opisano: „Maria Hirszbein właścicielka Leo-Film, w drugim rzędzie z prawej Tadeusz Fijewski”, kolejne dwa to portrety Hirszbein — jeden, o którym była już mowa, i drugi, z dalszych kart albumu. Następne zdjęcia to dokumentacja części sztambuchowej.

Strony sztambuchowe zostały przez fotografa archiwistę ujęte w całości²⁹. Kolejność ułożenia w archiwalnej dokumentacji zdjęć części sztambuchowej różni się szczególnie wyraźnie od tej z oryginału. Trzeba zaznaczyć, że układ całej archiwalnej dokumentacji wygląda na przemyślany, jakby — jak sygnalizowałem — narracyjny. Najpierw widoczne są portrety wybranych osób, później dokumentacja omawianej części sztambuchowej, później innych materiałów, które starano się grupować podobnie, jak zrobił Matuszelański w albumie — produkcjami. Znajdują się w nim jednak niezrozumiałe zaburzenia, jak właśnie w wypadku kart sztambuchowych. Ich zdjęcia mają numery 5–17 i określane są jako „fotokopie kartek z albumu”. Pierwszy numer (5) ma fotografia strony *verso* karty 6 z wszytych, z dedykacjami między innymi C.H. Jarosiego (z 10 października 1936 roku), Władysława Grabowskiego (9 października 1936 roku), Jana Trystana (z 22 lutego 1938 roku), Lidii Wysockej (z 18 grudnia 1936 roku), Tadeusza Wesołowskiego, cytowanej wyżej; kolejny

²⁹ Zrobiono oczywiście zdjęcia wszystkich tych stron, to znaczy tych, które zostały zapisane. W dokumentacji fotograficznej archiwaliów pomija się karty puste, także dziś digitalizuje się archiwalia bez stron niezapisanych, bez pieczętek itp.

numer (6) ma fotografia strony *recto* karty 7, z między innymi nutami Warsa (wpis z 4 lutego 1939 roku) i wpisem po niemiecku (z 9 maja 1941 roku), i dopiero po nich wypada (7) fotografia strony w albumie z pierwszej części wszytej, z podpisami Jadwigi Smosarskiej (24 grudnia [!] 1933 roku), Steinwurzla (z 13 lutego 1930 roku) i Bodo (z 14 lutego 1930 roku); następne numery mają fotokopie: (8) karty 4r, (9) 2v, (10) 5r, (11) 1v, (12) 3r, (13) 6r, (14) 5v, (15) 4v, (16) 3v, (17) 2r. Kolejność albumowa jest więc w dokumentacji zupełnie zakłócona i trudno znaleźć jakieś wytłumaczenie nowego układu, na przykład szukając kolejności alfabetycznej czy chronologicznej — takiej nie ma; zresztą nie dałoby się takiego uporządkowania przeprowadzić, skoro w oryginalnym sztambuchu Matuszelańskiego (o czym świadczą choćby wymienione tu przykładowe daty) wpisywano się w kolejności dowolnej, w wybranych wolnych miejscach, dlatego na stronach bywają daty odległe od siebie o kilkanaście lub więcej miesięcy i przeróżne nazwiska. Nie można też uznać, że archiwiści filmoznawcy jakoś hierarchizowali ważność wpisów, skoro na przykład wpis Steinwurzla (którego przefotografowana podobizna otwiera cały zespół, ustawiona na pewno celowo przez historyków filmu) jest dopiero na trzecim zdjęciu. Wydaje się, że kolejność zdjęć wpisów pamiątkowych jest po prostu przypadkowa (nie wczytywano się chyba nawet specjalnie w napisy, skoro zdjęcie z dedykacją Wesołowskiego wypadło jako pierwsze). W wypadku fotografii innych materiałów już tak nie jest, musiały istnieć jakieś wskazówki czy też zachowano przy wywoływaniu układ. Bez tego w żadnym razie nie utrzymano by (względnego) porządku grup fotografii z danych projektów, ponieważ nie ma zdjęć całych stron albumu — fotografowano tylko pojedynczy dany materiał. Ujmowano samo zdjęcie (fotos, werk, portret), nie uwzględniając kontekstu jego umieszczenia w albumie, nie wiadomo więc z samych zdjęć nic o fotografiach sąsiadujących i w ogóle ich kolejności w albumie. Tylko zaproszenia na premiery, wklejane również przez Matuszelańskiego do albumu, fotografowane są w postaci otwartej z całą wchodzącą w kadr zawartością danych stron, widoczną pod danym dokumentem życia społecznego. To zresztą temat na osobną refleksję — co widziano w albumie, gdy wykonywano jego dokumentację. Był on dla archiwistów raczej zbiorem interesujących materiałów archiwalnych, a album — tylko ich nośnikiem, zawierającym dodatkowo elementy uznane za mniej ważne (znamiennie, że nie przefotografowano niektórych fotografii ani nie ma w dokumentacji śladu po wycinkach prasowych z końca albumu, o których będzie mowa dalej). Nie postrzegano woluminu w jego całokształcie, nie zaistniał jako pewien artefakt, wielowątkowa, synkretyczna narracja.

CZĘŚĆ ŚRODKOWA ZIELONEGO ALBUMU

Na pierwszej po wszywc karcie (jej stronie *recto*) znajdują się cztery zdjęcia. Dwa naklejono jedno pod drugim na mały szary kartonik, a dopiero ta kompozycja

naklejona została na kartę albumu. Są to zdjęcia portretowe: powyżej Seweryna Steinwurzla, poniżej Feliksa Matuszelańskiego. Oba zdjęcia mają dokładnie tę samą scenerię i kompozycję. Zdjęcie Steinwurzla odchyła się, można przeczytać kaligraficzną dedykację: „Drogiemu Felusiowi | na pamiątkę wspólnej | pracy ofiaruje swą | podobiznę | Seweryn Steinwurzlel | Warszawa dn. 26/VIII 1921 | »Kino Momus«”.

Pomiędzy zdjęciami widnieje podpis ręką Matuszelańskiego: „Momus 1920–1922” (pod datami rocznymi dopisane daty dzienne, odpowiednio: „15 V” i „1 IX”).

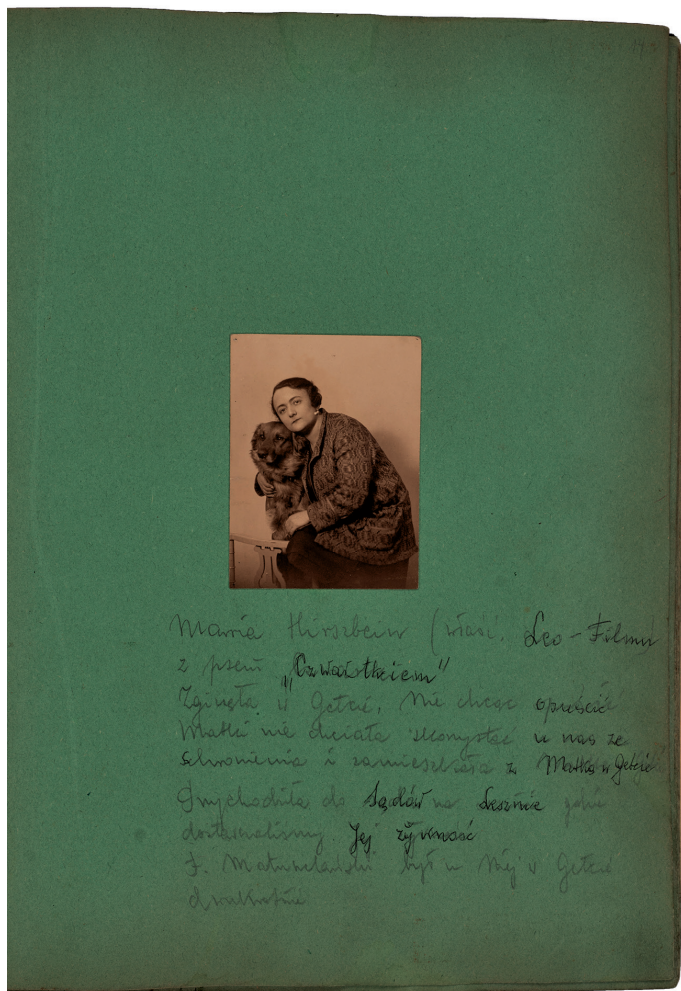
W dolnej części strony naklejone zostały dwa zdjęcia z podpisem: „Manewry 1925”. Wskazuje on skrótowo, że to fotografie ukazujące filmowanie sławnych taktycznych ćwiczeń wojskowych, z których powstał później wyświetlany w kinach obraz dokumentalny *Pierwsze wielkie manewry Wojska Polskiego* (inne tytuły: *Wielkie manewry Wojska Polskiego*, *Wielkie tegoroczne manewry wojsk polskich na Wołyniu i Pomorzu z udziałem przedstawicieli armii cudzoziemskich*; film miał dwie serie)³⁰. Pierwsza z fotografii, przyklejona wyżej, jest zdjęciem plenerowym: w centrum widoczni są dwaj wysocy rangą wojskowi, jeden z nich to zapewne generał Józef Haller, na dalszym planie zaznacza się grupka żołnierzy, po lewej stojący przed statywem Matuszelański; obok, przy prawej krawędzi, doklejonny jest wąski pasek tego lewego fragmentu odbitki zdjęcia (robiący efekt „panoramy”) z Matuszelańskim przy statywie.

Zdjęcie przyklejone niżej przedstawia pięciu mężczyzn we wnętrzu, w wojskowym wagonie (?) z pryzkami. W momencie przekazania albumu do muzeum było przyklejone tylko na krawędzi lewej, dzięki czemu oglądający mieli dostęp do podpisów na rewersie: „7/IX 25. | Poniedziałek. | Manewry 1925. | Brody[?]. | Zawisławski W-ch Pilivel | Satliowski »Światowid« [odczytanie nazwisk niepewne] | Seweryn Ja”. Inny podpis, w poprzek, wzdłuż krawędzi zdjęcia brzmi: „Zdjęcie robione przy | zbliżaniu się do | Warszawy”. Rzeczywiście na zdjęciu przedstawieni są, jak się wydaje, i Steinwurzlel siedzący po prawej, i Matuszelański, najbardziej z tyłu z twarzą nieco rozmazaną.

Na stronie odwrotnej albumu widnieją cztery fotografie, a pośród nich zostało rozmieszczonych, osobno, pięć kolejnych słów z tytułu filmu *Kobieta, która grzechu pragnie* (czarno-biało-czerwone; z prospektu?). W prawym dolnym rogu karty data: „1929 | VII”. To werki z realizacji filmu, który wyprodukował, sfinansował i wyreżyserował według swojego scenariusza Wiktor Biegański. Nie było to jakieś

³⁰ M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 478. Na temat ćwiczeń zob. J.S. Wojciechowski, *Manewry kawalerii w 1925 roku na Wołyniu*, „Niepodległość i Pamięć” 16, 2009, nr 1; wzmianki o filmie na s. 131 i 137. Historyk wymienia na podstawie informacji prasowych i materiałów archiwalnych nazwiska operatorów: Zbigniewa Gniazdowskiego, Steinwurzla i Leonarda Zawisłowskiego; Matuszelańskiego nie wymienia, ale musiał on być pomocnikiem. W filmie, jak można sądzić z monografii Hendrykowskiej, operatorzy nie zostali wymienieni z nazwisk, wskazano ich zbiorczo: „Monopolowe zdjęcia wytwórni Film Polski dokonane przez specjalnie delegowanych operatorów”.

osiągnięcie artystyczne³¹, obraz musiał mieć jednak brawurowy kształt wizualny, co sugerują, jakby potwierdzając historycznofilmowe opisy obrazu, zdjęcia z albumu. Widoczni są na nich jeźdźcy konni, ekipa nad strumieniem przepływająca się przez górski potok czy rozstawiająca sprzęt. Operatorami kamery byli Steinwurznel i Antoni Wawrzyniak, najwidoczniej wspierał ich jako asystent Matuszelański, skoro dokumentacja znalazła się w albumie.



Fot. 3. Karta zielonego albumu Matuszelańskiego ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (fot. P. Jamski): strona sąsiadująca z werkami *Kobiety, która grzechu pragnie*

³¹ L. Armatys, W. Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 104.

Umieszczenie ich na tych, a nie innych kartach albumu to w zasadzie jedyne zakłócenie chronologii w tej części woluminu — dokumentacja filmu z 1929 roku wyprzedza bowiem dokumentację filmów chronologicznie wcześniejszych: *Rywali i Jednego z 36*. Wydaje się, że Matuszelański wkleił tu zdjęcia z tego filmu, by zbudować korespondencję z widniejącą na sąsiedniej stronie fotografią Marii Hirszbein (nie wiemy, czy gdy wklejał te fotografie z 1929 roku, ów portret był obok już wcześniej, ma na rewersie ołówkiem datę 1928; może zostały naklejone równocześnie?). Chciał portretem zaznaczyć pojawienie się na horyzoncie Marii Hirszbein — jeszcze jako producenckiej współpracownicy Forberta, ale wkrótce właścicielki wytwórni, o czym wiedział już w drugiej połowie lat dwudziestych, więc kiedy uczestniczył (najwidoczniej) w produkcji Biegańskiego, umieścił dokumentację w albumie w taki sposób, by przywołaniem tytułu dać dowcipny komentarz do sukcesu nietuzinkowej szefowej. Przyznać trzeba, że z uwagi na mocny tytuł, był to komentarz dość odważny, na granicy dwuznaczności.

Nie zauważyła chyba tego szczególnie żartobliwego kontekstu Irena Wiesława Matuszelańska, która akurat pod tym zdjęciem Marii Hirszbein zapisała tragiczną historię sportretowanej (pismo ołówkiem, częściowo poprawianym długopisem):

Maria Hirszbein (właśc. Leo-Film) z psem „Czwartkiem”

Zginęła w Getcie. Nie chcąc opuścić Matki nie chciała skorzystać u nas ze schronienia i zamieszkała z Matką w Getcie. Przychodziła do Sądów na Lesznie gdzie dostarczaliśmy Jej żywność.

F. Matuszelański był u Niej w Getcie dwukrotnie.

W relacji historii mówionej, złożonej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w 2014 roku, poszerzyła te informacje o kilka znaczących szczegółów. Przede wszystkim doprecyzowała, jak wyglądać miała propozycja pomocy. Rodzina Matuszelańskich zarządzała kamienicą rodzinną na Pradze (na Targowej 28, nieopodal skrzyżowania z Kijowską, kamienica już nie istnieje). Na podwórzu kamienicy był obszerny ogród i stały garaże na samochody. To w jednym z garaży miały być ukrywane Hirszbein i jej matka Sara z Librachców³², córka uznała jednak, że nie można umieszczać tu starszej osoby (rozmowa miała odbywać się na tym podwórku, Matuszelańska podkreślała, że też była przy tej rozmowie). Gdy potem przebywała w getcie, Matuszelański przynosił jej żywność (i pieniądze?) do gmachu sądowego przy ulicy Leszno (budynku, do którego był dostęp i z getta, i z tak zwanej strony aryjskiej), kiedy sprzedał powierzone cenniejsze przedmioty. Matuszelańska raz nawet także była z polecenia brata w jego zastępstwie w sądach na Lesznie (niewiele jednak z tego spotkania pamiętała, tylko to, że szła po jakichś schodach). Gdy

³² W cytowanym tu haśle biograficznym Stepan i Maśnicki podają dokładną datę urodzenia Hirszbein: 5 marca 1889 w Zgierzu oraz imiona i nazwiska rodziców: Jakuba i Sary z Librachców Hirszbeinów.

powstało Muzeum Historii Żydów Polskich, przekazała do jego kolekcji oprócz albumów również pejzaż Józefa Rapackiego oraz trzy woluminy z księgozbioru Hirszbein, których Matuszelański nie zdołał (nie zdążył przed likwidacją getta?) sprzedać. Zaznaczmy, że relacja ta dopełnia, a przede wszystkim koryguje dotychczasowe biogramy Hirszbein, wskazujące dwie daty śmierci: 1939 lub 1942³³. Właściwa musi być tylko ta druga. Hirszbein musiała zostać zabita w trakcie wielkiej akcji deportacyjnej, latem 1942 roku (jako osoba względnie zamożna i mająca pewne wsparcie z tak zwanej aryjskiej strony rzeczywiście miała szansę dotrzeć do tego etapu historii getta). Nie wiemy, czy zamordowano ją w getcie, czy w Treblince.

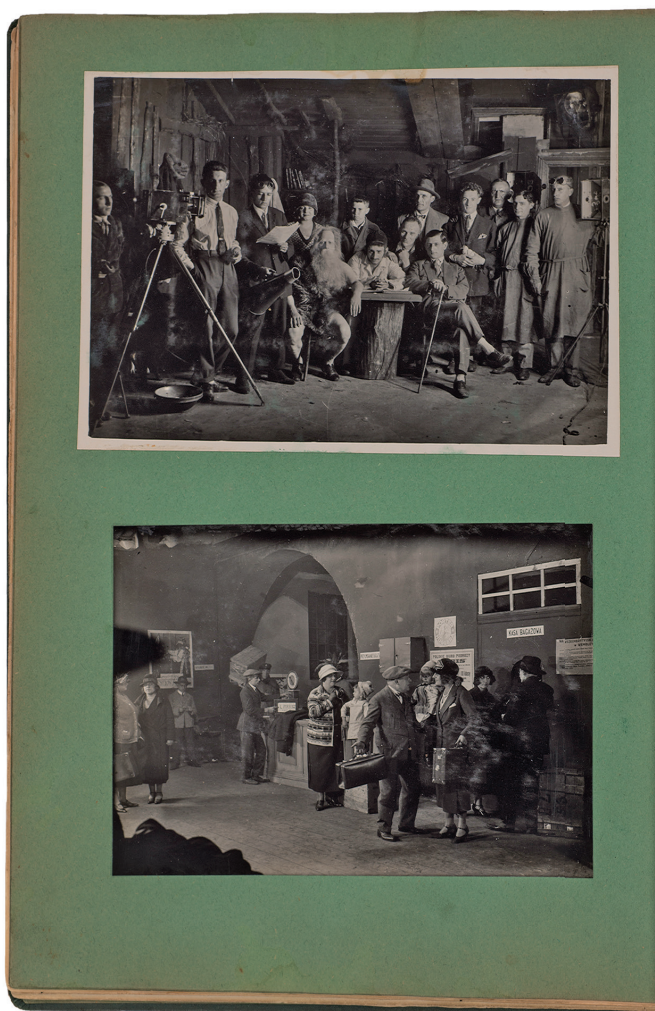
Omawiane zdjęcie Hirszbein, opisane po latach ręką Matuszelańskiej, pojawiał się więc w albumie w pierwotnej intencji Matuszelańskiego po to, by zaznaczyć moment wejścia Hirszbein do firmy. W planie zaś osobistym twórcy albumu miało wskazywać czas jego pierwszego zetknięcia się z producentką. Faktycznie jej biogramy podają rok 1924 jako rozpoczynający jej współwłaścicielstwo firmy. Był to okres kręcenia w wytwórni *Rywali*, z których materiały notabene widnieją w albumie właśnie na stronach kolejnych po stronie z portretem Hirszbein.

Wypada podkreślić szczególną koincydencję: pojawienie się w wytwórni Hirszbein zbiegło się z pierwszym angażem do filmu Henryka Szaro, rozpoczynającego w ten sposób bardzo efektownie³⁴ swoją karierę reżyserską (w okresie kręcenia *Rywali* był jeszcze kierownikiem artystycznym sławnego kabaretu Stańczyk, do grudnia 1924 roku). Szaro nakręcił później *Czerwonego błazna*, otwierającego rozdział samodzielnego kierownictwa Hirszbein w firmie, a po wielu latach wyreżyserował film, który okazał się ostatnim obrazem wytwórni. Nie sposób nie odnotować jeszcze jednej ponurej zbieżności ich biogramów: Szaro został zabity w getcie warszawskim latem 1942 roku. Spośród wielu wymienionych reżyserów współpracowników firmy to właśnie tylko Szaro, tak jak Hirszbein, zginął w wielkiej akcji deportacyjnej. Gardan, który również nie przeżył wojny, zmarł jednak w Związku Radzieckim. Steinwurzel przeżył wojnę — przebywał w ZSRR, następnie służył w Armii Polskiej na Wschodzie (zresztą cały czas był czynnym filmowcem); podobnie Waszyński, który przedostał się do Związku Radzieckiego, a potem również służył w Armii Polskiej; Ford na Wschodzie funkcjonował jako realizator (i organizator) w szeregach 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki; Zygmunt Turkow zdołał wyjechać do Brazylii na początku wojny.

Fot. 4. Dwa zdjęcia z grupy werków *Rywali* w zielonego albumu Matuszelańskiego, zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. P. Jamski

³³ Zob. R. Żebrowski, *Hirszbein (Hirszbejn) Maria* [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 599. *Hirszbein Maria*.

³⁴ Sytuacja nieczęsta, by film polski stał się przedmiotem przychylnego omówienia pióra Karola Irzykowskiego. Krytyk określił go „farsą wyborną, pomyslową, rzetelnie kinematograficzną, niekiedy żywiłowo oryginalną”. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 358.



Wśród czterech albumowych zdjęć z kręcenia *Rywali*, od których zaczęła się współpraca reżysera i Hirszbein, są i dwie pozowane fotografie grupowe. Na jednym z werków widnieje Szaro w charakterystycznych goglach zsuniętych na czoło. W rękę trzyma tubę reżyserską. W ten sposób zamieszczone w albumie zdjęcie przesądza, że to rzeczywiście on, nie Steinwurz, jak się czasem przyjmuje³⁵, był reżyserem filmu.

Na kolejnej stronie (*verso*) wklejone są trzy werki *Jednego z 36*, znowu (tak jak w wypadku *Kobiety* i tak jak w wypadku *Rywali*) z rozbitym na stronie tytułem filmu. Na dwóch dużych fotografiach pozowanych ekipy widoczny jest między innymi reżyser Szaro w goglach i z tubą. Na rewersie drugiego zdjęcia widoczna jest duża, ale niestety rozmazana (podwójnie przybita?) prostokątna pieczętka filmu,

³⁵ Zob. przyp. 10.

przy trzech krawędziach napisy ręką Matuszelańskiego: „Zaczęliśmy w Czwartek 24 Października 9 rano | Skończyliśmy w Piątek 25 [Października] 10 rano | 1925. || (Scena sądu) || Łamed-Wow”³⁶.

Na stronie sąsiedniej zaczynają się zaś materiały z produkcji *Czerwonego błazna* — sześć zdjęć na trzech stronach, poprzedzonych czterostronicowym programem filmu wklejonym pomiędzy karty (po *Jednym z 36*). Co warte odnotowania, na grupowych zdjęciach z tego filmu (zresztą na werku z *Jednego z 36* również) Matuszelański jako jedyny siedzi na podłodze. Zapewne to on był autorem tych zdjęć, więc siłą rzeczy podbiegał po wyzwoleniu migawki do najbliższego wolnego miejsca od aparatu i przysiadł przed ustawioną grupą. Nie sposób jednak nie myśleć o tym układzie jako uwidocznieniu się pewnej hierarchii na planie.

Pod trzema ostatnimi zdjęciami z planu *Czerwonego błazna* Matuszelańska dopisała po latach nazwiska rozpoznanych przez siebie osób. Takie podpisy poczyniła również w dalszych częściach albumu. To dość istotny trop, pozwalający na uchylenie jednej z ewentualnych hipotez dotyczących stopnia jej współautorstwa albumu. Najwyraźniej nie wiedziała ona o wspomnianych podpisach z rewersów, skoro podpisała tylko kilka zdjęć i podawała tylko nieliczne nazwiska, ewidentnie posiłkowała się wyłącznie własną pamięcią. Oznacza to, że wszystkie te zdjęcia musiały być już naklejone na karty przez samego Matuszelańskiego, nie przez siostrę później uzupełniającą album.

Dokumentacja *Zewu morza*, jak i kolejnych reprezentowanych w albumie filmów: *Kropki nad i*, *Policmajstra Tagiejewa*, *Urody życia*, *Serca na ulicy*, *Legionu ulicy* i *10% dla mnie* składa się nie tylko z fotografii i programów (po jednym, z wyjątkiem *Legionu* i *Serca* — po dwa), lecz także z zaproszeń na premiery³⁷. Są one do siebie dość podobne, z wyjątkiem zaproszenia na premierę *Legionu ulicy* — w nim po otwarciu widoczna jest ciekawa grafika przedstawiająca ciemne (to jest niebieskie, to druk niebiesko-biały) pierzeje domów z dwóch stron ulicy, ujęte perspektywicznie; w takie bryły wkomponowano tytuł — z jednej strony pierwszy człon, z drugiej drugi. *Legion ulicy* miał w ogóle świetną oprawę swoich materiałów promocyjnych. Jego mniejszy program to proste czterostronicowe bifolium, o tyle jednak ciekawe, że ma orientację poziomą i wszystkie zdjęcia są wydrukowane pionowo, mimo że są w związku z tym widoczne bokiem i wymagają odwrócenia programu do pionu; większy zaś program ma wyróżniający układ: o ile inne wklejone programy filmów

³⁶ Nie wiadomo, czy w podpisie tym Matuszelański użył skrótu tytułu jidyszowego (*Łamed-wownik*), czy też nie jest to skrót, tylko hasłowe, odwołujące się do sedna prototypowej dla fabuły tradycji żydowskiej, zapisanie: „36” (oparte w tradycji na dwóch literach hebrajskich, lamed i waw, mających wartość liczbową: 30 i 6; zob. R. Żebrowski, *Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych (Cadyków) [Mężów]*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, t. 2, s. 742) albo wręcz pierwsza wersja tytułu.

³⁷ Premiery trzech z tych filmów, *Zewu*, *Urody* i *10%*, odbyły się w kinie Casino, po sąsiedzku z Leo-Filmem, przy ulicy Nowy Świat 50. *Kropka nad i* oraz *Serca na ulicy* w Apollu, Marszałkowska 106. *Policmajster* w Filharmonii na Jasnej 5, *Legion ulicy* w Stylowym, Marszałkowska 112.

to dość standardowo otwierane broszury (niekiedy otwierające się dodatkowo skrzydłowo), o tyle w tym tylko raz rozchyła się karty na boki: wówczas widoczne są streszczenie i kompozycja sześciu fotosów (wyszukana, ponieważ jeden z fotosów to wydobyte konturowo sylwetki Tadeusza Fijewskiego i Stefana Rogulskiego nałożone na inne zdjęcie), po czym tak otwarte karty programu trzeba rozchylić do góry i do dołu, by ukazały się kolejna kompozycja fotosów i informacje o filmie.

W programie zresztą wskazano, kto jest autorem tego projektu — i to wskazano w samym centralnym oknie ze stopką filmu, u dołu: „Druk i kompozycja: | Zakłady Wkłęśłodrukowe | „ROTOFOT” | Warszawa / Tarczyńska 4”³⁸. Co prawda napis widnieje pod kreską oddzielającą informację od listy twórców czy reklamowego wskazania dystrybutorów zaopatrujących ekipę w rowery („B. Wahren, Świętokrzyska 26 | Maison Ormonde, Jasna 57”)³⁹ oraz atelier dźwiękowego i laboratorium („Falanga, Nowy Świat 57”), ale czcionka bynajmniej nie jest mniejsza niż w tych ostatnich.

Liczba i format zdjęć z produkcji wszystkich wymienionych filmów są bardzo zróżnicowane. Do *Zewu morza* znalazło się w albumie dziewięć zdjęć, do *Kropki nad i* — dwanaście, *Policmajstra Tagiejewa* — cztery, *Urody życia* — trzynaście (a te tylko na dwóch stronach — większość to odbitki małoformatowe; w albumie znajduje się też jeden fotos formatu A4, zachowany bez jednego rogu, włożony luzem przy końcu albumu), do *Serca na ulicy* — cztery (plus jeden fotos luzem u końca albumu, ze śladami po pinezkach), *Legionu ulicy* — dziewięć, a do *10% dla mnie* — aż 19 (w tym trzy duże fotosy niewklejone, tylko włożone między różne karty z końcówki albumu; jeden z nich, zdjęcie Toli Mankiewiczówny w mniejszym formacie, Matuszelański wkleił przy innych fotosach i werkach, fotografia ta ma dedykację aktorki z 8 maja 1933 roku).

Zdjęcia te mają też niejednorodny charakter. Przeważają, rzecz jasna, fotosy, przy czym jest w albumie także co najmniej jeden fotogram: to zdjęcie z materiałów dotyczących produkcji *Legionu ulicy*, przedstawiające Matuszelańskiego w ruchu na tle mostu z przęsłami łukowymi (zdjęcie zostało też opisane na rewersie jako wykonane z klatki filmu). Inny typ to reportaże z pracy na planie, na przykład wizerunek Steinwurzla z kamerą na specjalnej huśtawce, filmującego stojących na niej aktorów *Kropki nad i*; przedstawienie nagrywania przez dziurkę od klucza w gigan-

³⁸ Firma drukowała, a na pewno także w większości komponowała, druki niezwykle nowoczesne w latach trzydziestych i świetne technicznie, zob. na przykład zbiór zachowany w kolekcji dokumentów życia społecznego Biblioteki Narodowej, udostępniony w elektronicznym katalogu Polona, <https://polona.pl/search/?query=rotofot&filters=public:1> (dostęp: 11.09.2022).

³⁹ Podobnie na przykład w programie filmowym *10% dla mnie* wymieniane będą sklepy zaopatrujące plan w ubiory: „Toalety Mankiewiczówny, frak Krukowskiego oraz rewja mód – BOGUSŁAW HERSE, MARSZAŁKOWSKA 150 | Futra: M. APFELBAUM, MARSZAŁKOWSKA 125 | Kapełuszki: MARJA ZYDRAŃSKA, BODUENA 1 | Fryzury: ANTOINE, MAZOWIECKA 12 | Obuwie: L. LESZCZYŃSKI, NOWY-ŚWIAT [!] 34”. Tego rodzaju informacje znajdują się i w innych programach.

tycznej scenograficznej klamce, także z *Kropki nad i*⁴⁰, czy pracy ze statystami na planie *10% dla mnie*. Są też w tej części albumu scenki „rodzajowe” z życia planów, jak należąca do dokumentacji *Legionu ulicy* stykówka — takim roboczym charakterem jeszcze silniej oddająca atmosferę zdjęcia — przedstawiająca członków ekipy w czasie wolnym: z gazetą i papierosem czy zdjęcie zmiany tablicy nad bramą fortu na planie *Urody życia*⁴¹. Wiele jest wreszcie „oficjalnych” zdjęć ekipy czy familiarnych fotografii grupek obejmujących się, widocznie dobrze się ze sobą czujących ludzi. Zdjęcia „oficjalne” mają na rewersach specjalnie wykonane dla produkcji pieczętki filmu, z jego tytułem i wytwórnią, a niekiedy i hasłem reklamowym (choćby w wypadku *Zewu morza*: „Wielki film morski!”).

Po bloku materiałów z *10% dla mnie* w albumie Matuszelański pomieścił jeszcze program do *Córki generała Pankratowa*, filmu niepowstałego w Leo-Filmie (produkcja: Kamera, 1934; reż. Mieczysław Znamierowski, a właściwie Józef Lejtes⁴²), według jednak informacji z tegoż programu eksploatacją filmu zajmował się Leo-Film. Dodatkowo za zdjęcia odpowiedzialny był Steinwurz, a zatem można sądzić, że program znalazł się w albumie z uwagi na domniemaną współpracę Matuszelańskiego przy filmie, zazwyczaj asystował on przecież Steinwurzowi. Następnie znajdujemy program *Kochaj tylko mnie* (wydaje się, że Matuszelański nie był zaangażowany w produkcję — za zdjęcia odpowiedzialny był Henryk Vlassak, nie Steinwurz), niewklejoną ulotkę reklamową stołecznego kina Olimpia, Marszałkowska 114, anonsującą wyświetlanie „wielkiego arcydzieła filmowego” — nakręconych w 1921 roku *Trzech muszkieterów* (Matuszelański pracował w Olimpii, o czym dalej), dwa zdjęcia do *Kochaj tylko mnie* (jedno z dedykacją Barbary Gilewskiej), program *Prokurator Alicji Horn*, a pod nim fotos z grającą w filmie Smosarską, wreszcie program *Kłamstwa Krystyny*. Kolejne zaś materiały to już omówione trzy programy do obrazów zagranicznych *Vivere*, *Der Aussenseiter* i *Aloha, le chant des îles*, a po nich archiwalia niezwykle ciekawe — zbiór czterech legitymacji filmowych produkcji *10% dla mnie*, to jest zezwoleń na wyświetlanie filmu, wystawionych przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (nr zezwoleń i daty wystawienia: 3341/1 z 25 stycznia 1933, 3341/3 z 26 stycznia 1933, 3341/6 z 30 stycznia 1933, nr 3341/7 z 31 stycznia 1933). Każda z legitymacji ma wypisaną na maszynie między innymi metrykę techniczną filmu (dziesięć aktów, długość taśmy: 2583 m), streszczenie, kwalifikację filmu („rozrywkowy dobry”; kategoria tematyczna: „temat polski”; u dołu strony *verso* adnotacja w czarnej obwódce: „Dla dzieci i młodzieży dozwolone”), a także adnotację o ocenionych fragmentach: „Usunięto: a) scenę z Grzybkim w otoczeniu kobiet w barze, b) scenę flirtu Grzybkowej z baronem i słowa Lopka o tej scenie: »A gdyby małżonek dowiedział się o dzisiejszym

⁴⁰ Operację tę ukazują aż cztery odbitki, efektownie funkcjonujące w literaturze historycznofilmowej, na przykład przy artykule Maśnickiego i Stepana, 1928, s. 27. Zob. podobiznę dalej.

⁴¹ Podpis na rewersie zdjęcia: „Fort »Traugutta« | Ja, żołnierze [?] | »Sze zrobi« | 3/XI 29”.

⁴² Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Gwiazda z oddali*, „Kino” 1997, nr 12.

rendez-vous?«”. Co intrygujące, określenie daty ważności legitymacji zachowało się tylko na jednej legitymacji (1 kwietnia 1934), natomiast na trzech zostało ono ewidentnie celowo zatarte, a karty legitymacji, prawdopodobnie, by ukryć ingerencję w dokument, zostały złamane, może nawet przycięte i złączone na wysokości tego fragmentu karty!

Kolejnym po legitymacjach materiałem w albumie (przynajmniej w momencie jego przekazania do kolekcji muzealnej) był program *Ślubowania* z 1937 roku, na ostatnich zaś dwóch kartach znajdują się naklejone wycinki prasowe (ze wskazaniami bibliograficznymi), wreszcie spisane ręką Matuszelańskiego informacje o przebiegu jego życia zawodowego.

WYCINKI I NAPISY. CZYM BYŁ ZIELONY ALBUM I CZYM SIĘ STAŁ

Na pierwszej ze stron z ostatnich dwóch kart znajdują się trzy noty z różnych pism z 1936 roku, ale o niemal identycznej treści (a więc na pewno druk został zlecony — czyżby przez Hirszbain?), o „jubileuszu dwudziestolecia pracy w dziedzinie filmowej” Matuszelańskiego⁴³. Ostatnia nota została wycięta ze strony pisma z dużym dolnym marginesem, znajduje się na nim adnotacja piórem, ręką Matuszelańskiego: „Przywiozłem egzemplarz »Filmu« N°23 z dn. 30-X 1936 do Wunstorfu. Zauważyłem t[ę] n[o]tatkę 7-III 46 godz. 22¹⁵”. Wycinek musiał być uzupełnieniem dwóch naklejonych wyżej (tamte mają swoje dane bibliograficzne napisane za pomocą maszyny), doklejonym po latach. Odnotujmy w tym miejscu tylko, że jest to element woluminu, który nasuwa wiele poważnych wątpliwości dotyczących czasu i miejsc wyklejania albumu przez Matuszelańskiego. Datę sporządzenia i opisanie wycinka: 1946 należy uznać za omyłkową (przynajmniej w świetle dostępnych obecnie źródeł), chodzi o marzec 1945 roku⁴⁴, nadal jednak istnienie tego wycinka i tej notatki prowadzi do wniosku, że album mógł powstawać nie tylko w Warszawie i nie tylko przed wojną (czy do 1941 roku, jeśli brać pod uwagę niemiecki wpis w części sztam-buchowej). Za chwilę wrócimy do pytań, które w związku z tą notatką się nasuwają.

⁴³ b.a., *Osobiste*, „Kino Dla Wszystkich” 25.10.1936; b.a., *Jubileusz*, „Wiadomości Filmowe” z 1 listopada 1936, *Jubileusz*, „Film” 1.11.1936 (nr 23, s. 15); w podpisie, który cytuję niżej, Matuszelański zapisuje zatem inną niż okładkowa datę dzienną wydania, gdy wskazuje 30 października.

⁴⁴ Data 7 marca 1946 jest późniejsza o prawie rok od daty śmierci Matuszelańskiego (o której dalej). Myślę, że Matuszelański mógł zapisać w niej końcówkę 6 (zamiast 5) ze względu na sąsiedztwo innej daty z taką końcówką: 1936 (data druku tekstu w „Filmie”). Cyfry pierwszego roku są niemal dokładnie nad cyframi 46.



Fot. 5. Strona z zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego: jak kręcono *Kropkę nad i*; z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Na kolejnej stronie znajduje się reklama prasowa⁴⁵ *Urody życia* Gardana, z wymienionymi twórcami filmu, w tym Matuszelańskim jako asystentem operatora — ten wers podkreślony jest różową kredką. Pod nią są dwa wycinki. Pierwszy to list do redakcji „Filmu” od Matuszelańskiego z apelem:

⁴⁵ To wycinek ze s. 15 „Kina Dla Wszystkich” 1.02.1930 (nr 3). Nawiasem mówiąc, Matuszelański wymieniany był i w reklamach innych filmów — w reklamie *Zewu morza* we wkładce z końca numeru „Kina Dla Wszystkich” 15.06.1927 (s. nn.) jako „pomoc techn.”.

W celu zapoczątkowania akcji składkowej na rzecz zakupu dla Armii — karabinu maszynowego, daru pracowników branży kinematograficznej, składam zł. 20 — i wzywam wszystkie osoby pracujące w dziedzinie filmowej w Polsce do kontynuowania tej akcji⁴⁶.

Drugi to fragment obszernego reportażu (reklamowego, na pewno zamówionego przez Leo-Film) o produkcji *Zewu morza*⁴⁷. Wycięty wyimek tekstu o filmowaniu lotu Nory Ney przez Steinwurzla kończy zakreślone zdanie: „W kabinie samolotu nieodłączny pomocnik Feluś składa aparat, okazuje się, że on i w powietrzu nie opuszcza szefa”. Fakt, że Matuszelański nie włożył do albumu całego tego tekstu, jedynie drobny fragment, w którym był wspomniany, świadczy, że przynajmniej ta część jego albumu ma charakter zorientowany przede wszystkim na niego samego, stanowi zbiór pamiątek własnych. O ile we wcześniejszej, głównej części kolejne materiały można było czytać jako pamiątki Matuszelańskiego z jego pracy zawodowej, w takim zawodowym planie — osobiste, a jednocześnie mające wymiar jakby oficjalny, jako dokumentacja działalności firmy, o tyle ta część, jak również część sztambuchowa, mają tylko ten pierwszy wymiar. Znamienne także, że reklama *Urody życia* nie pojawiła się w części wcześniejszej, poświęconej temu filmowi, ale tutaj, i to z podkreśleniem własnego nazwiska, dosłownym zaznaczeniem w albumie swojej obecności w świecie kina.

Kolejne strony zdają się potwierdzać taki osobisty wymiar ostatniej części. Na sąsiedniej stronie znajdują się cztery wycinki prasowe, wszystkie z analogicznymi podkreśleniami: jeden z historii Leo-Filmu z „Ekranu i Sceny”, z podkreśloną uwagą o pomocniku Steinwurzla; drugi to zdjęcie z planu *Zewu morza* (z pisma „A.B.C.”), z zakreślonym kółkiem wokół sylwetki Matuszelańskiego trzymającego koło ratunkowe z nazwą okrętu ORP „Kujawiak” (sam ten werk z filmu znajduje się we wcześniejszej części albumu); trzeci to dziennikarska relacja *Wizyta w „LEOFILMIE”* („Żywa Sztuka”), wywiad z Feliksem Matuszelańskim o zrealizowanym *Zewie morza*⁴⁸ i planach firmy na kolejne produkcje — pierwsze dwa wymienienia nazwiska Matuszelańskiego podkreślone; czwarty wycinek to nota *Co sływać w wytwórniach polskich. Montaż „Urody życia”* („Kurier Film”), w której Matuszelański jest wzmiankowany jako jeden z asystentów (obok [Henryka] Korewickiego i T[adeusza?] Fiałki), pomagających reżyserowi Gardanowi i Steinwurzlowi w montażu; nazwisko Matuszelańskiego podkreślone kredką.

⁴⁶ F. Matuszelański, *List do redakcji*, „Film” 10.11.1938. Wypada odnotować, że data druku tej notatki, to jest doba tak zwanej nocy kryształowej, jest w kontekście treści wezwania wprost uderzająca.

⁴⁷ A. Stasiński, *Czy chcemy mieć własny film morski?*, „Kino Dla Wszystkich” 15.06.1927, s. 11.

⁴⁸ Według danych w bazie Filmpolski.pl Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi zachowało się tylko 2/3 filmu. W dziennikarskiej rozmowie Matuszelański udziela ciekawej informacji, być może w przyszłości pomocnej badaczom szukającym zaginionych polskich filmów: kopia *Zewu* sprzedana została do Chin, prowadzono także pertraktacje z dystrybutorami z USA.

Na ostatniej stronie wklejony został krótki artykuł z kroniki kryminalnej o tym, jak ukradziono Matuszelańskiemu nową jesionkę, kapelusz i białe reniferowe rękawiczki oraz o ujęciu rabusia:

Ależ od czegoż spryt filmowca! Po 10 minutach taksówka zawiozła dzielnego operatora na Kercelaka. Poszukiwania trwały krótko. W tłumie defilował jakiś drab w jego palcie, w rękę trzymał nonszalancko rękawiczki, a na głowie miał nowy kapelusz. Posterunkowy zaarrestował złodzieja, który przez tylko pół godziny cieszył się skradzionym strojem. Złodziejem okazał się Michał Kaszkowski (Dzika 62 — Cyrk), emigrant rosyjski, podający się za sztabs-kapitana armii rosyjskiej⁴⁹.

Pod ostatnim wycinkiem Matuszelański spisał piórem swój biogram zawodowy, który podaję *in extenso* (rozwijając skróty w zapisie):

Zacząłem pracować z Sewerynem Steinwurzlem w kinie „Momus” W-wa Senatorska 29 (Galerja Luxemburga) dnia 15 Maja 1920 roku. W lipcu tego roku poszedłem do wojska

Od Maja 1922 roku zacząłem pracować dorywczo przy filmie *Ludzie Mroku*

Od września 1923 roku do 1924 dorywczo przy *Ślubowaniu*

[Od września] [poniżej dopisek, ręką Matuszelańskiego, ale wersalikami i nieco zmienionym pismem, w nawiasie: „MARCA” – korekta?] 1924 [roku do] 1926 na stałe w firmie „Leo-Forbert”

[Od] 26. Stycznia 1926 [do] 1926 u p. M. H. [Marii Hirszbein]

[Od] Lipca 1926 w Leo-Filmie

W roku 1922 i 1923 pracowałem w „Stelli”

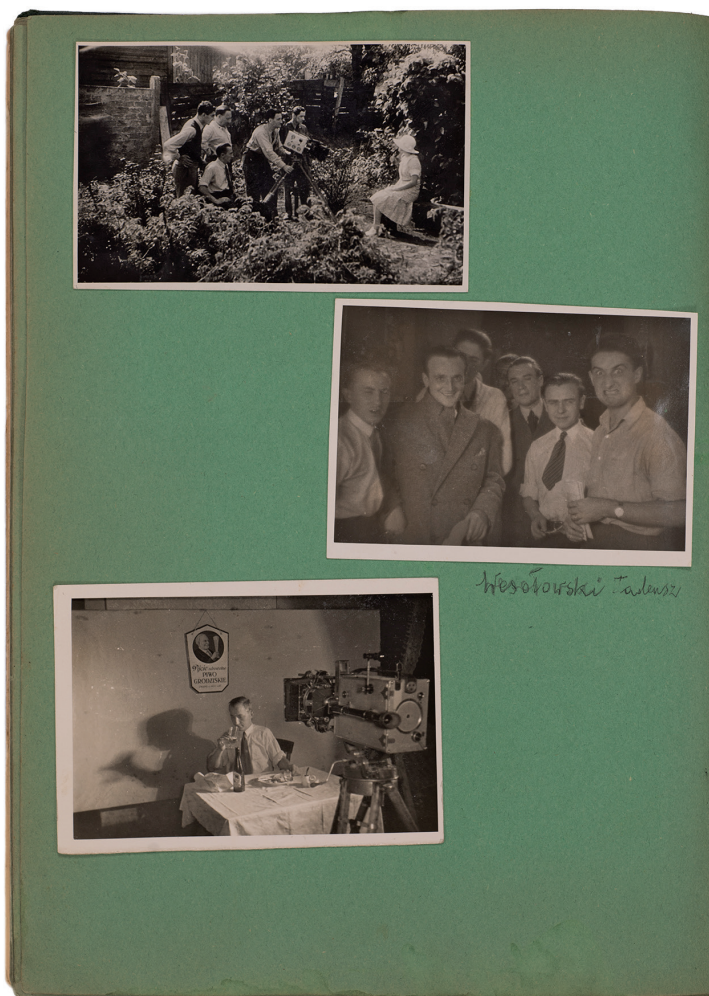
W roku 1923 i 1924 pracowałem w „Olimpii”⁵⁰

Zwróćmy uwagę, że Matuszelański pominął w swoim *curriculum vitae* udział w różnych produkcjach, o których wiemy z samego albumu, choćby dokumentacji manewrów wojskowych z 1925 roku, jakby zaznaczał tylko etapy, niejako w uzupełnieniu do całego albumu. Wydaje się również znamienne, że nie dookreślił epizodu swojego życia z lata 1920 roku, gdy poszedł do wojska, czyli nie napisał nic o — najpewniej przecież — udziale w wojnie polsko-radzieckiej. Wojsko byłoby tu tylko o tyle ważne, że spowodowało wyrwę w pracy zawodowej. Można widzieć w tej zdawkowości potwierdzenie, że wymiar „osobisty” albumu ma profil głównie zawodowy, związany z pracą filmową (jakkolwiek nie można go określić jako portfolio).

Zapis kończy się w okolicach połowy strony, jej reszta jest pusta. Zwraca uwagę, że wers trzeci od dołu ma między pierwszymi słowami: „[Od] Lipca 1926” a dokończeniem: „w Leo-Filmie” długie puste miejsce, jakby pozostawione do uzupełnienia w przyszłości, przy rozwijaniu *curriculum vitae*. Niezapelnione puste miejsce w wersie dotyczącym pracy w Leo-Filmie (brak uwagi o końcu faktyczne-

⁴⁹ b.a., *Maskarada sztabs-kapitana w stroju operatora filmowego*, „Dobry Wieczór” 17.04.1930.

⁵⁰ Kino Stella mieściło się przy Marszałkowskiej 111, Olimpia — przy Marszałkowskiej 114. Zob. *Dzieje Śródmieścia*, red. K. Kazimierski *et al.*, Warszawa 1975, s. 430–431.



Fot. 6. Strona z werkami *10% dla mnie* z zielonego albumu Matuszelańskiego; autor albumu widoczny na każdym zdjęciu (na ogrodowym przykłęka za Steinwurzlem, na zdjęciu z Wesołowskim i żartującym Steinwurzlem stoi po lewej); z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. P. Jamski

go zatrudnienia — na przykład do września 1939) oznacza, że cały zapis wykonany został przed wojną, przed wrześniem 1939 roku (i nie był uzupełniany podczas wojny ani po niej). Tyle możemy orzec z całą pewnością. Natomiast w trybie hipotezy można wskazać, że zapis ten sporządził po naklejeniu wycinka z kwietnia 1930 roku, skoro tekst zaczyna się tuż pod nim, i że w ogóle tę część albumu Matuszelański zapisać mógł w większości w jednym czasie. Może właśnie wio-

sną 1930 roku, skoro przeważająca liczba wycinków pochodzi z okresu do 1930 roku? Mogło być tak, że nakleił ten ostatni wycinek z kroniki kryminalnej oraz wycinki ze strony wcześniejszej (z lat 1927–1930, dotyczące *Zewu morza* i *Urody życia*) i reklamę *Urody życia* w roku 1930, a najdalej w roku 1933, 1934, wtedy bowiem jeszcze poświęcał mu Matuszelański sporo uwagi (chyba ostatni raz przy wklejaniu materiałów z *10% dla mnie*). Z kolei później doklejał inne elementy na tych stronach: wycinki z 1936 (na stronie jeszcze wcześniejszej) i z 1938 roku (list do redakcji; notabene opis bibliograficzny źródła wycinka zapisany jest pismem wyraźnie innym, bardziej kształtnym, od opisu wycinków z 1927 i 1930 na tej stronie). Później — czyli kiedy? Jeszcze w latach trzydziestych, na bieżąco, z wyjątkiem wycinka z „Filmu” z adnotacją o dostrzeżeniu tekstu w Wunstorfie? Czy może zbierał wycinki, a nakleił je właśnie w czasie bliższym sporządzenia i naklejenia wycinka z „Filmu”, w trakcie wojny, w Niemczech? Czy możemy założyć, że to sam Matuszelański wkleił opisany wycinek do albumu? Notatka brzmi raczej jak wykonana dla siebie, zaskoczonoego zbiegiem okoliczności odkrycia tekstu po latach, a nie jak uwaga dla na przykład adresatów listu z takim wycinkowym załącznikiem. Chyba że została ona sporządzona dla siebie, ale wysłana na przykład w maju lub na początku czerwca 1945 do domu w Warszawie z prośbą o doklejenie do albumu we właściwym miejscu.

Odnotowuję te hipotezy *pro forma*, raczej nie uda się orzec niczego w tych kwestiach z całą pewnością. W zasadzie obie wersje — i zabranie albumu do III Rzeszy, i wysyłanie wycinka do Warszawy, by ktoś dokleił go do albumu — wydają mi się równie zastanawiające. Jedna z punktu widzenia logistycznego, jak bym to nazwał, druga — z psychologicznego (wątek archiwizacyjny w korespondencji z rodziną z wiosny 1945 roku, kiedy informowano się przecież głównie o tym, kto żyje, a kto zginął). Drugiej nie podejmuję się zgłębiać; w odniesieniu do pierwszej powinienem chociażby spróbować sformułować hipotetyczne wyjaśnienie; jak mogłoby się stać, że album, tak samo jak czasopismo z 1936 roku, znajdował się z Matuszelańskim w Niemczech.

Niewiele wiemy o wojennych losach Matuszelańskiego, nie znamy też okoliczności jego śmierci. Jej rok podany jest na nagrobku rodzinnym na warszawskich Starych Powązkach (kwatery 162, rząd 2, miejsce 25) wraz ze wskazaniem miejsca śmierci:

FELIKS WŁADYSŁAW
 † 1945 MENDEN/WESTFALIA
 FILMOWIEC

Data ta pokrywa się z tą z dokumentów archiwalnych, z których dane widnieją w bazie Straty.pl jako informacje z aktu zgonu, wystawionego przez Polski Czerwony Krzyż: 14 czerwca 1945; zatem zmarł (wskutek choroby?) albo zginął

w jakimś wypadku tuż po wojnie⁵¹. W inskrypcji nagrobnej widnieje: Menden/Westfalia, trudno wyłumaczyć dlaczego, skoro w akcie zgonu wpisano: Paderborn. Obie miejscowości dzieli jednak zaledwie około 80 kilometrów (leżą skądinąd, zwłaszcza Paderborn, względnie blisko Wunstorfu). Może ciało Matuszelańskiego zostało przewiezione do Menden? A może rodzina otrzymała wcześniej z Menden korespondencję i sądziła, że tam musiał umrzeć, stąd napis nagrobkowy?

Irena Wiesława Matuszelańska, która w okresie nagrywania relacji historii mówionej miała 100 lat, pamiętała bardzo wiele i niekiedy bardzo szczegółowo, wielu rzeczy niestety nie mogła sobie przypomnieć, w tym nie potrafiła podać szczegółów dotyczących śmierci brata. Nie wiemy, kiedy go widziała po raz ostatni, wspominała jednak, że odprowadzała go, gdy wyruszał dokądś w jakiejś grupie osób, być może wojskowych, czy to „na Zachód” (taka wersja padła w trakcie nagrywania rozmowy), czy to (wersja z kontaktu przed nagraniem) do powstania warszawskiego⁵². Niestety nie udało mi się, przynajmniej na razie, zweryfikować tej wypowiedzi, potwierdzić jego udziału w jakichś działaniach czy w powstaniu 1944 roku⁵³, a co za tym idzie — pozostaje w sferze tylko hipotez domniemanie, że początkowo pobyt w Niemczech mógł się wiązać ze statusem jeńca⁵⁴.

⁵¹ Zob. baza Straty.pl („Straty osobowe i ofiary represji pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945”) — program Instytutu Pamięci Narodowej realizowany przez Fundację „Polsko-Niemieckie Pojednanie” w latach 2019–2021, <https://straty.pl/szukaj-osoby.php> (dostęp: 4.05.2023). To z tej bazy znamy i inne dane: datę urodzenia, nazwiska rodziców, oficjalne wyznanie. Data urodzenia to 27 czerwca 1903. Wyznanie: rzymsko-katolickie (co ma znaczenie w kontekście innego archiwium, o którym niżej). Imię i nazwisko panięńskie matki: Aniela Szelawska (skądinąd nie znajdujemy tego imienia na nagrobku rodzinnym). Imię ojca: Feliks (spoczywa w wymienionym grobie, inskrypcja na nagrobku wskazuje datę śmierci: 1932, co zgadza się z relacją Matuszelańskiej o konieczności przeprowadzenia się Matuszelańskich na Pragę do kamienicy rodzinnej w związku z problemami finansowymi po śmierci ojca).

⁵² Przy czym muszę zaznaczyć, by rozwiać ewentualne podejrzenia o nadbudowy mitologizujące ze strony siostry, że nie była to, bynajmniej, relacja w jakikolwiek sposób uwznioślająca chwilę czy biografię Matuszelańskiego; właśnie przeciwnie: rozmówczyni wyraźnie zdystansowała się od takiej tonacji i na moje pytanie, jak pożegnała Feliksa w tak ważnym momencie, odpowiedziała, jakby nie rozumiejąc, ze wzruszeniem ramion: „zwyczajnie, tak jak pożegnanie, [...] pocałowaliśmy się, ja bardzo się bałam o niego”. Podobny charakter miał zresztą fragment rozmowy o jej pożegnaniu z narzeczonym, lekarzem, gdy ten wyruszał (na początku okupacji?) przez góry do Francji, by walczyć. Opowiadając o ostatnim spotkaniu, wydobyla dysonans: pożegnanie odbyło się u niej w domu, narzeczony zastał ją, siostrę i matkę przy praniu i wpadła mu przypadkowo do białej czapki. Bardzo było jej wówczas wstyd przed nim z powodu okoliczności pożegnania i ich konsekwencji — niezręcznej sytuacji, czuła się zażenowana. Doprawdy, w swoich opowieściach po latach lekarka nie miała skłonności do patetyzowania i nie sposób jej podejrzewać o jakiejkolwiek konfabulację.

⁵³ Chciałbym uprzejmie podziękować za pomoc kwerendową pani Marii Pałgan z Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego.

⁵⁴ Jego nazwiska nie ma, co prawda, w bazie Arolsen Archives, <https://collections.arolsen-archives.org/de/search/person/70966622?s=matuszela%C5%84ski&t=11177&p=4> (dostęp: 4.05.2023), poprosiłem jednak o kwerendę i otrzymałem od Heike Müller, której bardzo dziękuję za pomoc, skan strony z odnalezionego wykazu Polaków ubezpieczonych w zakładowej kasie chorych firmy Demag A.G. Werk

Być może jednak zakładana deportacja Feliksa Matuszelańskiego⁵⁵ miała inny charakter. Zastanawia zwłaszcza to, że Matuszelański na wycinku, na który zwróciłem uwagę wyżej, napisał: „Przywiozłem egzemplarz »Filmu« [...] do Wunstorfu”. Czyli zabrał z sobą stary egzemplarz pisma do III Rzeszy z Warszawy, można domniemywać: z innymi zabranymi rzeczami (w tym z albumem, jak zakładałam w tej opcji). Jako jeniec nie mógłby oczywiście nic takiego przywieźć, nawet jednego starego czasopisma, zatem deportacja odbywać się musiała w innych okolicznościach. Może na przykład z jakichś powodów zgłosił się na roboty i mógł się do wyjazdu przygotować, spakować nie tylko najpotrzebniejsze rzeczy, lecz także jakieś materiały archiwalne, a także dość spory album wzięty na wypadek, gdyby mógł okazać się ważny jako album z dokumentacją własnej pracy przedwojennej? (To ten wyjazd, szczególnie i „na Zachód”, byłby pożegnaniem zapamiętanym z lukami przez siostrę?). Wunstorf to miasto, do którego kierowano przecież wielu robotników, z bazą lotniczą, położone pod Hanowerem, wokół którego znajdowały się różne fabryki.

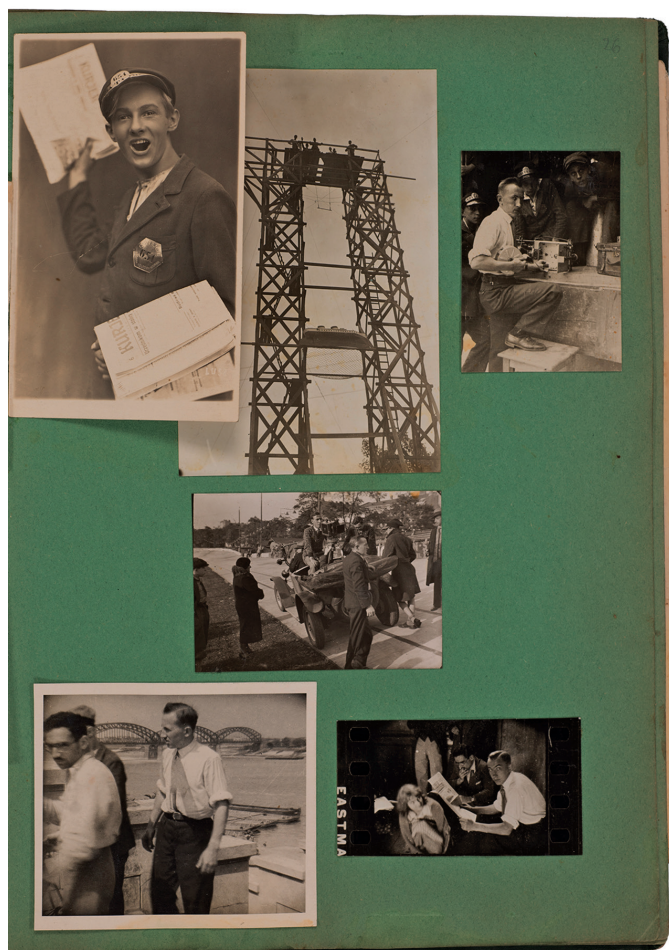
W każdym razie album musiałby Matuszelański mieć ze sobą od samego początku pobytu w Niemczech, już w Wunstorfie. Alternatywnym założeniem pozostaje jedynie hipoteza, jakkolwiek chwiejna, że przesłał rodzinie znaleziony w zabranym piśmie wycinek. Jeśli nie przesłał go, nie widzę innej możliwości, by wycinek znalazł się w albumie: miesiąc po jego sporządzeniu na te tereny wkroczyły wojska amerykańskie, dwa miesiące później III Rzesza skapitulowała, a kolejny miesiąc później nastąpiła śmierć Matuszelańskiego. Wydaje się zupełnie nieprawdopodobne, by zdążył on dostać się w ciągu maja do Warszawy, zając się tu ocalałym albumem (to jest przykleić znaleziony w Niemczech wycinek) i wrócić do Westfalii przed swoją śmiercią w połowie czerwca.

Po śmierci Matuszelańskiego album musiał wraz z innymi rzeczami zmarłego zostać zwrócony rodzinie. Stwierdzenie, że album przetrwał koniec wojny nie w Warszawie, zakopany razem z albumem brązowym, tylko w Niemczech, tłumaczyłoby pośrednio też bardzo dobry stan zachowania, zupełnie inny od stanu zachowania drugiego albumu, pogiętego od wilgoci, być może piwnicznej.

Duisburg podczas drugiej wojny światowej (nr dokumentu ITS080). W tym wykazie widnieje nazwisko Feliksa Matuszelańskiego, ur. 27 czerwca 1903, ubezpieczonego od dnia 5 września 1944 (tak jak kilka innych osób z wykazu). Nie wiemy, czy był to jego pierwszy niemiecki zakład (musiałby zostać pojmany raczej najdalej w połowie sierpnia), czy został do niego przekierowany z innego miejsca, znalazłszy się w III Rzeszy przed powstaniem warszawskim. Brak w dokumencie daty końcowej ubezpieczenia oznacza, że w Demagu pewnie pracował do końca wojny. W Duisburgu, w którym Matuszelański przebywał widocznie we wrześniu 1944, znajdowała się centrala, firma mogła jednak wysyłać dokądś pracowników, na przykład do Wunstorfu, gdzie Matuszelański przebywał już wiosną 1945 (?).

⁵⁵ Imię i nazwisko: Feliks Matuszelański znajduje się na liście deportowanych w Archiwum Polskiej Misji Katolickiej w Niemczech (hamburskiej), nrl 64645 — według danych z przywołanej wyżej bazy Straty.pl. Nie ma jednak pełnej pewności, czy nie jest to zbieżność nazwisk. Niestety brak w tym rekordzie bazy innych danych (w tym na przykład daty deportacji).

Irena Matuszelańska w 1958 roku pokazywała album środowisku historyczno-filmowemu, czego śladem jest artykuł Stefanii Beylin. Artykuł ten zapewne zwrócił uwagę pracowników Centralnego Archiwum Filmowego, którzy poprosili Matuszelańską o wypożyczenie. Nie wiemy, jak bardzo ówczesny kształt albumu różnił się od tego z początku XXI wieku, sądzę, że nie miał jeszcze wtedy co najmniej kilku elementów wprowadzonych przez Matuszelańską: podpisów przy niektórych werkach, omówionego zdjęcia Matuszelańskiego na jednej z kart sztabuchowych, być może nie miał także włożonych do środka niektórych programów, fotosów — zwłaszcza tych przechowywanych luzem u końca albumu.



Fot. 7. Materiały dotyczące *Legionu ulicy* na karcie zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego; na dwóch dolnych zdjęciach (fotogramie i stykówce) widoczny autor albumu; z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Pozostaje frapujące pytanie: kiedy Matuszelańska naniosła uwagi przy zdjęciu portretowym Hirszbein? Gdy zapytałem o to w 2014 roku, nie potrafiła odpowiedzieć precyzyjnie. Może wykonała je niedługo przed przekazaniem albumu do Muzeum Historii Żydów Polskich? Ponieważ bardzo zależało jej, ze względu na Marię Hirszbein, na oddaniu obiektu do kolekcji, wyakcentowała napisem obecność producentki w albumie? Może jednak zrobiła tak pod koniec lat pięćdziesiątych (w trakcie wywiadu skłaniała się ku tej wersji)? W tekście Stefani Beylin nie ma jednak wątku Hirszbein, a pewnie by się krytycznie narzucał, gdyby wewnątrz znalazła ten napis. Z kolei już w archiwalnej dokumentacji fotograficznej istnieje opis brzmiący bardzo podobnie do tego z albumu, jakby jego synteza: „Maria Hirszbein, wł. Leo-Film z psem »Czwartkiem«. Zginęła w getcie warsz.”. Przy czym opisem tym został opatrzony w dokumentacji portret Marii Hirszbein otwierający album, a nie ten portret, pod którym znajduje się w albumie napis — takie przesunięcie byłoby chyba dziwne. Dodatkowo są to informacje dość podstawowe, które równie dobrze mogły w 1958 roku zostać podane przez Matuszelańską archiwistom przy wypożyczeniu.

Kiedy dziś patrzymy całościowo na ten album, obiekt ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich, przejmująca inskrypcja Matuszelańskiej przy zdjęciu Hirszbein w zasadzie wydobywa jej wątek przed inne, profiluje odbiór. Album Matuszelańskiego, mający pierwotnie charakter obrazu własnej drogi zawodowej i albumu pamiątkowego, a ewoluujący z biegiem lat w stronę archiwaliu ukazującego działalność wytwórni Leo-Film, stał się albumem upamiętniającym zabitą w Zagładzie Marię Hirszbein.

Nie można jednak wykluczyć, że Matuszelańska swoim napisem tylko uwypukliła rys kommemoratywny albumu, że był on obecny już w kształcie albumu nadanym mu przez Matuszelańskiego. Zależy, jak odczytywać samo zamieszczenie portretu Hirszbein na stronie wstępnej (i to z domniemaną datą założenia albumu). Nie wiemy, kiedy Matuszelański go wkleił. Jeśli uczynił to w latach dwudziestych lub trzydziestych, to kłaniał się szefowej w swoim albumie. Ale może wkleił portret właśnie dopiero po śmierci Hirszbein, po tragicznym warszawskim lecie 1942 roku, oddając jej w ten sposób pośmiertny hołd?

FELIKS MATUSZELAŃSKI'S ALBUMS: PERSONAL COLLECTION — DOCUMENTATION OF MOVIES — COMMEMORATION OF MARIA HIRSZBEIN

Summary

In the collection of the Museum of the History of Polish Jews POLIN is an album that contains various paper documents, such as programmes, leaflets on several pre-war films, as well as photographs of the films and their sets. There are also cards with commemorative writings (stammbuch) sewn into

the initial section. These are mainly materials from the production of the Warsaw-based Leo-Film studio, headed since 1926 by Maria Hirszbein, one of the most important institutions of its kind in pre-war Poland. The author of this article describes this unusual artefact, trying to show its multi-layered nature. Matuszelański's album, originally intended as a reflection of his own professional way and an album of memorabilia, and evolving over the years into an archive showing the activities of the Leo-Film studio — in its present form it is an album in memory of Maria Hirszbein, who was perished in the Holocaust.

Keywords: Feliks Matuszelański, Maria Hirszbein, Leo Forbert, Seweryn Steinwurz, Leo Film, film production, interwar period, stammbuch, Holocaust



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Aleksander Młyński

CHINY W HOLLYWOOD. WPŁYW WZROSTU CHIŃSKIEGO RYNKU KINOWEGO NA TREŚĆ WSPÓŁCZESNYCH FILMÓW HOLLYWOODZKICH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.16>

Wyrośnięcie Chin do rozmiarów globalnej potęgi jest z pewnością jednym z najważniejszych procesów na arenie międzynarodowej XXI wieku. Opinia publiczna najczęściej skupia się na tych materialnych, „twardych” dowodach wzrostu. Wskaźniki PKB czy wartość handlu zagranicznego mówią nam o ekonomicznym aspekcie historii i choć udaje im się uchwycić bardzo dużo, to coś im może umknąć. Dla tej pracy podstawową statystyką jest jedna, bardzo specyficzna — liczba ekranów kinowych. W Chinach w 2020 roku było ich 75 581. Dla porównania w Stanach Zjednoczonych jest ich wówczas raptem 40 998¹. Konsekwencji tego zjawiska jest wiele, gdyż rynek filmowy został w ostatniej dekadzie przez masowe otwieranie kin w Państwie Środka wywrócony do góry nogami. W 2018 roku, czyli ostatnim przed zakłóceniami wywołanymi pandemią COVID-19, sprzedaż biletów w Chinach wyniosła 8,9 mld USD, w USA zaś i Kanadzie — 11,89 mld USD². Zgodnie z przewidywaniami ekspertów mimo zawirowań związanych z pandemią w 2020 roku

¹ R. Davis, *China's cinema screen count leaps despite COVID closures*, Variety.com 16.02.2021, <https://variety.com/2021/film/news/china-cinema-screen-count-increased-2020-1234909164/> (dostęp: 9.07.2021).

² L. Shackleton, *China's box office increases by 9% to \$8.9bn in 2018*, „Screen Daily” 2.01.2019, <https://www.screendaily.com/news/chinas-box-office-increases-by-9-to-89bn-in-2018/5135508.article#:~:text=China%27s%20box%20office%20reached%20%248.86,by%20the%20National%20Film%20Bureau> (dostęp: 15.10.2022).

chiński box office wyprzedził pod względem sprzedaży biletów ten amerykański³. Ów trend będzie jedynie się utrzymywał, a jego długofalowe skutki wciąż pozostają niezidentyfikowane.

Spółeczeństwa oparte na indywidualizmie i prawie do wolności ekspresji mogą patrzeć na rosnący status Chin ze zmartwieniem, ponieważ to państwo reprezentuje inne wartości. Obecny tam ustrój ma charakter autorytarny (przez niektórych określany nawet mianem totalitarnego⁴) i promuje kolektywizm obywateli, a zarazem tłamsi indywidualizm. Nie jest to co prawda nowość dla sinosfery, która przez wieki została ugruntowana na konfucjańskim promowaniu społeczeństwa jako bytu kolektywnego i harmonijnego⁵. Indywidualizm był nowością pojawiającą się w chińskim społeczeństwie za sprawą industrializacji, urbanizacji i zwiększonej mobilności ludności w ostatnich dekadach⁶. Współcześnie Komunistyczna Partia Chin używa cenzury jako narzędzia do promocji pożądaných postaw. Taki odgórny nacisk jednak martwi. Problematiczna okazuje się bowiem sytuacja, w której po zabiegi ograniczające wolność słowa sięga aktor stosunków międzynarodowych, będący jednocześnie ekonomicznym i politycznym hegemonem na scenie światowej. Niewielkie zainteresowanie Zachodu sytuacją Ujgurów w chińskiej prowincji Sinciang dowodzi jednocześnie tego, że amerykańskie i europejskie korporacje na naruszenia praw człowieka nie reagują. A nawet jeśli na to sobie pozwolą, to szybko zostaną przez chiński rząd ukarane⁷.

Z wymogami chińskiej cenzury zgadzać się muszą nie tylko rodzime produkcje filmowe, lecz także te zagraniczne, próbujące uzyskać dostęp do tego największego rynku kinowego na świecie. Dostęp do sieci dystrybucyjnej w Państwie Środka jest ściśle regulowany, niemniej kuszą ewentualne profity z nim związane. W rezultacie nawet najbardziej zamożne studia filmowe decydują się na tworzenie blockbusterów, których treści nie zakwestionują w żaden sposób linii partyjnej. Celem niniejszej pracy jest eksploracja właśnie tego procesu. W jego ramach kino hollywoodzkie, zamiast tradycyjnego propagowania wartości amerykańskich, ugina się i przystaje na wymogi innego państwa. To sytuacja bez precedensu, gdyż amery-

³ P. Brzeski, *It's official: China overtakes North America as world's biggest box office in 2020*, „The Hollywood Reporter” 18.10.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/its-official-china-overtakes-north-america-as-worlds-biggest-box-office-in-2020-4078850/> (dostęp: 9.07.2021).

⁴ S. Babones, *Yes, you can use the T-word to describe China*, „Foreign Policy” 10.04.2021, <https://foreignpolicy.com/2021/04/10/china-xi-jinping-totalitarian-authoritarian-debate/> (dostęp: 9.07.2021).

⁵ B. Winfield et al., *Confucianism, collectivism and constitutions: press systems in China and Japan*, „Communication Law and Policy” 5, 2020, nr 3, s. 323–347.

⁶ W. Gong et al., *The lineage theory of the regional variation of individualism/collectivism in China*, „Frontiers in Psychology” 2020, nr 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.596762>.

⁷ ps, *Chińskie stacje tv zamazują loga zachodnich marek, to zemsta za wsparcie dla przesładowanych Ujgurów*, Wirtualne Media 9.04.2021, <https://www.wirtualnemedia.pl/artukul/chinskie-stacje-tv-zamazuja-loga-zachodnich-marek-kara-za-wsparcie-dla-wykorzystywanych-ujgurow-dlacz-ego> (dostęp 9.07.2021).

kański przemysł filmowy był tradycyjnie lojalny wobec swoich ojczyrstych wartości i służył od zawsze jako narzędzie do promocji i zwiększania prestiżu USA.

Sztuka filmowa jest nieodłącznie powiązana z uwarunkowaniami rynkowymi, zaś sukces artystyczny częstokroć pozostaje drugorzędny względem tego komercyjnego. Opisuje to John Belton, który zauważa, że kino było ewoluującą instytucją o charakterze ekonomicznym, technologicznym oraz społecznym⁸. Rozwój trzech systemów — studyjnego, gatunkowego i aktorskiego — był kluczowy dla wytworzenia się specjalnych, przemysłowych warunków, w których powstało Hollywood jako światowe zagłębie produkujące rozrywkę. Ważne jest jeszcze podkreślenie, jak egalitarnym i bliskim amerykańskiemu społeczeństwu doświadczeniem było chodzenie do kina. Kino, mimo niezbyt prestiżowej proveniencji na początku XX wieku, z czasem stało się luksusową instytucją⁹. W latach 1929–1949 ponad 80 mln obywateli Stanów Zjednoczonych wybierało się do kina przynajmniej raz w tygodniu — było to niemal 70% ówczesnej populacji całego kraju¹⁰. Dla porównania w 2019 roku raptem 14% Amerykanów udało się do kina przynajmniej raz w miesiącu¹¹. Jako dziecko rewolucji przemysłowej film mógł być tworzony taśmowo, przy podziale prac pomiędzy poszczególnymi pionierami produkcyjnymi. W Hollywood, zwanym wszakże inaczej Fabryką Snów, artyzm i sztuka ustąpić musiały miejsca biznesowi i modelowi wytwórstwa, który był spadkobiercą Fordowskiej produkcji taśmowej¹².

Z PERSPEKTYWY STOSUNKÓW MIĘDZYNARODOWYCH

Liczne teorie stosunków międzynarodowych mogą, poprzez użycie argumentacji opartej na dowodach empirycznych, wyjaśnić procesy przebiegające na linii Chińska Republika Ludowa (dalej: ChRL)–Hollywood. Jednak temat tej pracy wymaga bardziej zniuansowanego podejścia czerpiącego z niematerialnego spojrzenia na rzeczywistość. Najgorętsza debata dotycząca mariażu dwóch pozornie odległych od siebie instytucji — kultury i polityki — rozgorzała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Anna Wojciuk tłumaczy, że: „z jednej strony było to związane z »szokiem« końca zimnej wojny, a z drugiej — z »rozrożeniem« nacjonalizmów oraz konfliktów o charakterze etnicznym”¹³. Główne nurty teoretyczne, czyli realizm

⁸ J. Belton, *American Cinema/American Culture*, New York 2013, s. 5–6.

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ J. Stoll, *Frequency of going to movie theaters to see a movie among adults in the United States as of June 2019*, Statista.com 4.06.2021, <https://www.statista.com/statistics/264396/frequency-of-going-to-the-movies-in-the-us/> (dostęp: 9.07.2021).

¹² J. Belton, *American Cinema*, s. 64.

¹³ A. Wojciuk, *Kultura w teoriach stosunków międzynarodowych*, [w:] *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, red. H. Schreiber, G. Michałowska, Warszawa 2013, s. 45.

i neoliberalizm, nie były adekwatnymi narzędziami do opisu nowej rzeczywistości. Wojciuk stwierdza, że ich dominacja „do skrajności doprowadziła założenia realizmu, przyjmując, że państwa są funkcjonalnie niezróżnicowanymi jednostkami, które dążą do maksymalizacji swoich użyteczności”¹⁴. Analiza ta pokazuje, że w myśleniu o polityce zagranicznej zaniebawiano różnice kulturowe czy ideologiczne pomiędzy poszczególnymi aktorami na arenie międzynarodowej. Skupiano się jedynie na tym, co znajdowało wyraz w empirii.

Zwrot nadszedł w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Wojciuk podkreśla rolę w tej wolcie Alastaira Iaina Johnstona, który:

pisze, że ahistoryczne, „obiektywne” zmienne, jak: technologia, zdolności, poziomy zagrożenia i uwarunkowania organizacyjne odgrywają drugorzędną rolę, bowiem dopiero interpretacyjne soczewki kultury nadają tym zmiennym znaczenie¹⁵.

Inny teoretyk Samuel Huntington podkreślał, że po zimnej wojnie konflikty światowe będą miały charakter nie tyle międzypaństwowy, ile międzycywilizacyjny. Dodatkowo, jego zdaniem, napięcia te mają mieć swoje podłoże nie tyle w sporach ideologicznych, ile kulturowych¹⁶. Postulaty te wywołały szereg kontrowersji, zaś rozwój wydarzeń na arenie międzynarodowej dodatkowo pokazał, że predykcje te nie były w pełni trafione. Mimo to sygnalizowane przez Huntingtona zmiany można dostrzec w dzisiejszej rywalizacji na linii USA–Chiny. Komponent kulturowy jest w niej bardzo wyraźny.

Nowo powstały paradygmat konstruktywistyczny, pogłębiony o wymiar kulturowy, wzbogacił myślenie o stosunkach międzynarodowych. Nienamacalne pojęcia, takie jak władza symboliczna czy prestiż, choć kształtowały rzeczywistość społeczną od zawsze, w naukach o stosunkach międzynarodowych nie doczekały się satysfakcjonującej uwagi. Zgodnie z teoriami konstruktywizmu krytycznego Alexandra Wendta nasza tożsamość i nasze interesy (zarówno na poziomie jednostkowym, jak i państwowym) okazują się kowalne, to znaczy są konstruowane społecznie. Na bazie takiego ontologicznego podłoża (to znaczy opartego na przekonaniu, że obiektywnie prawdziwego świata nie ma, a istnieją jedynie zbiory sił i dyskursów, które narzucają nam myślenie o rzeczywistości) tym ważniejsze jest unaocznienie i nazwanie cenzorskich praktyk ChRL.

HOLLYWOOD NA WOJNIE

By w pełni zrozumieć, jak często kino głównego nurtu było służebne wobec dominujących narracji rządu, warto przyjrzeć się pokrótce trendom kształtującym działania

¹⁴ *Ibidem*, s. 47.

¹⁵ *Ibidem*, s. 48,

¹⁶ Por. S.P. Huntington, *The Clash of Civilizations?*, „Foreign Affairs” 72, 1993, nr 3, s. 22–49.

Hollywood po drugiej wojnie światowej. Zobrazują one pełniej, jak wyjątkową sytuacją jest współczesna uległość przemysłu filmowego USA wobec nacisków ChRL.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych kino wojenne przedstawiało na ekranie pewne wzorce, które często w populistyczny sposób opowiadały o amerykańskich ideałach. Przed filmami z tamtego okresu stało trudne zadanie ukazania USA jako państwa, którego działania wojenne były moralnie uzasadnione i chwalebne. Miało to doprowadzić do konwersji pacyfistycznego i izolacjonistycznego społeczeństwa amerykańskiego, podgrzania antyfaszystowskich i antynazistowskich wojennych nastrojów i wzbudzenia poparcia dla działań militarnych.

Bardzo ciekawym zjawiskiem w kinie wojennym była także jego egalitarna wymowa. Na przykład *Mściwy Jastrząb* (reż. Howard Hawks, 1943) opowiadał o losach załogi będącej *pars pro toto* amerykańskiego społeczeństwa. Oto na pokładzie tytułowego samolotu spotykają się żołnierze polskiego, szwedzkiego, anglosaskiego i żydowskiego pochodzenia, by we wspólnym wysiłku zapomnieć o podziałach etnicznych i działać na rzecz dobra swojego kraju. W wielu narracjach armia stanowiła przekrój społeczeństwa, umożliwiała międzyrasową współpracę i dowodziła, że kosmopolityzm Stanów Zjednoczonych faktycznie działa. W ten sposób kino wojenne przedstawiało zakłamaną rzeczywistość, w której ramach choćby temat napięć rasowych i dyskryminacji był konsekwentnie przemilczany. Belton zwraca jednak uwagę, że rasizm z hollywoodzkiego kina nie tyle zniknął, ile znalazł nową ofiarę:

Rasizm domowy został stłumiony, czy też, przeniesiony na rasę, której nienawidzenie było w wojennym kontekście dopuszczalne: amerykańskiego wroga, czyli Japończyków. [...] Mogli się oni stać znacznikami różności i rasowej inności, w której stronę możliwe było skierowanie animozji¹⁷.

Hollywood lat siedemdziesiątych zaczęło odchyłać się ideologicznie od tego, co proponował amerykański rząd. Nowe Hollywood kwestionowało mity i oficjalne narracje, a duch kontrkultury wisiał nad takimi produkcjami jak *Swobodny jeździec* (reż. D. Hopper, 1969) czy *Czas Apokalipsy* (reż. Francis Ford Coppola, 1979). Jednak era ta dobiegła końca wraz z nadejściem Kina Nowej Przygody, które stawiało przede wszystkim na rozrywkę, a nie rozbudowane analizy rzeczywistości społeczno-politycznej. Przez swój koniunkturalizm dzieła takich twórców jak Steven Spielberg czy George Lucas oferowały eskapistyczne doświadczenia filmowe. Ronald Reagan, zwany Wielkim Komunikatorem (*The Great Communicator*), oparł swoją prezydenturę na ponownym wytworzeniu utraconej iluzji. W reakcji na zawód kontrkulturowymi latami sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi czterdziesty prezydent USA obiecywał powrót do idyllicznego czasu sprzed wietnamskiej klęski:

jeśli lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były, przynajmniej w części, okresami rozczarowania, to na przełomie siódmej i ósmej dekady nadszedł czas re-iluzji. Odpowiedzialny za to był Ronald

¹⁷ J. Belton, *American Cinema*, s. 211.

Reagan. Nie tylko miał on za zadanie odbudować amerykańską ekonomię i poczucie militarnej dominacji, lecz także, co jeszcze ważniejsze, musiał przywrócić Ameryce niewinność¹⁸.

Amerykańskie kino za czasów prezydentury Ronalda Reagana przeszło pewną transformację. Biegło torem równoległym do jego polityki, niejako dopasowując się do nowego obrazu Ameryki narzucanego przez prezydenta. To wtedy kino gatunkowe zaczęło prezentować określony wzorzec męskości. Jego symbolami stali się tacy aktorzy jak Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone czy Dolph Lundgren, a w ten kanon wpisał się także Clint Eastwood i jego kultowa postać Harry'ego Callahana (*Nagle zderzenie*, reż. Clint Eastwood, 1983 oraz *Pula śmierci*, reż. Buddy van Horn, 1988). Gwiazdorzy wyróżniali się swoją fizycznością: ogromna muskulatura i niezbyt ekspresyjna gra aktorska mogą świadczyć o pewnej powierzchowności postaci, które odtwarzali na ekranie. J. Hoberman jednak zauważa, że widza nie powinny takie pozory zwodzić — pod fasadą mięśni i prostoty skrywała się określona ideologia. Przykładem może być tutaj czwarta część przygód Rocky'ego Balboi (Sylvester Stallone), w której bokser mierzy się z Ivanem Drago (Dolph Lundgren). Trudno o mniej subtelne obrazowanie — USA w tej ekranowej fantazji odnoszą militarny sukces, by po chwili propagować pokojowe i demokratyczne ideały. W *Rockym IV* Stallone wskrzesza wiarę w „amerykański sen” oraz to, że USA mogą dalej odgrywać rolę światowego przywódcy. Kino, polityka i ideologia znalazły w czasach prezydentury Reagana moment idealnej synergii.

RASIZM I STEREOTYPY W REPREZENTOWANIU AZJATÓW W KINIE HOLLYWOODZKIM

Genealogię napięć i stereotypów dotyczących mniejszości azjatyckie i arabskie opisał w swoim klasycznym opracowaniu Edward Said. *Orientalizm* to praca podkreślająca, jak dziedzictwo kolonializmu wpłynęło na myślenie białego „człowieka Zachodu” na temat „orientalnej reszty świata”. Orient według Saida to nie tyle konkretna kraina, ile zbiór wyobrażeń i uproszczeń dotyczących nieskonkretyzowanej przestrzeni geograficznej. To konstrukt będący zbiorem zachodnich wyobrażeń na temat abstrakcyjnego, nieistniejącego, mitycznego Wschodu¹⁹. Ostatnie zmiany w związku z przedstawieniami wszelkich mniejszości na ekranach wynikają, zdaniem Michała Witka, z dwóch procesów: walki owych mniejszości o większą widoczność w branży rozrywkowej oraz pojawienia się nowych mediów, zwłaszcza

¹⁸ J. Hoberman, *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*, New York-London 2020, s. 17.

¹⁹ E. Said, *Orientalism*, London 1995, s. 1–2.

serwisów streamingowych takich jak Netflix czy Hulu²⁰. Jednak zanim do tej rewolucji mogło dojść, mniejszości chińskie i japońskie spotykały się w przestrzeni publicznej USA ze stereotypami. Warto przyjrzeć się doświadczeniom tych mniejszości, gdyż to one z perspektywy tej pracy są najważniejsze.

Zachód od czasów kolonialnych myślał o Azji Wschodniej przez pryzmat stereotypu „żółtego niebezpieczeństwa” (*Yellow Peril*). Równoległe do działań kolonizatorskich Europy także w Stanach Zjednoczonych zaczęło rozwijać się wrogie nastawienie względem imigrantów chińskich i japońskich. Ich znaczny napływ w XIX wieku wynikał z niedoboru pracowników na rynku oraz wybuchu „gorączki złota” w Kalifornii²¹. Wrogość wynikała z napływu imigrantów i lęku białych Amerykanów przed utratą pracy na rzecz przybyszów z Azji. Niechęć miała więc podłoże ekonomiczne, niemniej z czasem nabrała ona kolejnych wymiarów. Lęk przed ludnością pochodzenia chińskiego i japońskiego²² przybierał formę konkretnego stereotypu. Standardowym wyobrażeniem na temat Azjaty w popularnym dyskursie był „drobny mężczyzna o komicznie przesadzonych cechach, niezdolny do posługiwania się poprawną angielszczyzną i dodatkowo zupełnie kulturowo niezrozumiały dla białego człowieka”²³. Jednym z emblematycznych przykładów, które zapisały się w kulturze lat trzydziestych XX wieku, jest postać doktora Fu Manchu, czyli superzłoczyńcy, którego wizerunek powielany był w literaturze i filmach. Te reprezentacje przyczyniały się do demonizacji azjatyckich mniejszości i „w typowo Saidowskich ramach prezentowały »cywilizację azjatycką« jako moralnie i technologicznie gorszą, a także niebezpieczną względem »cywilizowanego, białego Zachodu»”²⁴. Długie dziedzictwo tego stereotypu egzemplifikowane jest przez Cesarza Minga (Max von Sydow) w komiksowym *Flashu Gordonie* (reż. Mike Hodges, 1980)²⁵ czy też kreacjach Christophera Lee z lat sześćdziesiątych (*Twarz Fu Manchu*, reż. Don Sharp, 1965; *Narzeczone Fu Manchu*, reż. Don Sharp, 1966; *Zemsta Fu Manchu*, reż. Jeremy Summers, 1967; *Krew Fu Manchu*, reż. Jesús Franco, 1968; *Zamek Fu Manchu*, reż. Jesús Franco, 1969).

²⁰ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril” — representations of Asians and Asian Americans in the context of the “streaming revolution” in the United States*, „Prace Kulturoznawcze” 24, 2020, nr 4, s. 15–31.

²¹ D. Shim, *From yellow peril through model minority to renewed yellow peril*, „Journal of Communication Inquiry” 22, 1998, nr 4, s. 387.

²² Witek i Saito zwracają uwagę na to, że stereotypiczne myślenie zatarło również wszelkie granice i rozróżnienia między przedstawicielami poszczególnych azjatyckich nacji. Zgodnie z opisywanymi przez Saida orientalistycznymi praktykami kontynent azjatycki, wszak najbardziej różnorodny ze wszystkich, ma w zachodnim myśleniu twarz Chińczyka.

²³ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril”*, s. 19.

²⁴ *Ibidem*, s. 21.

²⁵ B. Child, *The problem with Flash Gordon is racism — and animation won't fix it*, „The Guardian” 27.06.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jun/27/the-problem-with-flash-gordon-racism-taika-waititi-project> (dostęp: 9.07.2021).

Warto przy tym jednocześnie podkreślić, że równoległe do stereotypowych, a momentami wręcz demonizujących przedstawień kultur azjatyckich w Hollywood, dochodziło do praktyki whitewashingu. Wymienione powyżej przykłady Cesarza Minga granego przez Maxa von Sydowa czy Fu Manchu odgrywanego przez Christophera Lee pokazują, że w wielu wypadkach dochodziło do sytuacji, w której wybrane etniczności nie były pokazywane w ogóle na ekranie. Co ważne, echa tej praktyki docierają również do czasów współczesnych. W amerykańskim remake’u anime *Ghost in the Shell* (reż. Rupert Sanders, 2017) w roli głównej wystąpiła Scarlett Johansson, rolę zaś Starożytnej w marvelowskim *Doktorze Strange* (reż. Scott Derrickson, 2016) odegrała Tilda Swinton. Obie te postacie oryginalnie były azjatyckiego pochodzenia (odpowiednio: japońskiego i tybetańskiego), jednak w wymienionych blockbusterach zaangażowano białe aktorki, co wywołało falę kontrowersji.

Mechanizm ten był częścią ogólniejszego problemu związanego z marginalizacją kultur azjatyckich, a także zawłaszczeniem ich przez białe media głównego nurtu. Jednym z toposów bardzo często przewijających się w tym kontekście było coś, co Steve Rose określił potocznie „białymi kolesiami lepszymi w byciu Azjata-ami niż sami Azjaci”²⁶. Koronnym przykładem jest tutaj kariera Bruce’a Lee, który spopularyzował kino sztuk walki w Hollywood, a następnie został zastąpiony przez Davida Carradine’a w serialu *Kung Fu* (ABC, 1972–1975), mimo że główna rola początkowo napisana była dla Lee²⁷.

Odbiór chińskich i japońskich Amerykanów rozciągnięty był między dwoma modelami — opisanym „żółtym niebezpieczeństwem” a koncepcją tak zwanej modelowej mniejszości (*model minority*). Zakładała ona, że reprezentanci wymienionych mniejszości etnicznych świetnie funkcjonują w społeczeństwie USA mimo swojego imigranckiego statusu. Takie spojrzenie na ugrupowania chińskie i japońskie wynikało zarówno z przemian politycznych, jak i z danych empirycznych, które wskazywały, że w przeciwieństwie do innych mniejszości narodowych i etnicznych, te radziły sobie wyjątkowo dobrze. Witek opisuje, jak w latach sześćdziesiątych XX wieku Amerykanie azjatyckiego pochodzenia prezentowani byli jako wzór dla innych grup, co miało jednocześnie na celu zdyskredytowanie Ruchu Praw Obywatelskich²⁸. Politycy, zwłaszcza reprezentujący partię Republikanów, używali stereotypu *model minority*, by pokazać, że w USA możliwe jest osiągnięcie awansu społecznego pomimo nieuprzywilejowanego statusu. Sukces finansowy i przedsiębiorczość mniejszości azjatyckich okazały się dowodem na nieudolność innych grup społecznych, w tym tych afroamerykańskich.

²⁶ S. Rose, *Ghost in the Shell’s whitewashing: does Hollywood have an Asian problem?*, „The Guardian” 31.03.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/31/ghost-in-the-shells-whitewashing-does-hollywood-have-an-asian-problem> (dostęp: 9.07.2021).

²⁷ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril”*, s. 23.

²⁸ *Ibidem*.

Według Gary’ego Okiihiro mniejszości azjatyckie stawiane były przed nierozwiązywalnym wyzwaniem, zaś „żółte niebezpieczeństwo” i modelowość nie stanowiły przeciwstawnych biegunów, a raczej reprezentowały pewien cykl, w który azjatyccy Amerykanie byli stale uwikłani²⁹. Z kolei Keith Aoki określał to jako wstęgę Möbiusa, w której cechy, zależnie od nacisku i kontekstu, mogły być interpretowane jako pozytywne bądź negatywne³⁰. Opisane powyżej przedstawienia, nacechowane stereotypami i uproszczeniami, musiały zostać z czasem poddane rewizji. Era beztróskiego podejścia do mniejszości azjatyckich dobiegła końca wraz ze wzrostem rynków po drugiej stronie Pacyfiku. Innym powodem było wprowadzenie w 1965 roku The Immigration and Nationality Act, za którego sprawą doszło do dwudziestodziwookrotnego powiększenia się azjatyckich diaspor w USA, liczących w 2019 roku 14,1 mln osób³¹.

CHIŃSKI RYNEK FILMOWY

Jednym z największych wydarzeń w globalnym przemyśle filmowym XXI wieku z pewnością było pojawienie się Chin jako nowego potentata pod kątem produkcji, dystrybucji oraz rozmiaru rodzimego rynku. Boom w tym państwie zbiegł się w czasie z jego rozwojem ekonomicznym, zapoczątkowanym przez wstąpienie do Światowej Organizacji Handlu (WTO) w 2001 roku. Ten rok wyznacza również cezurę dla chińskiej kinematografii, która stała się wówczas bardziej zorientowana na wymiar komercyjny, gdy „Biuro Filmu wprowadziło kilka programów promujących i ułatwiających rodzimą produkcję, by chińskie filmy mogły konkurować z amerykańskimi blockbusternami”³². Jednak należy podkreślić, że droga, którą chińska kinematografia przebyła, by dotrzeć do tego chwalebego punktu, była bardzo wyboista.

Opisując historię chińskiego kina, warto zauważyć, że w związku z burzliwymi wydarzeniami w ChRL (poprzedzonymi jeszcze długą, przerywaną wojną domową prowadzoną w latach 1927–1949) nie rozwijało się ono w sposób linearny. Pierwsze pokazy filmowe (czy też pokazy „zachodniego teatru cieni”, *xiyang yingxi*) odbyły się na przełomie XIX i XX wieku, kinematograf zaś od początku wzbudzał duże za-

²⁹ G. Okiihiro, *Margins and Mainstreams: Asians in American History and Culture*, [b.m.w.] 1994, s. 141.

³⁰ N.T. Saito, *Model minority, Yellow Peril: Functions of ‘foreignness’ in the construction of Asian American legal identity*, „Asian Law Journal” 4, 1997, nr 1, s. 71.

³¹ M. Hanna, J. Batalova, *Immigrants from Asia in United States*, MPI 10.03.2021, <https://www.migrationpolicy.org/article/immigrants-asia-united-states-2020#:~:text=With%20the%20passage%20of%20the,29%2Dfold%20increase%20from%201960> (dostęp: 15.10.2022).

³² S. Nakajima, *The Genesis, structure and transformation of the contemporary Chinese cinematic field: Global linkage and national refractions*, „Global Media and Communication” 12, 2016, nr 1, s. 93.

interesowanie³³. Przedwojennymi zagłębiami filmowymi stawały się Szanghaj oraz Hongkong. Co ciekawe, już w latach dwudziestych XX wieku unikano nadmiernej europeizacji pod kątem treści i formy rodzimych produkcji: stawiano na filmy historyczne, celebrujące chińską kulturę i chińskie wartości:

troska o zachowanie narodowego ducha przejawiała się na różne sposoby, poczynając od samej nazwy „teatru sztuki cieni”, podkreślającej związek z narodową tradycją. W tematyce filmów dochodziła do głosu potrzeba lansowania tradycyjnych wartości, a ich forma nawiązywała do wzorów wcześniej znanych z teatru, literatury i malarstwa³⁴.

Jeszcze w powojakach chińska kinematografia szukała sposobów na odróżnienie się od dzieł i wzorców napływających z Zachodu.

W początkowych latach komunizmu w Chinach kino pełniło funkcję służebną wobec partii. Pozbawione wymiaru komercyjnego było tubą propagandową rządu: „perturbacje po prowadzonej w latach 1957–1958 przez Mao Zedonga »kampanii przeciw prawicowcom« doprowadziły do sytuacji, w której kino zostało całkowicie podporządkowane linii partii”³⁵. Filmy tworzone były masowo, ograniczenia zaś cenzorskie i zawrotne tempo kręcenia negatywnie wpływały na jakość dzieł pochodzących z Chin kontynentalnych³⁶. Jacek Flig podkreśla powtarzalność i formalną miałość produkcji z tamtego okresu. W fabularnym centrum umieszczano konsekwentnie „bohatera pozytywnego, zaangażowanego ideowo, sypiącego cytatami z Mao jak z rękawa”³⁷. Klęska rewolucji kulturalnej w latach 1966–1976 zobrazowana może być przez upadek produkcji filmowej, jako że w tej dekadzie w Państwie Środka powstał zaledwie jeden film³⁸.

Wraz z nadejściem rządów Deng Xiaopinga doszło do liberalizacji i modernizacji państwa nie tylko pod kątem ekonomicznym i politycznym. Odwilż pozytywnie wpłynęła także na świat kultury. Najjaśniejszym punktem w kinematografii Chin XX wieku była tak zwana Piąta Generacja, czyli pokolenie reżyserów wykształconych w Pekińskiej Szkole Filmowej³⁹. Twórcy wykorzystywali wspomnienia i narodowe traumy jako główne tematy swoich dzieł. Cui Shuqing stwierdza, że autorzy Piątej Generacji „dokonywali przy tym historycznej rewizji, kwestionowali ideologiczną ortodoksę oficjalnych dyskursów i odkrywali osobiste lub rodzinne

³³ A. Helman, *Chiny*, [w:] *Historia kina*, t. 1. *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 811.

³⁴ *Ibidem*, s. 815–817.

³⁵ J. Flig, *Chiny*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 1295.

³⁶ *Ibidem*, s. 1296.

³⁷ *Ibidem*, s. 1297.

³⁸ A. Mikrut-Żączkiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, [w:] *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, red. J. Murczyńska, Kraków 2016, s. 31–52.

³⁹ J. Flig, *Chiny*, s. 1302.

doświadczenia, które wcześniej poddawane były represji”⁴⁰. Okres ten okazał się złotą erą dla kina chińskiego (zwłaszcza dla Zhang Yimou), którego dzieła święciły triumfy na światowych festiwalach. Wraz z nowym milenium doszło jednak do ponownej zmiany ze strony rządzących. Skupienie na kinie komercyjnym, ideologicznie uległym i niepodejmującym trudnych dialogów z historią sprawiło, że mimo dużej rocznej produkcji nowe komercyjne filmy nie spotykają się już z zagranicznym zainteresowaniem.

Warto przy omawianiu chińskiego rynku filmowego podkreślić jego wyjątkowość, hybrydyczną formę, w której ramach wolnorynkowe rozwiązania i orientacja na komercyjność przeplatają się z ścisłymi regulacjami i z wpływem ze strony rządu (a konkretniej — Komunistycznej Partii Chin). Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz podkreśla, że:

wytwórnice filmowe nie tylko podlegają centralnej jednostce, jaką jest SAPPRT (z ang. *State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television*), ale udziałowcami w większości z nich są instytucje państwowe lub wysoko postawieni członkowie Partii⁴¹.

W ten sposób w Chinach ukonstytuowany został bardzo nietypowy ekosystem, który jednocześnie jest w stanie wytworzyć preferowane warunki dla rodzimych produkcji. Do decentralizacji rynku filmowego w Chinach doszło w 2003 roku, gdy rząd wprowadził mniej wymagające regulacje. Po pierwsze, cenzorzy oceniali nie cały scenariusz, lecz jego synopsis; po drugie, zielone światło poszczególnym produkcjom mogły dawać regionalne oddziały Biura Filmu i Telewizji, a nie centralna jednostka SAPPRT w Pekinie⁴². Oprócz rozluźnienia na polu produkcyjnym utworzono także nowy system dystrybucyjny. Monopol rządowej China Film Group został zaburzony przez powstanie konkurencyjnych spółek prywatnych:

tylko w 2005 roku SARFT [*State Administration of Radio, Film, and Television*, od 2013 roku NRTA — *National Radio and Television Administration* — A.M.] dał licencję aż pięciu prywatnym firmom, pozwalając im na dystrybucję rodzimych filmów na terenie Chińskiej Republiki Ludowej, co było kamieniem milowym w procesie urynkowania kinematografii chińskiej⁴³.

Cele tych wszystkich działań były dwa. Po pierwsze, to sytuacja bez precedensu w historii kina chińskiego — zorientowanie produkcji przede wszystkim na zysk, a nie na promocję ważnych z perspektywy partyjnej treści to bardzo znaczący ruch nadający kształt współczesnej kinematografii Państwa Środka. Po drugie, Chiny

⁴⁰ S. Cui, *The cinematic orient and female conflict*, [w:] *Film Analysis: A Norton Reader*, red. J. Geiger, R.L. Rutsky, New York-London, 2013, s. 883.

⁴¹ A. Mikrut-Żaczekiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, s. 31–32.

⁴² *Ibidem*, s.33.

⁴³ W. Leug, *Product placement with 'Chinese characteristics': Feng Xiaogang's films and "Go Lala Go"*, „Journal of Chinese Cinemas” 9, 2015, nr 2, s. 127.

w ten sposób rzucają wyzwanie Hollywood, chcą bowiem doprowadzić do równowagi „między produkcją rodzimą a tą importowaną z Zachodu”⁴⁴.

W 2007 roku prezydent ChRL Hu Jintao ogłosił na XVII Kongresie Komunistycznej Partii Chin, że Państwo Środka musi zainwestować w swoją *soft power*, czyli „zdolność do osiągania pożądaných efektów poprzez przyciąganie i perswazję, a nie zastraszenie czy opłatę”⁴⁵. Oprócz opisanego wcześniej wymiaru komercyjnego z czasem Komunistyczna Partia Chin postawiła przed rodzimym kinem jeszcze jedno zadanie. Przemysł kulturowy, zyskujący na swoim komercyjnym potencjale, zidentyfikowany został jako narzędzie, które może przedstawić i uatrakcyjnić na arenie globalnej ChRL. Od początku prezydentury Xi Jinpinga (czyli od 2012 roku) *soft power* stała się jednym z kluczowych pojęć. Chińskie Ministerstwo Kultury oraz producenci filmowi pogłębili współpracę między sobą.

Nowa strategia, w której ramach podjęto próbę podporządkowania zachodniej kultury promocyjnym celom Chin, określana była potocznie jako „pożyczanie łodzi i wypływanie nią w morze”. Nałożone zostały limity na liczbę premier produkcji zagranicznych; w Państwie Środka mogą się odbyć jedynie 34 rocznie. Tajemnicą poliszynela pozostaje, że o przyznanie tych intratnych miejsc amerykańscy producenci toczą zaciekłe, zakulisowe boje⁴⁶. Jak zauważa Marcin Krasnowolski: „wprowadzenie limitu okazało się znakomitym narzędziem wpływania na treść filmów — to fabuła, która spodoba się komunistycznym decydom, będzie miała bowiem pierwszeństwo”⁴⁷.

CHIŃSKA CENZURA

W historii relacji na linii Hollywood–Chiny pewien przełom nastąpił w latach dziewięćdziesiątych, gdy premierę miały *Kundun* — *życie Dalajlamy* (reż. Martin Scorsese, 1997) oraz *Siedem lat w Tybecie* (reż. Jean-Jacques Annaud, 1997). Filmy te opowiadały o jednym z tematów „trzech T” (Tybet, Tiananmen, Tajwan), czyli wątkach z historii ChRL, które Pekin wołał wymazać. Studium przypadku *Kundun* pokazuje, jak Chinom udało się wpłynąć na zachodnią korporację (Disney) oraz treści przez nią pokazywane na ekranie. Yu Hongmei stwierdziła, że konflikt ten jest ważnym przykładem zmiany, w której ramach polityczne pryncypia zostały zastąpione przez te ekonomiczne⁴⁸.

⁴⁴ A. Mikrut-Żaczekiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, s. 33.

⁴⁵ J. Nye, *China's soft power deficit*, „Wall Street Journal” 8.05.2012, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304451104577389923098678842> (dostęp: 9.07.2021).

⁴⁶ M. Krasnowolski, *Pożyczona łódź. Jak Chiny rozegrały fabrykę snów*, „Ekran” 2020, nr 4, s. 73.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 73.

⁴⁸ H. Yu, *From Kundun to Mulan: A political economic case study of Disney and China*, „ASIA-Network Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts” 22, 2015, nr 1, s.13.

Mimo antykomunistycznego profilu Disney eksportował swoje dzieła do Chin od lat osiemdziesiątych, gdy Michael Eisner podpisał kontrakt z CCTV (China Central Television). W jego ramach emitowano w telewizji programy z Myszka Miki i Kaczorem Donaldem⁴⁹. Za sprawą Michaela Ovitza Disney planował dynamiczną ekspansję oraz koprodukcje, dzięki którym jego obecność na rynku chińskim (wówczas jeszcze raczkującym, ale mającym według prognoz niedługo eksplodować) miałyby rosnąć. Na drodze do realizacji tego planu stanęła jednak kontrowersyjna biografia Dalajlamy. *Kundun* opowiada bowiem nie tylko o samym Tenzinie Gyatso — w tle ukazywane są historyczne procesy, w których tradycje i kultura Tybetu zostają zmiażdżone przez pekińską politykę. Ze względu na liczne kontrowersje wokół tego regionu i naciski ze strony Zachodu Tybet stał się dla Chin bardzo drażliwym tematem. O bardzo orientalizującym myśleniu na temat Tybetu pisał Orville Schelle w pracy *Virtual Tibet*:

z jednej strony, utrzymywał on wszystkie asocjacje z rajskim Shangri-La, z drugiej jednak, po okupacji przez Chiny w latach pięćdziesiątych, zaczął być postrzegany jako skrzywdzona kraina i zdemolowana kultura po tym, jak poddana została inwazji ze strony kolonizatorskiej siły⁵⁰.

Właśnie ze względu na to, jak pobudzającym wyobraźnię zachodniego widza regionem jest Tybet, Disney zdecydował się na wyprodukowanie i wydanie *Kundun*, pomimo gróźb o potencjalnych reperkusjach ze strony Pekinu. O tym miejscu, w podobnie stereotypowy sposób, opowiadał Jean-Jacques Annaud w *Siedmiu latach w Tybecie*. W reakcji na to Chiny stworzyły *Hong he gu* (reż. Xiaoming Feng, 1997), który miał promować chińską władzę w regionie. Mi Jiayan oraz Jason Tonic zauważają więc, że owa przestrzeń stała się miejscem napięć, w którym zderzały się nie tylko chińskie i zachodnie narracje i wyobrażenia, lecz także konkretne siły i interesy⁵¹.

W reakcji na niepodporządkowanie się postawionym wymogom Chiny postanowiły ukarać Disneya przez wstrzymanie wszelkich jego interesów w kraju. Strategia ta określona została mianem „zabijania kurczaka do przestraszenia małpy” i miała na celu pokazanie Zachodowi, że nie może się wtrącać do polityki wewnętrznej Chin⁵². Założenie, że Komunistyczna Partia Chin nie będzie reagować gwałtownie na *Kundun*, okazało się dla studia Myski Miki bardzo kosztowne. Szansą na nowe otwarcie było dopuszczenie do chińskiego rynku disneyowskiej animacji *Mulan* (1999). Dzieło to świadczyło o reorientacji amerykańskiego giganta na rynek globalny, a nie jedynie krajowy. Jeśli *Kundun* był produktem świata, w którym istniała

⁴⁹ Disney docierał do Chin i Hongkongu także przed rewolucją, jednak po 1949 roku wszystkie amerykańskie studia zrezygnowały z obecności na tamtym rynku.

⁵⁰ O. Schell, *Virtual Tibet: Searching for Shangri-La from the Himalayas to Hollywood*, New York 2000, s. 8.

⁵¹ J. Mi, J. Tonic, *Consuming Tibet: Imperial romance and the wretched of the holy plateau*, „Tamkang Review” 42, 2011, nr 1, s. 48.

⁵² H. Yu, *From Kundun to Mulan*, s. 16.

jeszcze zimna wojna, to *Mulan* adresowana była do widzów na całym świecie, a jej rodzinny przekaz okazał się znacznie bardziej uniwersalny⁵³.

W wypadku adaptacji owej chińskiej legendy Chiny stały w obliczu dylematu: jak pozycjonować się względem zachodnich wpływów, jak chronić, i jak eksportować swoją kulturę? *Mulan* z 1999 roku w fascynujący sposób spaja te liczne dylematy, ponieważ jest amerykańską produkcją, która adresowana jest również do chińskiego czy nawet szerzej — globalnego widza. Eksport chińskiej legendy stał się więc w tym wypadku procesem dwuznacznym: „do jakiego stopnia kultura narodu może zostać przywłaszczona i napisana na nowo przez homogenizujący, globalny kapitalizm, jeśli zważyć, że cele tego drugiego mają charakter ekonomiczny, jak i ideologiczny?”⁵⁴. Odpowiedzią na to pytanie stał się zaawansowany projekt polityki kulturalnej Chin, w której centrum znalazła się budowa *soft power*. Złożyły się na nią system koprodukcji, limitów na filmy zagraniczne oraz szeroko zakrojona cenzura.

W momencie premiery w 2002 roku *Hero* Zhanga Yimou spotkał się z zacieklą krytyką. Kontrowersje dotyczyły przekazu, jaki film miał proponować widzowi. Odczytywano go jako apologię zarówno chińskiego imperializmu w przeszłości, jak i współczesnych ekspansywnych aspiracji rządu ChRL. Afera wokół *Hero* nauczyła Chińczyków wiele, ale chyba przede wszystkim tego, że kino może być potężnym narzędziem do przekazywania i promowania konkretnych idei, a także może służyć do kształtowania narracji wokół danego aktora na arenie międzynarodowej.

KSZTAŁTOWANIE NARRACJI PRZEZ CENZURĘ

Określenie, jaka historia czy scena zostanie ocenzurowana, a jaka nie, może być często kwestią arbitralną i trudno przewidzieć, co pod czujnym okiem kontrolera zostanie dopuszczone do pokazów. Niemniej w 2016 roku Chiński Kongres Narodowy wydał Prawo promocji przemysłu filmowego, którego artykuł 16 kodyfikuje we w miarę luźnych ramach, co jest niedozwolone do pokazywania na ekranie:

1. naruszenia podstawowych pryncypiów Konstytucji; podburzanie do oporu lub kwestionowania implementacji Konstytucji, praw lub administracyjnych regulacji;

2. zagrożenia jedności narodowej, suwerenności lub jedności terytorialnej; szkodenie narodowej godności, narodowemu honorowi lub interesowi; propagowanie terroryzmu lub ekstremizmu;

3. umniejszanie etnicznych i tradycyjnych kultur; propagowanie nienawiści lub dyskryminacji na tle etnicznym; naruszanie etnicznych obyczajów; pogwałcanie etnicznej historii lub etnicznych historycznych postaci; naruszanie etnicznych uczuć lub osłabianie etnicznej jedności;

⁵³ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 18.

4. nawoływanie do umniejszania narodowej polityki religijnej, kultów i przesądów;

5. zagrożenia społecznej moralności, zakłócanie porządku społecznego, promowanie pornografii, hazardu, narkotyków, przemocy lub terroru; podżeganie do działań kryminalnych albo udzielania się kryminalnie;

6. naruszenia praw i interesów nieletnich lub szkodenie fizycznemu i psychologicznemu zdrowiu nieletnich⁵⁵.

Owe sformułowania mogą wydawać się niekonkretne. Taka praktyka umożliwia szeroką interpretację i służy Chińskiej Partii Komunistycznej jako polityczna broń w walce z dysydentami. Terminologia taka jak „naruszanie narodowej jedności” ma swoje odpowiedniki w chińskim prawie karnym i była do tej pory stosowana chociażby w kontekście opozycji w Mongolii Wewnętrznej, Sinciangu czy Hongkongu⁵⁶.

Raport PEN America identyfikuje liczne wątki, tematy i idee jako „nietykalne” w chińskim systemie cenzorskim: „kwestionowane terytoria Tybetu, Tajwanu, Sinciangu, Morza Południowochińskiego; kult Falun Gong; chińscy przywódcy polityczni; protesty na placu Niebiańskiego Pokoju w 1989 roku lub w Hongkongu w 2019; a także wszystko to, co rzuca cień wątpliwości na prawo Komunistycznej Partii Chin do rządzenia państwem”⁵⁷. Zaraz potem autorzy dodają: „nie oznacza to, że filmy dotyczące takich tematów nie istnieją. Raczej, by opowiadać tego typu historie, twórcy muszą blisko współpracować z rządowymi cenzorami, tak aby ostateczny produkt ukazywał rządzących w pozytywnym świetle”⁵⁸.

Jedną z najbardziej zaskakujących zasad chińskiej cenzury jest absolutny zakaz pokazywania historii o duchach, a zwłaszcza tych, które sugerować mogą widzowi, że duchy są prawdziwe⁵⁹. ChRL sprzeciwia się tematyce spirytualnej, ponieważ ta może z kolei promować kultu i przesądność. Opowieści o duchach mogłyby więc naruszać sekularny charakter państwa. Na przykład takie dzieło jak *Piraci z Karaibów. Skrzynia umarlaka* (reż. Gore Verbinski, 2006) nie doczekało się nigdy chińskiej premiery właśnie ze względu na tego typu zawartość. W czasie prac nad następną częścią: *Piraci z Karaibów. Na krańcu świata* (reż. Gore Verbinski, 2007) Disney dokonał odpowiednich cięć, tak by pozbawiony duchów film mógł trafić na chińskie ekrany.

Ghostbusters (reż. Paul Feig, 2016) oraz *Crimson Peak* (reż. Guillermo del Toro, 2015) nie doczekały się chińskiej premiery z tego samego powodu co *Skrzy-*

⁵⁵ J. Tager, *Made in Hollywood, Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence*, PEN America, 2020, <https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/> (dostęp: 2.10.2023).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 10–11.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ D. Sims, *China's no-ghost protocol is hampering movie flops*, „The Atlantic” 22.10.2015, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/no-ghosts-allowed/411940/> (dostęp: 7.07.2021).

nia umarlaka. Powodem niechęci partyjnych władz względem duchów może jednak być nie tylko ich spirytualny aspekt. Zdaniem Jin Aowena „w chińskiej literaturze i historii duchy były metaforami, a złe duchy często symbolizują skorumpowanych przedstawicieli rządu”⁶⁰. Wymogi cenzorskie, mimo pozornej arbitralności, wręcz absurdalności, są więc umotywowane ekspercką znajomością historycznych i kulturowych uwarunkowań.

Cenzorskie działania nie są jednak w pełni przejrzyste, a zasady stosowane są w wybiórczy sposób. Przykładem jest tutaj preferencyjne traktowanie serii filmów o Harrym Potterze. Według „Wall Street Journal”, mimo że franczyza oparta jest na wątkach magicznych i zawiera duchy, to ze względu na ogromne zainteresowanie chińskich widzów musiała zostać dopuszczona do rynku kinowego Państwa Środka⁶¹. Innym zaskoczeniem była premiera *Coco* (reż. Lee Unkirch, Adrian Molina, 2017), czyli animacji studia Pixar opowiadającej o meksykańskim Dniu Zmarłych (*Día de los Muertos*)⁶². Według hipotezy stawianej przez Robaaina Caina promocja obowiązkowości wobec rodziny w filmie przeważała nad niechęciami przez partię duchami: „Meksyk ma swój *Día de los Muertos*, Chiny zaś mają swój odpowiednik zwany Dniem Zamiatania Grobów”⁶³.

Innym przykładem zakazanego wątku fabularnego jest podróż w czasie. W 2011 roku SARFT wydał dokument deklarujący, że producenci filmowi „traktują poważną historię w zbyt frywolny sposób”, co ostrzegło filmowców przed niechęciami narracjami⁶⁴. Choć ponownie taki rodzaj restrykcji wydawać się może losową i nieuzasadnioną decyzją, istnieje jej wytłumaczenie. Zdaniem PEN America przedstawiciele chińskiej partii komunistycznej mogą obawiać się tego, że polityczna historia Chin mogłaby zostać zmieniona w fikcyjnym uniwersum opartym na podróży w czasie⁶⁵. Możliwość nadania rzeczywistości nowego kształtu przez

⁶⁰ A. Jin, *Is China really scared of ghost films?*, BBC News 6.12.2015, https://www.bbc.com/news/magazine-35008573?fbclid=IwAR3VsrgHUNmw4h_VRix5cTJqFskOAI Nm fBc0wasgbIoJymUUmBe3vAn4Neo (dostęp: 7.07.2021).

⁶¹ *Better late than never: Final Harry Potter film soars into China*, „Wall Street Journal” 4.08.2011, https://www.wsj.com/articles/BL-CJB-14139?fbclid=IwAR350jgADAsvwbkj_sPPaFFBvCErY0QAaXdaCcJW-fCqHhOxNEzf3ILTYYQ (dostęp: 7.07.2021).

⁶² J. Horwitz, „*Coco*” looks like a surprise hit in China — where it technically should be banned, Quartz 28.11.2017, <https://qz.com/1139304/pixars-coco-looks-like-a-surprise-hit-in-china-where-it-technically-should-be-banned/?fbclid=IwAR0SI3CsbvqG6mQbA jFQwvVwGZAZKQGF4n2uTrBmCntE0SdQXuw mSyRL6s> (dostęp: 7.07.2021).

⁶³ R. Cain, *270% Saturday leap by 'Coco' at China's box office is biggest ever for a wide release*, „Forbes” 25.11.2017, https://www.forbes.com/sites/robain/2017/11/25/cocos-explosive-270-saturday-leap-at-chinas-box-office-is-the-biggest-ever-for-a-wide-release/?fbclid=IwAR0AzZb_qatCTaNmWgffilIdyUAAoqPefOADt-ItOIIIId-jVPV45RIoTrcl&sh=1461c49d1306 (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁴ J. Landreth, *China bans time travel and shows, citing disrespect of history*, „The Hollywood Reporter” 13.04.2011, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/china-bans-time-travel-films-177801/> (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁵ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 27.

jednostkę wydaje się niepożądanym rozwiązaniem z perspektywy partyjnej. Z kolei krytyk Raymond Zhou Liming podaje inne wytłumaczenie: „To, co nie jest możliwe w prawdziwym świecie [jak na przykład podróż w czasie — A.M.], należy do świata zabobonów”⁶⁶. Jednym z pierwszych przykładów był film *Powrót do przyszłości* (reż. Robert Zemeckis, 1985), który doczekał się dystrybucji dopiero na nośnikach fizycznych w 2007 roku.

Dużo bardziej zmiennym przypadkiem jest jednak historia filmu *Looper. Pętla czasu* (reż. Rian Johnson, 2012). Fabuła o podróżującym przez czas zabójcy (Bruce Willis) pozornie powinna zobaczyć czerwone światło ze strony cenzorów ChRL. Jednakże chińska firma DMG Entertainment miała sfinansować 40% z sześćdziesięciomilionowego budżetu filmu, dzięki temu mógł on się kwalifikować do pokazów w kinach. Wiązało się to jednak z pewnymi zmianami fabularnymi, na które amerykańscy producenci musieli przystać. Mieszkanie głównego bohatera przeniesiono więc z Paryża do Szanghaju, jego żonę zaś zagrała chińska aktorka Xu Qing. Dodatkowo do chińskiej wersji filmu dodane zostały sceny, których akcja rozgrywała się w Szanghaju. Choć spowalniały one fabułę, producenci zdecydowali się je zatrzymać, ponieważ czyniły w ten sposób *Loopera* bardziej „chińskocentrycznym”⁶⁷. Jednak tym, co mogło najbardziej przekonać cenzorów do poluzowania regulacji, była kwestia wypowiedziana przez jednego z głównych bohaterów filmu: „Jestem z przyszłości. Powinieneś wybrać się do Chin”. Zdaniem Dana Mintza, CEO DMG Entertainment, postawienie znaku równości pomiędzy ChRL a przyszłością było ewenementem w historii kina: „mówienie o Chinach w przyszłości nigdy wcześniej nie miało miejsca, nawet Chiny tego dotąd nie zrobiły”⁶⁸. Choć ta teza nie jest do końca prawdziwa (filmy o przyszłości Chin jak najbardziej powstawały wcześniej), to w znamienny sposób podkreśla, jak producenci w świadomy sposób dopasowywali fabularne elementy, by zadowolić odbiorcę globalnego.

Pekin swoją polityką może oddziaływać na to, jak przedstawiane są Chiny w zachodnich produkcjach. Hollywood coraz bardziej krytykowane jest za próbę schlebienia ChRL. Widać to w poszczególnych scenach, które dodawane były w określonym celu — nie dla rozwoju fabularnego czy pogłębienia świata przedstawionego, lecz by przypodobać się odbiorcy pochodzącemu z azjatyckiego supermocarstwa. Najprostszym przykładem tego typu praktyki jest nacisk, jaki producenci

⁶⁶ J. Landreth, *China bans time travel...*

⁶⁷ S. Zeitchik, *A more Sino-centric version of 'Looper' will be released in China*, „L.A. Times” 19.06.2012, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2012-jun-19-la-et-mn-joseph-gordon-levitts-looper-will-be-released-differently-in-china-20120619-story.html?fbclid=IwAR0jFGi-PaXhdX17VzZBgCKXMDfXiCNVb-exQkFwiZWjYr2deubJYUz05A4> (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁸ P. Hoad, *Looper bridges the cinematic gap between China and the US*, „The Guardian” 28.08.2012, https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/aug/28/looper-china-us-dan-mintz?fbclid=IwAR2aZQzn8wovmSWV18KPL4tpWLQCKD_HI17hy8nxm1slxFaIn6mGln0Vv83c (dostęp: 7.07.2021).

kładą na pojawienie się przynajmniej jednej postaci, jednego pobocznego wątku czy jednej sceny, które będą powiązane z Chinami. Oczywiście, sama próba wykreowania bardziej różnorodnego świata i oddanie na ekranie miejsca dla postaci niebiałych są wręcz wskazane — historycznie przedstawienia tego typu bohaterów były problematyczne. Dodatkowa motywacja w postaci finansowych korzyści również nie wydaje się czymś niewłaściwym. W kontekście Chin jednak warto się zastanowić (za raportem PEN Club America) nad tym, jakie konkretnie powody stoją za umieszczeniem danego wątku w filmie.

Autorzy raportu zauważają, że producenci filmowi muszą tak naprawdę adresować swoje dzieło do kilku odbiorców na raz, wyśrodkowując je w taki sposób, by trafiło w liczne gusta: „studia hollywoodzkie mają więc trzy motywacje, którym muszą schlebiać: opowiadać bardziej autentycznie międzynarodowe historie, przypodobać się chińskiej widowni, być na dobrej stopie z chińskim rządem”⁶⁹. W efekcie w amerykańskim kinie XXI wieku dostrzegamy coraz więcej wątków z Chińczykami czy osadzonych w Chinach kontynentalnych. Co bardziej martwi, niektóre dzieła ukazują również w pozytywnym świetle chiński establishment, często odgrywający rolę zbawiciela ludzkości. Ze względu na autorytarny charakter rządu ChRL świadczy to o hipokryzji Hollywood. Przykładami tego typu przedstawień są filmy *Grawitacja* (reż. Alfonso Cuarón, 2012)⁷⁰, *2012* (reż. Roland Emmerich, 2009) oraz *Nowy początek* (reż. Denis Villeneuve, 2016).

Szczególnie ciekawym przypadkiem jest tutaj *Marsjanin* (reż. Ridley Scott, 2015). Przedstawia on bowiem fantazję zakładającą możliwość globalnej (a nawet międzyplanetarnej) współpracy między dwoma supermocarstwami: ChRL a USA. W filmie główny bohater Mark Watney (Matt Damon) zostaje sam na Marsie po tym, jak pozostali astronauty uznali, że zaginął on w akcji. Fabuła przedstawia próbę przetrwania protagonisty na Czerwonej Planecie. Twórcy stawiali przy tym na realistyczne ukazanie całej historii: Watney używa więc rozwiązań, które nauka faktycznie ma do zaoferowania. Uprawia rośliny dzięki wytworzeniu odpowiedniej atmosfery pod namiotem i wykonuje prace umożliwiające mu przedłużenie swojej egzystencji w oczekiwaniu na ratunek. Statek kosmiczny z wysłaną mu w sukurs przez NASA misją eksploduje jednak po starcie. Przed śmiercią ratują go więc Chińczycy, którzy w tym samym czasie pracowali nad własną rakieta. Tego typu fantazja jest ze współczesnej perspektywy mało prawdopodobna: to nie rakietą z Europy czy

⁶⁹ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 30.

⁷⁰ Na obronę filmu Alfonso Cuarona warto jednocześnie dodać, że scenariusz do *Grawitacji* powstał w 2008 r., a więc zanim doszło do boomu na chińskim rynku kinowym. Rozwiązania fabularne zaproponowane przez niego (grana przez Sandrę Bullock Ryan Stone zostaje uratowana przed śmiercią w Kosmosie przez chińską stację kosmiczną) były rzekomo umotywowane realizmem. Por. P. Brzeski, *Alfonso Cuarón in Beijing: 'Gravity' China references not 'some marketing ploy'*, „The Hollywood Reporter” 20.11.2013, https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/alfonso-cuaron-beijing-gravity-china-658099/?fbclid=IwAR0x3amOCC8hydrCOWSEBkY5OYm2HV3hCNvnuT_ttcZSCv4XO0K5QhYCTJM (dostęp: 7.07.2021).

Indii (a więc strategicznych sojuszników USA) ratuje astronautę. Przedstawiony w filmie scenariusz zakłada, że pomoc nadciągnie ze strony państwa, z którym Stany Zjednoczone jednocześnie uwikłane są od kilku lat w wojnę celną. Ilustruje to więc wyraźnie, że film Ridleya Scotta mógł być jak najwierniejszy realizmowi pod kątem nauki, jednak geopolityczna rzeczywistość została w *Marsjaninie* nagięta tak, by przypochlebić się zarówno chińskim widzom, jak i rządzącym.

Historia *Iron Mana III* (reż. Shane Black, 2013) posłużyła hollywoodzkim twórcom za przykład, jak nie należy balansować pomiędzy rynkiem zachodnim a chińskim. Film z serii Marvela spotkał się po premierze z krytyką ze strony azjatyckich fanów. Powstał on bowiem w dwóch wersjach: międzynarodowej i adresowanej wyłącznie do chińskich kin. W efekcie *Iron Man III* stworzony dla globalnego odbiorcy zawiera śladowe ilości scen, w których pojawiają się chińscy członkowie obsady (między innymi Wang Xueqi i Fan Bingbing). Taka praktyka obsadzania aktorów w nieznaczących rolach jedynie w celach marketingowych przez amerykańskich producentów została określona przez internautów jako *hua ping*, co tłumaczy się jako „waza na kwiaty”. W wypadku *Iron Mana III* spotkało się to ze sprzeciwem chińskich fanów⁷¹. Co jeszcze ważniejsze, Zhang Pimin, wiceprzewodniczący SARFT, wydał po premierze filmu oświadczenie, w którym skrytykował „falszywe” koprodukcje, zawierające, jego zdaniem, niewystarczającą ilość chińskich treści⁷². Z podobnymi reakcjami spotkał się *Kong. Wyspa czaszki* (reż. Jordan Vogt-Roberts, 2017), którego kampania promocyjna zapowiadała znaczącą rolę aktorki Jing Tian. Ostatecznie jej występ był jednak epizodyczny, a jeden z internautów napisał, że Chinka wyglądała w filmie jak turystka na tle zachodnich aktorów, inny komentator stwierdził: „gdy zobaczyłem Jing Tian na ekranie, poczułem wstyd jako Chińczyk”⁷³. Takie praktyki stają się coraz rzadsze, a hollywoodzkie produkcje z większą wrażliwością próbują przedstawiać inne kultury, w tym chińską.

PODSUMOWANIE

Relacje na linii USA–Chiny są trudne ze względu na sprzeczność strategicznych interesów obu państw od lat siedemdziesiątych, gdy prezydent Richard Nixon odbył pierwszą, historyczną wizytę w ChRL i dzięki staraniom Henry’ego Kissingera nawiązał ponowne relacje dyplomatyczne z azjatyckim gigantem. Ostatnie lata są jednymi z najchłodniejszych, jeżeli chodzi o stanowiska, jakie oba mocarstwa

⁷¹ C. Tsui, ‘Iron Man 3’ criticized for scaling back Chinese actors’ screen time, „The Hollywood Reporter” 25.04.2013, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/iron-man-3-criticized-scaling-446541/?fbclid=IwAR0S7Y8RVM5LLmr78L0Z_Chk8eRITqNmydvpuphBjhr8q3hg93RT2UkMbCo (dostęp: 7.07.2021).

⁷² X. Brooks, *Iron Man 3 international cut angers Chinese bloggers*, „The Guardian” 26.04.2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/apr/26/iron-man-3-chinese-edition> (dostęp: 7.07.2021).

⁷³ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 31.

przyjmują wobec siebie. Kurs kolizyjny zapoczątkowany przez Donalda Trumpa sprawia, że w świecie kina również może w niedługim czasie dojść do znaczących transformacji. Rynek filmowy i tak w ostatnich latach przechodzi gwałtowne zmiany: globalizacja i rewolucja streamingowa to procesy, które przez pandemię COVID-19 zostały tylko przyspieszone. W latach dziewięćdziesiątych amerykańskie filmy mogły zacząć trafiać na ekrany chińskich kin. Spotykały się wówczas z ogromnym zainteresowaniem, w ostatnich latach zaczęło ono jednak słabnąć. Lata po pandemii pokazują malejące zainteresowanie zagranicznymi produkcjami w Państwie Środka. W 2012 roku hollywoodzkie produkcje przejęły 48,2% dochodu z biletów w chińskich kinach, w 2016 było to 36%, a w 2021 raptem 12%⁷⁴, przede wszystkim dlatego, że w Chinach rozrósł się rodzimy przemysł filmowy, o czym świadczą choćby wybitne wyniki finansowe produkcji *800* (reż. Hu Guan, 2020)⁷⁵. Dodatkowo, nieudolna walka z pandemią również wpłynęła negatywnie na prestiż Stanów Zjednoczonych, których gwiazda przestała tak jasno świecić⁷⁶. Patrick Brzeski w artykule dotyczącym zachowania chińskiego rynku kinowego w 2022 roku odnotował, że „dziś Chiny nie mają już na celu być kinowym rynkiem numer jeden na świecie — interesuje je jedynie nacjonalistyczny produkt”⁷⁷. Widać to również po następującym trendzie: choć zagraniczne zainteresowanie chińskim kinem komercyjnym pozostaje znikome, to jego domowe wyniki z każdym rokiem stają się coraz lepsze. Ów brak zainteresowania chińskimi produkcjami mainstreamowymi wynikać może z ich ideologicznej zawartości: mowa tu bowiem o tak zwanych Filmach Głównej Melodii, czyli dziełach takich jak *The Battle at Lake Changjin* (reż. Kaige Chen, Dante Lam, 2021) i sequel *The Battle at Lake Changjin 2* (reż. Kaige Chen, Dante Lam, Tsui Hark, 2022), mających charakter quasi-propagandowy.

W swojej analizie Wendy Su zastanawia się nad tym, jaka przyszłość w Chinach czeka Hollywood. Odpowiedź pozostaje jednak prozaiczna:

Hollywood dalej będzie w stanie znaleźć sobie miejsce na chińskim rynku. Główny powód leży w podstawowej naturze przemysłu filmowego jako biznesu zorientowanego na zysk. Politycy przychodzą i odchodzą, geopolityka oddziałuje mocniej lub słabiej, ale widzowie pozostaną.

⁷⁴ P. Brzeski, *Does Hollywood need to rethink its China strategy?*, „The Hollywood Reporter” 31.03.2022, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/china-box-office-1235121616/> (dostęp: 15.10.2022).

⁷⁵ P. Brzeski, *China box office: ‘The Eight Hundred’ becomes 2020’s biggest film globally, ‘Mulan’ dissipates*, „The Hollywood Reporter” 21.09.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/china-box-office-the-eight-hundred-becomes-2020s-biggest-film-globally-mulan-dissipates-4064338/> (dostęp: 8.07.2021).

⁷⁶ W. Su, *The future of Hollywood–China relations after the pandemic — analysis*, „Eurasia Review” 23.06.2021, https://www.eurasiareview.com/23062021-the-future-of-hollywood-china-relations-after-the-pandemic-analysis/?fbclid=IwAR2q2-fOmB1Pal-h3fnQgpNfjSHqYhJVbQlxeySCKL8cbHIcsIjiDul_P0M (dostęp: 8.07.2021).

⁷⁷ P. Brzeski, *Does Hollywood need to rethink its China strategy?*.

Logika wolnorynkowa ostatecznie rządzi i służy jako podstawa podtrzymująca partnerstwo na linii Hollywood–Chiny⁷⁸.

Z perspektywy amerykańskich studiów filmowych w tym bilateralnym układzie paradoksalnie ważne jest, by utrzymały się pewne granice i podziały, zwłaszcza takie, które powstrzymają napływ chińskiego kapitału w stronę amerykańskiego przemysłu filmowego. Współpraca z ChRL jest dla wielu twórców coraz bardziej niepokojącym i utrudnionym zagadnieniem.

Wypieranie się własnych ideałów, promowanie cudzych wartości, porzucanie idei i poglądów, w które się wierzy, będących elementem kultury, w której się zostało wychowanym — przed amerykańskimi studiami filmowymi stawiane są naprawdę znaczące wyzwania w obliczu (auto)cenzury, której są poddawane przez Chiny. Zadaniem producenta filmowego jest upewnienie się, by produkt powstały pod jego okiem nie tylko był udany artystycznie, lecz także osiągał dobre wyniki finansowe. Opisywana w tej pracy sytuacja jest jednym z najbardziej patowych przecięć polityki, biznesu i kultury we współczesnym świecie. Przedstawione przykłady dotyczą dzieł powstałych od 1997 roku, który był progiem zaznaczającym rozpoczęcie nowej ery zglobalizowanego przemysłu filmowego. Jak w tej trudnej sieci powiązań i interesów powinny zachowywać się wielkie studia filmowe? Jak mają spełniać swoją naczelną misję (dochodowość), a jednocześnie nie wypierać się swoich ideałów, konsekwentnie promowanych przez amerykański przemysł filmowy, a mianowicie: wolności, demokracji i indywidualizmu? Tymi zagadnieniami zajęli się również autorzy raportu PEN America i przedstawili kilka rekomendacji mających pomóc w zachowaniu integralności producentów:

- a) reagować na otwarte oraz antycypowane prośby i wymogi ze strony Pekinu lub jego pełnomocników;
- b) nie dopuszczać do sytuacji, w której film zmodyfikowany na potrzeby chińskiego rynku stanie się ostatecznie dziełem dystrybuowanym globalnie;
- c) upubliczniać informacje dotyczące wszystkich prób i żądań cenzurowania filmów, wychodzących ze strony przedstawicieli chińskiego rządu;
- d) umieścić MPA (Motion Picture Association) razem z Wielką Piątką (NBC Universal, Viacom CBS, Warner Media, Disney, Sony) na czele zmiany, mającej na celu wprowadzenie większej transparentności w działalności studiów filmowych oraz upublicznianie nacisków ze strony chińskiej;
- e) rozwinąć strategię przeciwdziałania i opierania się autocenzurze i naciskom propagandy rządowej⁷⁹.

Kishore Mahbubani w książkach *Has the West Lost it?* oraz *Has China Won?* proponuje zmienienie perspektywy, z jaką myślimy o porządku światowym, w jakim obecnie funkcjonujemy. Zamiast podziału Wschód–Zachód proponuje on Za-

⁷⁸ W. Su, *The future of Hollywood–China relations after the pandemic*.

⁷⁹ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 47–52.

chód i Resztę (*West and the Rest*), co w dosadniejszy sposób zarysowuje pewne dysproporcje, których czytelnik, pochodzący choćby z Polski, może nie dostrzegać. Populacja Unii Europejskiej i USA wynosi 850 mln osób — jedną dziesiątą globalnej ludności. Te różnice będą zaznaczały coraz wyraźniejsze ślady w naszym świecie. Wzrost znaczenia państw BRICS (Brazylia, Rosja, Indie, Chiny, RPA) będzie tylko nabierał tempa. O *Has the West Lost it?* Marcin Napiórkowski wypowiadał się w następujący sposób: „Dla mnie jest to jednak przede wszystkim niezwykle rozprawa o wyobraźni. O tym, jak bardzo nasz obraz świata bywa wypaczony, a podejmowane działania — nieadekwatne do sytuacji”⁸⁰. Wzrost Chin i ich błyskawiczny wpływ na przestrzeń symboliczną, w której funkcjonujemy, świadczy o tym, że znana nam rzeczywistość może być już melodią przeszłości. Zdaniem Mahbubaniego wkład Zachodu w rozwój cywilizacyjny jest niezaprzeczalny:

Istotą wszystkich tych rewolucji była wiara w to, że rzeczywistość można zmieniać. W nowoczesności nie chodzi już o to, by podtrzymywać kopułę nieboskłonu i wspierać kosmos w nieustanej walce z chaosem. Celem staje się lepsze jutro. Raj przesuwa się z planu eschatologicznej obietnicy w konkretną przyszłość, precyzyjnie opisaną liczbami i odmierzoną wykresami⁸¹.

Pytanie dotyczące dzisiejszej rzeczywistości brzmi: czy na Zachodzie wciąż odnaleźć można ten optymizm, czy też dalszy rozwój uzależniony będzie od pozostałych części globu? Opisane w tej pracy zjawiska skupiały się na przestrzeni kultury filmowej i tego, w jaki sposób ona ewoluuje. Jest to jednak wycinek dużo większego procesu, w którego ramach Chińska Republika Ludowa stara się rozszerzać swój społeczno-ekonomiczno-polityczny wpływ na świat. Badacz stosunków międzynarodowych mógłby w tej sytuacji powiedzieć, że opisywanie tego, co oglądamy na ekranie, nie jest tak ważne, jak ochrona suwerenności państw, które stopniowo uzależniają się od azjatyckiego mocarstwa (na przykład przez Inicjatywę Pasa i Szlaku). Człowiek zawieszony jest jednak w wielu wymiarach i ten kulturowy, choć nie ma tak wyraziście materialnego wpływu na nasze życie, wciąż pozostaje kluczowy dla tego, w jaki sposób postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość. Jeżeli studia filmowe zaczną ulegać naciskom zewnętrznych rządów, to odcisnie się to piętnem na postrzeganiu mocarstwa, które powinno być krytycznie i czujnie obserwowane.

Zgodnie z założeniami paradygmatu konstruktywistycznego rzeczywistość społeczna, w której funkcjonujemy, jest kowalna i można ją ukształtować w dowolny sposób. Zależy to jedynie od tego, z której strony i kto będzie ten świat formował. W wieku XX była to amerykańska Fabryka Snów, która poprzez kulturowy ekspansjonizm dyktowała widzom, jaki układ świata i jakie jego wartości powin-

⁸⁰ M. Napiórkowski, *Zachód od Wschodu*, „Tygodnik Powszechny” 1.06.2020, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zachod-od-wschodu-163643> (dostęp: 8.07.2021).

⁸¹ *Ibidem*.

ny być celebrowane. Do tych wizji już się przyzwyczailiśmy, choć i one powinny oczywiście być stale poddawane weryfikacji. Jeżeli obecny trend się utrzyma, to już niedługo będziemy śnić sny, które wytwarzane będą w Pekinie.

CHINATOWN IN HOLLYWOOD: INFLUENCE OF THE GROWTH OF CHINESE CINEMA MARKET ON THE CONTENT OF CONTEMPORARY HOLLYWOOD CINEMA

Summary

In this article I analyse the ways in which contemporary American movies are altered due to the growing influence of the emerging entertainment media market in China. For the first time in history, 2020 saw Chinese box office overtake its American counterpart in terms of yearly income. This milestone illustrates how significant the Chinese market has become. The At the same time, being an authoritarian regime, the PRC has a robust, refined and strict system of censorship at its disposal. In order for a foreign film to be admitted into the Chinese cinemas, it has to pass domestic censorship. In some decades, particularly in the 1970s, American movies were able to promote values which were not adhering to the mainstream, or were even a platform for criticism of the domestic establishment. Currently, the US film industry is predominantly driven by capitalist logic — box office appears to be the main factor dictating the content (and outlook) of fiction films. This model is exploited by China through imposition of numerous restrictions and regulations. In my analysis I show how “forbidden” topics, plots or even small details become altered in order to satisfy the regulations introduced by the Chinese government.

Keywords: censorship, globalisation, soft power, China, USA

RECENZJE



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Iwona Grodź

ORCID: 0000-0003-0151-6909

„USIECIOWIENIE” *VERSUS* PSYCHOLOGIA
KILKA UWAG NA TEMAT KSIĄŻKI
AGNIESZKI OGOŃSKIEJ *CYBERPSYCHOLOGIA.*
MEDIA — UŻYTKOWNICY — ZASTOSOWANIA,
KRAKÓW 2021, SS. 197

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.17>

Człowiek uległ usieciowieniu w sensie metaforycznym, symbolicznym i dosłownym — fizycznym, technologicznym.

Agnieszka Ogonowska

Konieczność posiadania przez współczesnych odbiorców dóbr, zarówno materialnych, jak i niematerialnych, dysponowania kompetencjami, które pozwalają swobodnie się poruszać w obszarze cyberkultury, jest niezaprzeczalna. Nie jest więc truizmem przypomnienie, że to właśnie pierwiastek ludzki, człowiek jako użytkownik, a właściwie coraz częściej po prostu „węzeł sieci” w przestrzeni wirtualnej, generuje wiele ważnych obszarów badawczych. Jest to też od lat jeden z głównych tematów rozważań przedstawicieli różnych nauk: medioznawstwa, kulturoznawstwa, filmoznawstwa, antropologii, psychologii i innych. Wystarczy wskazać tylko kilka nazwisk, przykładowo z perspektywy filmo- i medioznawczej: Ryszarda

Kluszczyńskiego¹, Piotra Zawojkiego², Piotra Celińskiego³, Ewelinę Twardoch-Raś⁴, oraz psychologii — Agnieszkę Ogonowską⁵, której ostatniej książce będą właśnie poświęcone te rozważania⁶.

Wskazana publikacja to efekt wielu lat badań autorki *Cyberpsychologii* nad psychologicznymi aspektami „usieciowienia” człowieka i jego otoczenia, rozumianego nie tyle w sensie ilościowym (czas poświęcony na korzystanie z internetu), ile jakościowym (rodzaj i poziom zaawansowania uczestniczenia w życiu wirtualnym). Teksty zebrane w omawianej książce są efektem konferencji, szkoleń oraz spotkań naukowych, dlatego łatwo dostrzec w niej wielość perspektyw na zjawisko cyberpsychologii, a nawet szerzej — cyberkultury. To niewątpliwy walor tej publikacji, ponieważ ujawnia ona konieczność dysponowania, też w kontekście perspektywy dalszych badań nad przenikaniem się technologii i psychologii, kompetencjami interdyscyplinarnymi⁷. Agnieszka Ogonowska jako psycholożka i kulturoznawczyni takie kompetencje niewątpliwie ma.

Badacze zwykle wskazywali na dwie odsłony związku człowieka z technologią: systemową (strukturalną) i organiczną (funkcjonalną). W pierwszym przypadku chodzi o pośrednictwo synergicznej więzi, jaką tworzą systemy społeczne i instytucje z mediami⁸. W drugim — o „usieciowienie” ludzkich organizmów oraz komunikacji społecznej, w której roboty humanoidalne stają się często partnerami człowieka. Psychologia ma więc duże pole do badań wpływu rozwoju technologii na ludzi i odwrotnie. Dlatego też głównym celem autorki jest ukaza-

¹ Między innymi R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999; R. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001; R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

² P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018.

³ P. Celiński, *Biomedial. Pomiędzy reprezentacją a symulacją*, [w:] J.P. Hudzik, M. Sanakiewicz, P. Celiński, *Projekt media. Wyobrazić sobie media i stworzyć świat*, Lublin 2020.

⁴ E. Twardoch-Raś, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu. W stronę estetyki postafektywnej*, Kraków 2021.

⁵ Zob. publikacje tej autorki, między innymi: A. Ogonowska, *Galaktyka po Gutenbergu...? Reportaż z podróży kulturowych*, Kraków 2004; A. Ogonowska, *Uzależnienia medialne, czyli o patologicznym wykorzystaniu mediów i ich wpływie na nasze zdrowie oraz życie naszych dzieci*, Kraków 2014; A. Ogonowska, *Psychologia mediów i komunikowania. Wprowadzenie*, Kraków 2018. Na Zachodzie między innymi: K.L. Norman, *Cyberpsychology. An introduction to the psychology of human-computer interaction*, New York 2008; E. Aboujaoude, *Wirtualna osobowość naszych czasów. Mroczna strona e-osobowości*, przeł. R. Andruszko, Kraków 2012; *Cyberpsychology*, red. A. Attrill, Oxford 2015.

⁶ A. Ogonowska, *Cyberpsychologia. Media — użytkownicy — zastosowania*, Kraków 2021.

⁷ *Ibidem*, s. 194.

⁸ *Ibidem*, s. 7.

nie „potencjału nowej transdyscypliny — jak czytamy — cyberpsychologii⁹, która wykracza poza tradycyjne dyscypliny naukowe (głównie psychologię i *media studies*) oraz rozwija się równolegle do cyberkultury”¹⁰. Przy tym Ogonowska ma dużą świadomość „formatującego” wpływu mediów na zmysły (cyborgizacja ludzkiego ciała¹¹), emocje (spontaniczność reakcji człowieka *versus* wyuczone reakcje maszyn — *deep learning*)¹², język (zanik różnorodności językowej — globalne media są w dużej mierze anglojęzyczne)¹³ i zachowania („nieprzezroczystość” mediów jako nowy system władzy i kontroli). Wszystkie te elementy wpływają na powstanie „hybryd techno-cyber-ludzkich”¹⁴. Ma to swoje zalety i wady w każdej niemal dziedzinie nauki i życia. Autorka wskazuje jedną i drugą stronę, co jest niewątpliwym walorem książki. Jednocześnie owo dychotomiczne widzenie („z jednej strony...” *versus* „z drugiej strony...”), zachęca do zadania pytania o bardziej kłopotliwą, bo niewątpliwie ambiwalentną i często nieuchwytną, „stronę trzecią”. Wszak to ona najdobitniej potwierdza przejście w historii ludzkości od teocentryzmu poprzez antropocentryzm do technocentryzmu¹⁵.

Ta ostatnia perspektywa, wykraczająca poza paradygmat antropocentryczny, jest tą, której stara się w dziewięciu rozdziałach, wnikliwie i z naukowym dystansem, przyjrzeć Agnieszka Ogonowska. W ten sposób autorka przedstawia najważniejsze obszary zainteresowania szeroko pojętej cyberpsychologii, takie jak psychoterapia online¹⁶, chatboty¹⁷, patologia i profilaktyka użytkownika internetu przez dzieci i młodzież¹⁸, edukacja medialna¹⁹, status seniora wobec nowych technologii²⁰, sfera erotyki w przestrzeni wirtualnej²¹, gry problemowe w terapii,

⁹ „Cyberpsychologia jest — zgodnie z ustaleniami Piotra Zawojskiego — na trzecim etapie zaawansowania cyberkultury”. Na tym poziomie: „społeczności uczonych zaczynają się organizować, pojawiają się specjalistyczne periodyki poświęcone danej dziedzinie, ukazują się książki i monografie, podstawy teoretyczne i metodologiczne uzyskują zaawansowaną postać” (P. Zawojski, *Cyberkultura*, s. 31).

¹⁰ A. Ogonowska, *Cyberpsychologia*, s. 18.

¹¹ *Ibidem*, s. 10.

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ *Ibidem*, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*, s. 14.

¹⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹⁶ Rozdział drugi: *Psychoterapia indywidualna online. Aspekty medialne i (cyber)psychologiczne* (s. 39–60).

¹⁷ Rozdział trzeci: *Chatboty jako wyzwanie etyczne dla współczesnej psychoterapii. Perspektywa badaczy i praktyków* (s. 61–77).

¹⁸ Rozdział czwarty: *Profilaktyka uniwersalna patologicznych form użytkowania Internetu przez dzieci i młodzież. Nowa profilaktyka wobec nowych mediów* (s. 79–99).

¹⁹ Rozdział piąty: *Edukacja medialna w kontekście (cyber)psychologii. Nowe narzędzia i strategie* (s. 101–118).

²⁰ Rozdział szósty: *Od personalizmu do posthumanizmu. Seniorzy wobec nowych technologii* (s. 119–134).

²¹ Rozdział siódmy: *Miłość, seks i pożądanie 3.0. RealDoll, sexroboty i femboty* (s. 135–155).

edukacji i leczeniu²² czy sprawowanie władzy i kontroli w przestrzeni cybernetycznej²³. Szczegółowe rozważania poprzedza wstępnymi ustaleniami na temat horyzontów badań cyberpsychologicznych²⁴, wskazuje też obszar swoich dociekań, przypominając, że cyberkultura:

sytuuje się w różnych perspektywach badawczych: „historii rozwoju subdyscypliny”, a więc na przecięciu psychologii — medioznawstwa — komunikatologii — informatyki społecznej; „metodologii badań” — relacja człowiek a nowe technologie; „praktycznych zastosowań”; „wpływu mediów zewnętrznych i inkorporowanych w przestrzeń ludzkiego ciała — neuropsychologia i kwestie tożsamości”; „psychologii relacji i budowania więzi z obiektami cyfrowymi oraz botami i robotami”²⁵.

Przy okazji autorka w przejrzystej tabeli wskazuje specjalizacje w obrębie cyberpsychologii, wyróżniając je ze względu na medium (typ, strategia użytkownika, doświadczenie użytkownika, zastosowanie itp.) oraz subdyscypliny psychologii (cyberpsychologia rozwojowa, poznawcza, społeczna, kliniczna, zdrowia, neuropsychologiczna, edukacji, kulturowa)²⁶. Dodatkowo szczegółowo określa tematy badań poszczególnych subdyscyplin psychologii w ramach jej wersji cybernetycznej. Wskazuje kluczowe pytania dla swoich dociekań, między innymi: „jak ludzie reagują na cyberprzestrzeń oraz nowe media”, „jak wchodzi w interakcje *online*”²⁷. Są to zestawienia niewątpliwie przydatne, ponieważ porządkują rozproszoną wiedzę i w syntetyzujący sposób przekazują ją czytelnikom w jednej publikacji, w zasadzie na jednej stronie.

Jedną z ciekawszych części książki jest rozdział drugi: *Psychoterapia indywidualna online. Aspekty medialne i (cyber)psychologiczne*, w którym Agnieszka Ogonowska porusza temat cyberkultury w kontekście dekonstrukcji psychoterapii w jej tradycyjnym kształcie. Kolejnym krokiem jest „refleksja nad tym, w jakim stopniu i zakresie nowe technologie mogą być wykorzystywane w ramach konkretnych orientacji terapeutycznych”²⁸. W tym celu autorka dokonuje cennego prze-

²² Rozdział ósmy: *Nowe modele kooperacji i zarządzania produktem kreatywnym. Gry problemowe w terapii, edukacji i leczeniu. Perspektywa projektantów (game designers) i użytkowników (game users)* (s. 157–175).

²³ Rozdział dziewiąty: „Kultura strachu” w mediach i popkulturze cyfrowej (s. 177–191).

²⁴ Rozdział pierwszy: *Cyberpsychologia. Nowe horyzonty badań mediów i użytkowników* (s. 21–38).

²⁵ *Ibidem*, s. 18.

²⁶ W tabelach autorka przedstawia ponadto paradygmat poznawczo-behawioralny i neurobiologiczno-kognitywny w psychologii klinicznej oraz ich implikacje dla badań cyberpsychologicznych i medioznawczych; paradygmat psychologiczny wobec strategii badań mediów i ich użytkowników, typ e-usług w kontekście tematów badań medioznawczych i kluczowych zagadnień z obszaru cyberpsychologii; e-learning, terapię online, e-pracę, instytucje online i urzędowe sprawy online (zob. *ibidem*, s. 35).

²⁷ *Ibidem*, s. 30–31.

²⁸ *Ibidem*, s. 40.

glądu wybranej literatury (też obcojęzycznej) na temat psychoterapii online oraz zastanawia się: „czy cyberprzestrzeń jest na pewno »miejscem«, w którym można dokonać »translacji«/»adaptacji« tradycyjnych metod psychoterapeutycznych?»²⁹. Podkreśla bowiem, jak ważny jest poziom kompetencji cyfrowych, który ma niebagatelny wpływ na jakość kontaktu terapeutycznego, oraz przypomina, że „technologia nie jest jedynie neutralnym pośrednikiem w komunikacji”³⁰. „Przezroczysty” charakter mediów coraz częściej staje się wątpliwy. Podobnie jak typowe stało się czy staje się „rozhamowanie” zachowań lub też istnienie potrzeby konstruowania e-tożsamości przez uczestników życia wirtualnego. Dowodem są — zdaniem Ogonowskiej — różne typy ekshibicjonizmu medialnego, przykładowo: pornograficzny, cielesny, autobiograficzny czy autopromocyjny/ekonomiczny³¹. W kontekście wartości terapeutycznej autorka analizuje też komunikaty tekstowe w czasie rzeczywistym i feedback opóźniony (na przykład e-mail). Podkreśla przy tym ważność pamięci o „archeologii mediów”, „łącząc wybrane fakty z historii mediów ze współczesnymi metodami psychoterapii”³². Tym samym buduje pomost między odległymi w czasie „zdobyczami” psychologii narracyjnej (listy do redakcji, telefon zaufania, audycja radiowa prowadzona przez terapeutę itp.) a współczesnym storytellingiem, obecnym w przestrzeni wirtualnej (blogi, videoblogi itp.). Wszystkie te czynności mogą mieć charakter terapeutyczny, gdyż sprzyjają rozwojowi autorefleksyjności i myślenia krytycznego, niemniej — jak zauważyła autorka: „tylko w komunikacji *offline* istnieje możliwość stworzenia przestrzeni terapeutycznej, autentycznej przestrzeni wspólnego spotkania i dialogu, służącej pozytywnej i satysfakcjonującej zmianie”³³. Jest to opinia, która — jak myślę — jest tak ważna, że powinna stać się ciekawym punktem wyjścia nie tylko do refleksji, lecz także do konstruktywnej dyskusji, przykładowo w czasie zajęć ze studentami psychologii. W tej możliwości widzę ważny, bo niezbywalny, walor edukacyjny książki *Cyberpsychologia*.

W rozdziale trzecim *Chatboty jako wyzwanie etyczne dla współczesnej psychoterapii. Perspektywa badaczy i praktyków* autorka lapidarnie przypomina historię wyobrażeń na temat robotów, które wyręcą ludzi w wykonywaniu różnych czynności, począwszy od tekstu z lat dwudziestych XX wieku Karela Čapka *Rossumovi Univerzální Roboti*, przez film *Współczesny cyborg* (2017) Durana Torrenta aż po problem *Big Data*, czyli dużych zbiorów danych, dla których przetworzenia i analizy konieczne są możliwości nowych technologii. Inteligentne technologie i badania nad wpływem mediów na użytkowników to więc kolejne zagadnienia podjęte przez Ogonowską. Rzeczywistość rozszerzona (AR), rzeczywistość wirtualna (VR) i sztuczna inteligencja (AI) sprzyjają przechodzeniu od tradycyjnego wyobrażenia na temat

²⁹ *Ibidem*, s. 42.

³⁰ *Ibidem*, s. 43.

³¹ *Ibidem*, s. 47.

³² *Ibidem*, s. 51.

³³ *Ibidem*, s. 57.

terapii do jej wersji cybernetycznej (boty, chatboty w rolach terapeutów). Każdorazowo jednak osoby wykorzystujące AR, VR, AI muszą pamiętać o tym, że terapia powinna być „zmiana” w pozytywnym aspekcie, a więc „na lepsze”. Ostatecznie wniosek z tej części rozważań jest inspirujący (bo niemal proroczy) do rozważań. Ogonowska pisze:

Kolejnym krokiem, jakkolwiek wydawałoby się to dziwne na tym etapie refleksji, być może będzie zastąpienie pacjenta/klienta jego awatarem. Awatar zostanie w takim scenariuszu wydelegowany do kontaktu z botem, by rozwiązać problemy realnego użytkownika. [...] W ten sposób realizujemy już projekt transhumanizmu, którego głównym bohaterem jest postczłowiek lub jego wirtualny odpowiednik³⁴.

W następnej, niezwykle cennej zwłaszcza dla pedagogów i rodziców, odsłonie książki: *Profilaktyka uniwersalna patologicznych form użytkowania Internetu przez dzieci i młodzież* Ogonowska łączy wzrost dostępności do nowych technologii ze stopniowym uzależnianiem się od nich. Dlatego tak ważna zdaniem autorki jest profilaktyka zachowań patologicznych związanych z użytkowaniem internetu, zwłaszcza przez dzieci i młodzież. Jednym z celów refleksji autorki jest więc wskazanie działań profilaktycznych o charakterze systemowym i społeczno-ekologicznym. Ogonowska wskazuje stan badań i podstawowe konteksty socjokulturowe, dwa typy patologicznych zachowań w sieci: specyficzne i ogólne. Za licznymi raportami przytacza dane, z których płyną następujące wnioski:

poszukiwanie optymalnego modelu relacji dzieci–nowe technologie cyfrowe jest ważnym wyzwaniem pedagogicznym. Przemawiają za tym następujące argumenty: znacząca część sieciowej aktywności nie ma żadnego związku z rozwojem edukacyjnym dziecka (tzw. puste przebiegi); liczne obszary sieci odwiedzane przez nastolatków mogą wywoływać silne pobudzenie emocjonalne, a niektóre z nich przekraczają zdolności poznawcze młodych ludzi. Kontakty sieciowe angażują czas dziecka i nie prowadzą ani do wzrostu kompetencji społecznych, ani do jego rozwoju osobistego³⁵.

Dlatego też konieczne i ważne stają się podstawy programu profilaktycznego, wykorzystujące między innymi „gry służące do autodiagnozowania własnych zasobów, czynników chroniących i czynników ryzyka w różnych sytuacjach społecznych”; „zabawy doskonalące komunikację bezpośrednią”; „dramy i socjodramy” oraz „techniki odgrywania różnych ról społecznych w odniesieniu do problemu tożsamości, autokreacji w środowisku *online* i *offline*”; „warsztaty kreatywnego myślenia i działania (w tym rozwiązywanie problemów)”; jak również „techniki zarządzania zasobami” czy „zajęcia programujące konstruktywne strategie korzystania z mediów” oraz „rozwijające kompetencje cyfrowe związane z bezpiecznym użytkowaniem sieci”³⁶.

³⁴ *Ibidem*, s. 47.

³⁵ *Ibidem*, s. 89.

³⁶ *Ibidem*, s. 92.

Profilaktyka w takim rozumieniu powinna więc mieć charakter systemowy, a nade wszystko — jak trafnie przypomina autorka: „bazować na spójnej antropologii, której będą podporządkowane narzędzia i programy wykorzystywane w działaniach profilaktycznych, wraz z precyzyjnym określeniem metod ewaluacji podejmowanych działań”³⁷.

Kolejna część: *Edukacja medialna w kontekście (cyber)psychologii* staje się idealnym dopełnieniem i uporządkowaniem (pomocnym, bo precyzyjnym i lakonicznym) wcześniejszych ustaleń. Dochodzi w niej do poszerzenia rozważań na temat rzeczywistości rozszerzonej i rzeczywistości wirtualnej o kontekst psychologii odbioru i wpływu na edukację. Agnieszka Ogonowska wskazuje na najważniejsze obszary edukacji medialnej w ujęciu historycznym, interdyscyplinarnym. Następnie analizuje jej funkcje, określa komponenty, role we współczesnych społeczeństwach różnych grup społecznych oraz metody ewaluacji działań edukacyjnych. Na edukację medialną spogląda pod kątem głównych kompetencji człowieka:

językowych (interpretacje przekazów), komunikacyjnych (dostosowanie treści do adresata), społecznych (rozumienie sytuacyjnych uwarunkowań komunikacji w mediach), kulturowych (rozumienie i konstruowanie przekazów medialnych przez odniesienie do innych tekstów kultury)³⁸.

W kontekście komunikacji medialnej ważne są więc komponenty: poznawczy, ewaluatywny (określający kryteria oceny), programujący (wskazujący cele), metapoznawczy (myślenie krytyczne). Ponadto autorka przypomina trzy główne perspektywy edukacji medialnej: uczenie o mediach, uczenie (się) przez media, uczenie edukatorów mediów. Najistotniejszą myślą z tego fragmentu rozważań jest podkreślenie, że: „Ilościowe wskaźniki określające czas przebywania w sieci nie przekładają się na jakościowy wzrost kompetencji użytkowników tych technologii”³⁹.

Niewątpliwe walory ma też rozdział szósty: *Od personalizmu do posthumanizmu. Seniorzy wobec nowych technologii*. Ogonowska, przypominając z jednej strony o starzeniu się społeczeństw, atrofii komunikacji, „naskórkowości” relacji interpersonalnych, wskazuje formy uprzedmiotowienia seniorów, dyskryminacji osób starych, które często czują się wykluczone z/w nowej wirtualnej przestrzeni społecznej. Podejmuje więc ważny wątek studiów nad seniorami w kontekście pamięci o potrzebie dialogu, gdy „Ja staje się tylko w relacji do Ty”. Kontakt z realnym człowiekiem jest więc podstawą dobrostanu wszystkich uczestników komunikacji.

Podobną konstatację można wysnuć też z części siódmej: *Miłość, seks i pożądanie 3.0. RealDoll, sexroboty i femboty*⁴⁰, w której autorka podejmuje temat miłości

³⁷ *Ibidem*, s. 96.

³⁸ *Ibidem*, s. 107.

³⁹ *Ibidem*, s. 116.

⁴⁰ W kontekście tej części Ogonowska wskazała filmy, które niejako zapowiedziały lub ujawniły wszystkie aspekty podjętej przez nią tematyki: *Lowca androidów* (reż. Ridley Scott, 1982); *Żony ze*

w nowej przestrzeni, antropologii seksualności oraz humanistyki cyfrowej. Pisząc o relacji człowiek–rzeczy, podkreśla ważność tworzenia realnych i pozytywnych stosunków interpersonalnych, gdyż ich brak może prowadzić do alienacji, pozbawienia poczucia wspólnoty, a nawet zaburzeń. Podjęcie rzetelnej refleksji nad tym zagadnieniem wymaga wielodyscyplinarnej kompetencji: psychologa, seksuologa, antropologa kultury, medioznawcy. Jest to więc zadanie niezwykle odpowiedzialne.

Rozdział ósmy: *Nowe modele kooperacji i zarządzania produktem kreatywnym* poświęcony jest grom problemowym, które można wykorzystywać w terapii, edukacji i leczeniu. Badaczka rozpoczęła rozważania od przypomnienia terapeutycznej funkcji gier tradycyjnych, na przykład planszowych. Wskazała wybrane zastosowania mechanizmów gier w usługach i produkcjach opartych na nowych technologiach, takich jak:

social marketing/digital marketing, zarządzanie rozwojem pracowników/klientów oraz szkolenia; zaangażowanie i budowanie wizerunku marki/produktu/instytucji; platformy edukacyjne, platformy *e-commerce*, blogi, aplikacje mobilne⁴¹.

Ważnym wątkiem w tej części rozważań są więc gry „zorientowane na cele”, na przykład służące zwiększeniu wiedzy, zmianie zachowań określonego typu, oddziałujące na czynniki zdrowia, takie jak odporność na stres czy ból. W tym rozdziale Ogonowska zarysowuje też ważne tło teoretyczne, na przykład przypomina znaczenie pojęcia gamifikacji w edukacji, którego celem są „ułatwienie podejmowania nauki, wzmocnienie motywacji, zmiana szkodliwych nawyków”. W ten sposób gry mogą „modelować”, „stymulować” czy „aktywizować”, a w kontekście typologii przemysłów kreatywnych, przez wyeksponowanie określonego atrybutu gry problemowej — zwiększać efektywność ich działań. Do owych atrybutów gier należą „innowacyjność (oryginalność produktu/usługi)”, „atrakcyjność”, „efektywność (stopień satysfakcji poprzez osiągnięcie celów)”, „elastyczność (kompatybilność produktu z potrzebami)”⁴². Podsumowując: w kontekście gier i ich potencjalnej efektywności, zdaniem autorki, trzeba pamiętać o trzech grupach czynników: „atrybutach samej gry”, „zasobach użytkowników”, „elastycznym modelu produkcji”⁴³. Tylko wówczas jest szansa, że gry „zorientowane na cel” spełnią swoje zadanie, a synergia tradycji z nowoczesnością okaże się sukcesem.

Książkę *Cyberpsychologia* wieńczy część na temat „kultury strachu” w mediach i cyfrowej popkulturze. We wstępie autorka powołuje się na termin „kul-

Stepford (reż. Frank Oz, 2004, na podstawie powieści *Żony ze Stepford* Iry Levina; *ExMachina* (reż. Alex Garland, 2015), *Vice. Korporacja zbrodni* (reż. Brian A. Miller, 2015). Warto o nich pamiętać między innymi w kontekście możliwego filmoterapeutycznego zastosowania.

⁴¹ *Ibidem*, s. 159.

⁴² *Ibidem*, s. 170.

⁴³ *Ibidem*, s. 172.

tura strachu” spopularyzowany przez węgierskiego socjologa Franka Fürediego⁴⁴, podjęty następnie przez innych, na przykład Naomi Klein⁴⁵. Wskazuje na terminy „strach” i „realizm magiczny” jako kluczowe dla zrozumienia „magii cyberprzestrzeni”. Jednocześnie za psychologami przypomina ważne rozróżnienie, w którym strach, w przeciwieństwie do lęku, jest uprzedmiotowiony i ukontekstowiony. Spełnia on ponadto wiele funkcji, pozytywnych i negatywnych, o których trzeba pamiętać. Ostatecznie, jak zauważa Ogonowska: „strach staje się w coraz większym stopniu hiperrealny (w rozumieniu Baudrillarda), nie tracąc zarazem swego atawistycznego potencjału afektywnego”⁴⁶. To myśl, którą warto zapamiętać, gdyż jest kluczowym i ciągle aktualnym przesłaniem wskazanej publikacji.

Podsumowując ustalenia autorki *Cyberpsychologii*, będące ważnym powodem, dla którego jest to książka godna polecenia, trzeba precyzyjnie powiedzieć, że tylko umysł świadomego, uważnego nadawcy i odbiorcy koduje wszystkie informacje „tu i teraz”, nie stara się ich pochopnie oceniać, a nawet nazywać, tylko koncentruje się na nich i z dystansu je analizuje. W ten sposób technologia pozwala walczyć człowiekowi z jego ograniczeniami, a nie tylko uzależnia. Ważnym wyzwaniem dla przyszłych badaczy cyberpsychologii są więc umiejętność działania na pograniczu antro- i technosfery oraz wiedza z zakresu psychologii. Z kolei zadaniem dla czytelników książki Agnieszki Ogonowskiej jest podjęcie wyzwania, w którym konieczność skupienia, precyzja wywodu, jego lakoniczność mogą okazać się ważnym ćwiczeniem bystrości umysłu. To jeden, acz nie jedyny, powód, dla którego jest to książka warta polecenia psychologom, kulturoznawcom, medioznawcom i wszystkim zainteresowanym współczesnym obliczem kultury.

**“NETWORKING” VS. PSYCHOLOGY: A FEW REMARKS
ON AGNIESZKA OGWONOWSKA’S *CYBERPSYCHOLOGIA*
MEDIA — UŻYTKOWNICY — ZASTOSOWANIA.
KRAKÓW, WYDAWNICTWO IMPULS, 2021**

Summary

The reviewed publication is the result of many years of research by the author of *Cyberpsychologia*, Agnieszka Ogonowska, on the psychological aspects of “networking” of a person and his environment, understood not so much in the quantitative sense (time spent using the Internet) but in the qualitative sense

⁴⁴ F. Füredi, *The Politics of Fear: Beyond Left and Right*, London-New York 2005; F. Füredi, *Invitation to Terror: The Expanding Empire of the Unknown*, London-New York, 2007; F. Füredi, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualniści?*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2008.

⁴⁵ N. Klein, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. H. Jankowska, et al., Warszawa 2009.

⁴⁶ A. Ogonowska, *Cyberpsychologia*, s. 189.

(type and level of advancement of participation in virtual life). The texts collected in this book are the result of conferences, training and scientific meetings, so it is easy to see the multitude of perspectives on the phenomenon of cyberpsychology, and even more broadly, cyberculture. This is an undoubted advantage of this publication, because it reveals the need to have interdisciplinary competences, also in the context of the prospect of further research on the interpenetration of technology and psychology.

The findings of the author of *Cyberpsychologia*, which are an important reason why this book is worth recommending, must be precisely said that only the mind of a conscious, attentive sender and recipient encodes all information "here and now", does not try to hastily evaluate it or even name it, only focuses on them and analyzes them from a distance.

Keywords: cyberculture, cyberpsychology, new technologies, therapy

SPIS TREŚCI

SERIALE STREAMINGOWE

| | |
|---|-----|
| Jakub Rawski, Wprowadzenie. Miejsce i znaczenie seriali streamingowych we współczesnej kulturze medialnej. | 7 |
| Dariusz Piechota, Oswajanie starości w <i>Gangu zielonej rękawiczki</i> | 19 |
| Marta Świerczyńska, Recepcja serialu <i>Squid Game</i> i jego potencjalny wpływ na wizerunek Korei Południowej w Polsce | 31 |
| Arkadiusz Sylwester Mastalski, Model mitograficzny i model muzyczny jako dwa sposoby interpretacji storytellingu w serialu <i>Ślepnąc od świateł</i> Krzysztofa Skoniecznego oraz jego powieściowym pierwowzorze. | 45 |
| Artur Borowiecki, Strategie narracyjne destabilizujące porządek czasowy w neoserialach | 59 |
| Oliwia Kalinowska, Gry intertekstualne w serialowej twórczości Shin'ichirō Watanabe | 73 |
| Marta Snoch, Sycylijskie obrazy — intertekstualne nawiązania w drugim sezonie serialu <i>Biały Lotos</i> | 87 |
| Karolina Gierszewska, Kim jest czarna profesjonalistka? Wizerunki Afroamerykanek w serialach Shondaland jako projekt społeczny | 101 |
| Anna Krakowiak, Między techniką a strategią. Postmodernistyczna dezorientacja widza w „lynchowskim” <i>Riverdale</i> | 115 |

INNE FORMY SERIALOWE

| | |
|---|-----|
| Agnieszka Ogonowska, Bez obrazu, czyli seriale audio. Problematyka kreacji świata przedstawionego i jego recepcji | 131 |
| Agnieszka Kamrowska, Implozja <i>kawaii</i> . Serial <i>Paranoia Agent</i> Satoshiego Kona | 145 |

ANALIZY I INTERPRETACJE

| | |
|---|-----|
| Marcin Kowalczyk, Strategie upamiętniania antropocenu w kinie postapokaliptycznym na przykładzie filmowej serii <i>Mad Max</i> George'a Millera | 161 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Iwona E. Rusek, Siła klątwy, magia wody i (nie)możność zmiany czasu w noweli <i>Jańcio Wodnik</i> Jana Jakuba Kolskiego | 177 |
| Tytus Jaskułowski, <i>Życie na podsłuchu</i> . Ocena treści filmu w świetle praktyki działania Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD. Głos w dyskusji | 189 |

ZAGADNIENIA KULTURY FILMOWEJ

| | |
|---|-----|
| Przemysław Kaniecki, Albumy Feliksa Matuszelańskiego. Pamiątka osobista — dokumentacja filmów — upamiętnienie Marii Hirszbein | 209 |
| Aleksander Młyński, Chiny w Hollywood. Wpływ wzrostu chińskiego rynku kinowego na treść współczesnych filmów hollywoodzkich | 241 |

RECENZJE

| | |
|---|-----|
| Iwona Grodź, „Usieciowienie” <i>versus</i> psychologia. Kilka uwag na temat książki Agnieszki Ogonowskiej <i>Cyberpsychologia. Media — użytkownicy — zastosowania</i> , Kraków 2021 | 267 |
|---|-----|

CONTENTS

STREAMING SERIES

| | |
|---|-----|
| Jakub Rawski, Introduction: The place and importance of streaming series in media culture . . . | 7 |
| Dariusz Piechota, Taming old age in <i>The Green Glove Gang</i> | 19 |
| Marta Świerczyńska, Reception of the <i>Squid Game</i> series and its potential impact on the image of South Korea in Poland | 31 |
| Arkadiusz Sylwester Mastalski, The mythographic and musical model of interpreting storytelling in Krzysztof Skonieczny's TV series <i>Blinded By The Lights</i> and its literary source . . . | 45 |
| Artur Borowiecki, Narrative strategies of temporal distortion in contemporary TV series . . . | 59 |
| Oliwia Kalinowska, Intertextual games in the serial works of Shin'ichirō Watanabe | 73 |
| Marta Snoch, Sicilian images — intertextual references in the second season of <i>The White Lotus</i> | 87 |
| Karolina Gierszewska, Who is the Black professional? Viewing the portrayals of African-American women in television series by Shondaland as a social project | 101 |
| Anna Krakowiak, Between technique and strategy: Postmodern viewer disorientation in the "Lynchian" <i>Riverdale</i> | 115 |

OTHER SERIES FORMS

| | |
|--|-----|
| Agnieszka Ogonowska, Sans image — audio series: The issues of world-building and its reception | 131 |
| Agnieszka Kamrowska, The implosion of <i>kawaii</i> : The anime TV Series <i>Paranoia Agent</i> by Satoshi Kon | 145 |

ANALYSES AND INTERPRETATIONS

| | |
|---|-----|
| Marcin Kowalczyk, Strategies for commemorating the Anthropocene in post-apocalyptic cinema: A study of George Miller's <i>Mad Max</i> film series | 161 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Iwona E. Rusek, Curses, water magic, and (in)ability to change time in Jan Jakub Kolski's <i>Johnnie Waterman</i> | 177 |
| Tytus Jaskułowski, <i>The Lives of Others</i> : An overview of the film in the light of the operating practices of the Ministry of State Security of the GDR. A voice in the discussion | 189 |

ISSUES OF FILM CULTURE

| | |
|--|-----|
| Przemysław Kaniecki, Feliks Matuszelański's albums: Personal collection — documentation of movies — commemoration of Maria Hirszbein | 209 |
| Aleksander Młyński, Chinatown in Hollywood: Influence of the growth of Chinese cinema market on the content of contemporary Hollywood cinema | 241 |

REVIEWS

| | |
|--|-----|
| Iwona Grodź, "Networking" vs. psychology: A few remarks on Agnieszka Ogonowska's <i>Cyberpsychologia. Media — użytkownicy — zastosowania</i> , Kraków 2021 | 267 |
|--|-----|

INFORMACJE DLA AUTORÓW

1. Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej teksty naukowe z zakresu filmoznawstwa. Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych.

2. Przesłanie przez Autora tekstu do redakcji czasopisma jest równoznaczne z a) jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, że tekst jest wolny od wad prawnych oraz że nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego pisma, a także b) z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Studia Filmoznawcze” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym na wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie.

3. Objętość: artykuł — do 60 000 znaków ze spacjami; recenzja do 25 000 znaków ze spacjami

4. Wymagania formalne tekstu: czcionka Times New Roman 12, interlinia 1,5, przypisy dolne. Autor jest zobowiązany do przedstawienia tekstów zgodnych z wymogami stawianymi przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, zamieszczonymi na stronie <http://www.wuwr.pl/index.php/pl/dla-autorow>. Tytuły, nazwiska i imiona autorów opracowań powoływanych w kierowanych do wydania artykułach, które są w oryginale zapisane w alfabetych innych niż łacińskie, muszą być podane w tekstach w transkrypcji na alfabet łaciński.

5. Sposób przesłania pracy: artykuły należy przysyłać w wersji elektronicznej (dokument MS Word: DOC/DOCX lub tekst sformatowany RTF) e-mailem na adres: robert.dudzinski2@uwr.edu.pl.

6. O przyjęciu tekstu do wydania w czasopiśmie „Studia Filmoznawcze” Autor zostanie poinformowany za pośrednictwem poczty elektronicznej pod wskazanym przez niego adresem w ciągu 30 dni.

7. Artykuły są recenzowane poufnie i anonimowo tzw. double-blind review. Lista recenzentów jest publikowana raz do roku po każdym wydanym numerze czasopisma. Uwagi recenzyjne są przesyłane Autorowi, który zobowiązuje się do uwzględnienia zasugerowanych poprawek lub nadesłania uzasadnienia w wypadku ich nieuwzględnienia. Przy dwóch recenzjach negatywnych redakcja odmawia przyjęcia tekstu do druku.

8. Redakcja czasopisma przeciwdziała wypadkom ghostwriting, guest authorship, które są przejawem nierzetelności naukowej. Zjawisko ghostwriting oznacza sytuację, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału, jako jeden z autorów lub bez wymienienia jego roli w podziękowaniach zamieszczonych w publikacji. Z guest authorship (honorary authorship) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle go nie było, a mimo to osoba taka jest autorem/współautorem publikacji. Zaporą dla wymienionych praktyk jest jawność informacji dotyczących wkładu poszczególnych autorów w powstanie publikacji (podanie informacji, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod itp., wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji).

9. Wszystkie artykuły prezentujące wyniki badań statystycznych są kierowane do redaktora statystycznego.

1. W przesłanym tekście w lewym górnym rogu strony tytułowej powinny być zapisane dane autora/autorów publikacji (adres poczty elektronicznej oraz numer telefonu, miejsce pracy autora publikacji; w wypadku pracowników naukowych należy podać afiliację). Zaleca się również stworzenie profilu ORCID (Open Research and Contributor ID), umożliwiającego śledzenie dorobku naukowego autora w sieci, oraz wskazanie nr. ORCID pod danymi autora/autorów.

2. Do tekstu w języku polskim należy dołączyć krótkie (maksymalnie 600 znaków ze spacjami) streszczenie i tytuł artykułu w języku angielskim. Do tekstu w innym języku niż polski należy dołączyć streszczenie w języku angielskim i w języku polskim. Streszczenie powinno określać temat, cele oraz główne wnioski opracowania.

3. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo dokonywania w tekstach poprawek redakcyjnych.

4. Autor jest zobowiązany do wykonania korekty autorskiej w ciągu 7 dni od daty jej otrzymania. Niewykonanie korekty w tym terminie oznacza zgodę Autora na wydanie tekstu w postaci przesłanej do korekty.

5. Przesyłając tekst, Autor wyraża zgodę na umieszczenie w internetowej bazie Czasopisma Naukowe w Sieci (CNS) i innych bazach, z którymi współpracuje Wydawnictwo, oprócz samego tekstu także podstawowych danych o artykule, m.in. jego streszczenia w języku angielskim wraz z danymi personalnymi autora (imię i nazwisko, miejsce zatrudnienia, adres e-mail) i słowami kluczowymi.

6. Autor nie otrzymuje honorarium autorskiego za artykuły.

7. Po opublikowaniu artykułu autor otrzymuje nieodpłatnie 1 egzemplarz drukowany czasopisma „Studia Filmoznawcze”. Wszystkie udostępniane przez Wydawnictwo artykuły, w formacie PDF, znajdują się na stronie www.wuwr.pl.

PLANOWANE TOMY „STUDIÓW FILMOZNAWCZYCH”

- nr 45, *Peryferie kina — kino na peryferiach*
- nr 46, *Kultura filmowa Dolnego Śląska*



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
sekretariat@uwur.com.pl

wwur.eu
Facebook/wydawnictwouwr