

Monika Rawska

Uniwersytet SWPS

Pozdrowienia z Krakowa. Belle Epoque kontra Tabu

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

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

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

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

„*Belle Epoque* to serial, którego jeszcze nie było na rynku, z ogromną ilością odwzorowanych detali i drobiazgów. [...] To będzie hit. Myślę, że będzie druga seria” – z entuzjazmem wypowiedział się Miszczak (mko, 2017). Ekspozowano fakt, iż jest to pierwszy serial kostiumowy od czasów *Lalki* (1978) i *Nocy i dni* (1977-1978) (iz, 2017) oraz rozmach produkcji – również, a może zwłaszcza, finansowy (Muszyński, 2017). Dziesięcioodcinkowa produkcja nie spełniła jednak ani wysokich (za sprawą tak ofensywnej promocji oraz ambitnych porównań) oczekiwań widzów, ani tym bardziej stacji, choć dyrektor programowy poinformował, że projekt nie został ostatecznie skreślony i czeka na lepszy scenariusz (Brzezicki, 2018). „Mamy trochę inną obsadę, przymiarki trwają i tego błota będzie więcej, bo chcemy kręcić jesienią [...]. Ale proszę też uwzględnić możliwości polskiego rynku. To nie jest tylko kwestia pieniędzy, lecz wizji. Zbudowaliśmy w TVN świat spójnej estetyki. I ta wizja na razie się sprawdza” – podsumował Miszczak (Brzezicki, 2018). Zagadkowe wydają się zwłaszcza ostatnie zdania jego wypowiedzi. Sugerują bowiem, że to, co jest kluczowym elementem wizualno-treściowym *Tabu*, nie przystaje do tego, w jaki sposób stacja chce być postrzegana (i sama siebie widzi), a co za tym idzie: nie ma w niej miejsca na wyjście poza ten dobrze znany i akceptowany przez odbiorców obraz. Produkcje własne TVN¹ – począwszy bodaj od *Magdy M.* (2005-2007) i *Teraz albo nigdy!* (2008-2009) – konsekwentnie podtrzymują pewien ustalony wizerunek (wydaje się on zresztą zbieżny z docelowym widzem), w którym na plan pierwszy wysunąć można elementy takie jak piękno (czy też atrakcyjność fizyczna), młodość i dobrobyt. Potwierdzić to może komentarz dyrektora programowego TVN dotyczący *Belfra* – produkcji stacji, emitowanej jednak na Canal+: „Dlatego nie chcieliśmy «Belfra» na głównym kanale. Bo to jest za gęsty serial, dra-

¹ Nie będące telenowelami.

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

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

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

Tabu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Belle Epoque

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

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

Marek Bukowski i Maciej Dancewicz, pomysłodawcy i dwaj z trzech wymienionych w czołówce scenarzystów², już w trakcie pisania serialu zaczęli pracować nad powieścią kryminalną *Najdłuższa noc*, opowiadającą o losach Koryckiego. „Autorzy czytali o prawdziwych zbrodniach z przełomu wieków, interesowali się też rozwojem kryminalistyki”, a głównym źródłem wiedzy i inspiracji były dla nich „prasa sprzed I wojny światowej i pitawale” (iz, 2017). W trakcie jednego ze spotkań autorskich przyznali, że z oryginalnego materiału „pozostało może 10 procent”, oraz że nie mieli wpływu na dalsze losy produkcji, czym tłumaczyli liczne zarzuty o niespójności, brak realizmu historycznego oraz płaską intrygę (iz, 2017). Pisarski duet przyznaje, że pierwotnie akcja rozgrywać się miała we Lwowie: „[p]roducent zaproponował nam zmianę miejsca na Kraków, bardziej rozpoznawalny i pocztówkowo znany. A przecież to Lwów był stolicą Galicji. Był miastem większym i ciekawszym etnicznie” (iz, 2017). Pocztówkowość ta jest zresztą przekleństwem produkcji i powoduje, że próby stworzenia mrocznej i przepełnionej grozą atmosfery okazują się niezbyt udane, obnażając sztuczność i umowność, co dodatkowo potęgują również manieryczne wykorzystanie obiektów szerokokątnych oraz problemy montażowe.

Bezlitosnymi krytykami serialu byli Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński, którzy pod pseudonimem Maryla Szymiczkowa sami tworzą powieści kryminalne z akcją rozgrywającą się pod koniec XIX wieku. Zwrócili uwagę nie tylko na problem scenografii i kostiumów³, ale również sposobu prezentowania miasta: „Kraków ówczesny nie wyglądał jak miasto na Dzikim Zachodzie, czyli ulicówka wysypana słomą, gdzie na każdym rogu stoi wianuszek prostytutek w gorsetach i z kwieciami we włosach. prostytutki legalne miały zakładane książeczki, nie wolno im się było napraszać (bo były za to ścigane przez policję), więc zachowywały się powściągliwie i raczej nie wystawały na ulicach (a z pewnością nie na poczesnych) (Dehnel, 2017). Autorzy punktowali również brak wiarygodności w kreśleniu portretów bohaterów, blisko zresztą powiązany z problemami w odtwarzaniu realiów:

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

² Trzecim jest Igor Brejdygant.

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

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

Wątpliwości budzi również sam fakt, że Jan zostaje asystentem kryminalnym (można to przypisywać głównie znajomości z sędzią Wernickim), choć właściwie cechuje go przeciętna intuicja i co najwyżej odrobina szczęścia; wydaje się on nie posiadać żadnej ugruntowanej wiedzy pomocnej w śledztwach i, tym samym, jego wkład intelektualny jest zazwyczaj skromny⁴. Postaciami nie tylko dużo bardziej kompetentnymi, ale również ciekawszymi i lepiej rozpisanyymi przez scenarzystów jest rodzeństwo Skarżyńskich. Zwłaszcza Henryk posiada zdecydowanie więcej mocy sprawczych niż protagonista (w przeciwieństwie do Weroniki, jego siostry, jego ekspozycja jest znacząca i następuje dużo wcześniej) i można odnieść wrażenie, że decydującym czynnikiem w takim układzie sił była aparycja odtwórców ról. Paweł Małaszyński (Korycki) popularność zdobył rolą Piotra Korzeckiego, obiektu westchnień Magdy M., i długo zresztą pozostawał niewolnikiem wizerunku amanta, czego na pewno nie można powiedzieć o Eryku Lubosie (Skarżyński). Wydaje się zatem, że pokutuje tutaj „estetyka” jaką wypracował sobie TVN, w ramach której w głównych rolach raczej nie pojawiają się aktorzy o dyskusyjnej urodzie.

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

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

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

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

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

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

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

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

n[ą] nawet poprzez materialną odrębność” (Żółkiewski, 1973, s. 412), choć – jak warto nadmienić – zdarza się, że jeden utwór funkcjonuje w ramach kilku obieguów równocześnie⁵. Literatura, wychodząc od nadawców (twórców), za pośrednictwem konkretnego kanału rozpowszechniania trafia do „socjologicznie określonej” konsumującej ją publiczności (Biskupski, 2017, s. 12). Jest to zatem „funkcjonalny model obejmujący sfery produkcji, dystrybucji i konsumpcji treści kulturalnych – swoiste osobne sieci kultury literackiej czy też segmenty rynku wydawniczego” (Biskupski, 2017, s. 12).

Obieg brukowy bliski jest trywialnemu, nastawionemu na:

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

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

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

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

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

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

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

Wydaje się, że poniekąd podobną do literatury brukowej rolę pełni *Belle Epoque*: w serialu realia historyczne nabierają egzotycznego sznytu, również ze względu na próbę odtworzenia tej – jak nazwał ją Jacek Dehnel – „innej cywilizacji”, dawnej rzeczywistości, przy jednoczesnym poleganiu na dość schematycznych wyobrażeniach o przeszłości. Pojawia się także pewna fantastyczność, czy nawet fantazmatyczność, bliska choćby przedstawieniu miasta stanowiącego miejsce akcji *Tajemnic Krakowa. Romansu współczesnego* z 1888 roku dr. Karola Kropidelki (pseudonim Adama Nowickiego). W powieści w rozległych podziemiach pod łózyskiem Wisły znajduje się tajna siedziba równie tajnego stowarzyszenia „Biali Ludzie” – bojowników o wyzwolenie Włoch – ciągnąca się kilometrami, z siecią tajemnych przejść rozsianych po całym mieście⁶. Ta wyjątkowo skomplikowana i nieprawdopodobna historia „dała asumpt do krytyki świata kolportażu druków brukowych” jednemu z inteligenckich komentatorów zjawiska, który w „Przeglądzie Powszechnym” w 1892 roku opublikował artykuł *Prawdziwe tajemnice Krakowa* (Jaworska, Biskupski, 2017, s. 102). Drwił w nim:

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

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

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

Belle Epoque bierze na warsztat motywy fabularne, które – choć z pewnością wyszukane w ówczesnej sensacyjnej prasie – w tradycji kultury i (pod)świadomości odbiorczej zapisane zostały dzięki powieściom obiegu brukowego i stanowiły dla nich częste motywy, jak choćby dzieciobójstwo⁷ czy kanibalizm⁸. Pojawiają się też takie rozpoznawalne toposy jak mezalians typowy dla „melodramatu ludowego”, jak nazywa go Gemra (występuje zarówno w ramach serialowego wątku głównego – Henryk zakochuje się w pocziwej prostytutce Mili – jak i w jednej ze spraw prowadzonych przez policję), czy konflikt między zachłannym arystokratą/kapitałistą (w serialu byłym właścicielem kopalni) a sprawiedliwym inżynierem. Co więcej, wiele kluczowych dla fabuły wydarzeń zostaje pominiętych przy użyciu elips, nie są one zatem dostępne widzowi bezpośrednio, lecz za sprawą wzajemnie relacjonujących swoje odkrycia bohaterów – w serialu słowo dominuje nad obrazem. Zbiega się to poniekąd z obserwacją poczynioną przez Biskupskiego – „[w] powieściach sensacyjnych większą rolę odgrywała technika opowiadania unaoczniającego, przeważały dialogi i krótkie monologi, a opis miał charakter bardzo zwięzły” (Biskupski, 2017, s. 26). W warstwie wizualnej dostrzec można romantyzację zarówno przestrzeni (fetyszyzowanie wnętrza stylizowanych na stare) przy pomocy miękkiego światła wlewającego się do pomieszczeń, w plenerach generującego wrażenie zamglenia (przykłada się do tego częsta obecność dymu/pary), jak i bohaterów (co mogłoby być skuteczne, gdyby miało miejsce jedynie w przypadku zbliżeń prezentujących Konstancję, serialową *femme fatale*). Mało nasycone barwy wpisują się we wrażenie przytłumienia, przygaszenia obrazu. Plenery wyglądają na sennie, skąpane w charakterystycznej dla starych dagerotypów „księżycowej” poświacie (co samo w sobie jest wyborem interesującym). Wyjątek stanowi kilka scen nocnych, w których – próbując naśladować noirową estetykę – twórcy z namaszczeniem prezentują mokrą ulicę (pomimo tego, że w obrębie fabuły nie ma sugestii opadów deszczu) i stosują niski klucz. Na tym jednostajnym tle wyróżniają się właściwie jedynie stroje kokot wystających przed hotelem Ypsilon.

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

⁸ Ludzkie mięso, zwłaszcza młodych kobiet, głównie prostitutek, przerabiane na kiełbasę to temat na przykład trzydziestego trzeciego zeszytu *Tajemniczych Przygód Szerloka Holmesa, słynnego agenta śledczego* z 1908 roku zatytułowanego *Rzeźnia ludzka*.

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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