

Mateusz Katner

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0001-9458-8682

W kleszczach transnarodowości. 1983

Netflix – amerykański serwis VOD – wraz z nastaniem drugiej dekady XXI wieku rozpoczął ekspansję poza Stany Zjednoczone. Po otwarciu się na rynek kanadyjski (2010), iberoamerykański (2011), państw Europy Zachodniej (2012–2015), Indii (2014), Japonii (2015) oraz Australii (2015) serwis na początku 2016 roku buńczucznie ogłosił, że odtąd jest dostępny wszędzie, co promował charakterystycznym hasztagiem #netflixeverywhere (*Netflix Is Now Available Around the World*, 2016). Choć wciąż były (i są) miejsca na świecie, gdzie Netflix nie jest dostępny¹, to należą one do wyjątków od reguły, a kalifornijski gigant od lat jest serwisem streamingowym z największą liczbą subskrybentów na świecie. Jednym z kluczy do sukcesu Amerykanów było to, że w pewnym momencie przestali wyłącznie dystrybuować różne filmy, seriale i programy, lecz zaczęli tworzyć własny *content*, który gdzie indziej nie jest dostępny. Tak więc widz chcący legalnie obejrzeć *House of Cards* (2013–2018), *Orange is the New Black* (2013–2019) czy *Stranger Things* (2016–), nie ma wyjścia i musi subskrybować Netfliksa.

Wraz z wyjściem poza Stany Zjednoczone Netflix postanowił tworzyć seriale w innych państwach. Na początku były to koprodukcje [*Lilyhammer* (2012–2014)

¹ W roku 2016 Netflix nie został udostępniony na Krymie, w Syrii i w Korei Północnej z powodu ograniczeń nałożonych na amerykańskie firmy przez rząd USA (i nie zmieniło się to do dzisiaj). Nie wszedł również na rynek chiński na skutek tamtejszych ścisłych regulacji dotyczących mediów, aczkolwiek część oryginalnych produkcji Netfliksa już wcześniej było dystrybuowanych przez lokalne serwisy VOD, a w 2017 roku Amerykanie zawarli umowę z serwisem iQiyi – dzięki niej niektóre z ich programów mają premierę na rynku chińskim w tym samym momencie, co na całym świecie (*Netflix is Now Available Around the World*, 2016). W marcu 2022 roku Netflix wycofał się z Rosji z powodu inwazji na Ukrainę (Bustos, 2022).

– serial współtworzony z norweską telewizją państwową NRK – miało premierę jeszcze przed *House of Cards*], lecz z czasem Jankesi zdecydowali się sami realizować seriale poza Ameryką, angażując lokalnych twórców [pierwszym takim serialem był meksykański *Klub Cuervos* (2015–2019)]. Obecnie Netflix tworzy własne produkcje na całym świecie, choć oczywiście skupia się na istotnych dla niego rynkach (obu Amerykach, Europie Zachodniej, Turcji i Azji Wschodniej). Takie seriale z jednej strony tworzone są z myślą o lokalnych rynkach [widz potrzebuje *kulturowej bliskości* (Straubhaar, 2021, s. 24–33), więc międzynarodowy Netflix nie oferuje jedynie amerykańskiej rozrywki], z drugiej – muszą być czytelne i atrakcyjne dla widzów na całym świecie (platforma będzie je dystrybuować wszędzie tam, gdzie jest dostępna). I tak na przykład Meksykanie włączający *Dom kwiatów* (2018–2020) oglądają serial zrealizowany w ich stolicy przez lokalne gwiazdy, który inteligentnie igrza z konwencją meksykańskiej telenoweli, a jednocześnie szeroko czerpie z europejskiego arthouse'u i amerykańskich seriali jakościowych, mogąc zaciekać odbiorców na całym świecie. Pierwszą polską produkcją Netfliksa był serial *1983* (2018).

1983 spotkał się z chłodnym przyjęciem zarówno polskiej krytyki filmowej², jak i zwykłych widzów³. Z kolei za granicą przeszedł prawie niezauważony, ale jeśli już ktoś zapoznał się z produkcją, miał na jej temat raczej pozytywne zdanie, a na pewno był dużo bardziej przychylny niż Polacy (Szostak, 2018). Moim zdaniem stało się tak, gdyż transnarodowa formuła serialu sprowokowała pewne rozwiązania, które odstręczały widza krajowego, ale już nie w każdym przypadku przeszkadzały globalnej widowni. Twórcy popełnili szereg błędów już na etapie preprodukcji, a kolejne podczas kręcenia i promocji. Wynikiem tego była kiepska recepcja i brak kontynuacji historii, która wcześniej planowana była na trzy sezony (Muszyński, 2019). Celem artykułu jest przeanalizowanie owych błędów i refleksja nad ich genezą.

Showrunner

W Stanach Zjednoczonych najważniejszą z osób tworzących serial jest showrunner. To osoba, która nadzoruje cały proces tworzenia serialu: zajmuje się jego produkcją, jest jednym ze scenarzystów (szefem zespołu, tzw. headwriterem), czasem podejmuje się reżyserii niektórych odcinków. Funkcja showrunnera nie jest wymieniana osobno w napisach końcowych, choć zwykle ta osoba jest jednym z producentów wykonawczych (*executive producer*) oraz pomysło-

² Średnia ocen krytyków filmowych na portalu Filmweb to jedynie 4.4/10 [*1983* (serial TV 2018–)], stan na 16.11.2022.

³ Średnia z 35 322 ocen użytkowników portalu Filmweb to 6.3/10 [*1983* (serial TV 2018–)], stan na 16.11.2022.

dawcą serialu (*created by*). W kinie autorstwo filmu przypisujemy reżyserowi. W telewizji nie jest to tak proste, ale w Ameryce zwykle utożsamia się je z showrunnerem (Rydzek, 2015b, s. 75–78). Na przykład *Rodzina Soprano* (HBO, 1999–2007) jest powszechnie uznana i była promowana jako serial Davida Chase’a, choć filmowiec z New Jersey jest scenarzystą bądź współscenarzystą zaledwie 30 z 86 odcinków, a podjął się reżyserii li tylko dwóch (pierwszego i ostatniego). Mimo to wymyślił cały koncept serialu (inspirując się własnymi problemami z depresją, atakami paniki i matką o trudnym charakterze) i troskliwie czuwał nad każdym odcinkiem, poprawiając ostateczne wersje scenariuszy i nadzorując cały projekt (Wolk, 2007). W Polsce przed 1983 nigdy nie powstał serial w takim systemie pracy.

Showrunnerem 1983 został Joshua Long. To Amerykanin, który przebywał w Polsce jako producent, zajmował się kwestiami prawnymi w branży filmowej, a w wolnych chwilach pisał scenariusze – rzekomo kilka z nich sprzedał, ale żaden nigdy nie trafił do produkcji (Tatarska, 2018b). Przypadkiem poznał w barze Macieja Musiała, gdy ten świętował swoje dziewiętnaste urodziny (Tatarska, 2018a). Młody aktor poprosił Longa o napisanie sceny po angielsku, by mógł poćwiczyć granie w obcym języku. Wspólnie wpadli na pomysł zestawienia cynicznego gliniarza i idealistycznego studenta prawa, którzy razem mają do rozwiązania zagadkę (Grabiec, 2018b). Z tej prostej sceny rozwinął się pomysł na cały serial. Kiedy gotowy był scenariusz pierwszego odcinka i *treatment* całego sezonu, projekt trafił do Netfliksa, który wyraził zainteresowanie zrealizowaniem serialu (Kyzioł, 2018a).

Scenariusze do wszystkich ośmiu odcinków 1983 napisał showrunner. To nietypowe przy amerykańskim systemie pracy. Scenariusze do seriali za Atlantyką powstają zwykle w tzw. *writers’ rooms*, gdzie zespół scenarzystów (składający się z grup od kilku do nawet kilkunastu osób) wymienia pomysły na rozwój fabuły w kolejnych odcinkach. Struktura zespołu nie jest jednak egalitarna, a bardzo hierarchiczna. Najniżej stoją w niej *writers’ assistants*, którzy sporządzają notatki z dyskusji i burzy mózgów i następnie je porządkują. *Staff writers* biorą już kreatywny udział w tworzeniu serialu, ale dopiero *story editors* piszą właściwe scenariusze na podstawie tego, co wcześniej kolektywnie osiągnął zespół. Nad całością czuwa showrunner-headwriter (Szostak, 2021). Taki typ pracy nie jest całkiem obcy polskiej telewizji, na przykład *Wataha* (HBO, 2014–2020) powstawała w parooosobowym zespole (tamże).

Zdarzają się wyjątki od tej reguły. Nic Pizzolatto, twórca *True Detective* (HBO, 2014–), sam napisał scenariusze do wszystkich odcinków pierwszego sezonu, który powszechnie uznano za wybitny. Sytuacja wyjściowa jest jednak

na tyle różna, że przyrównywanie *True Detective* do *1983* wydaje się chybione. Pizzolatto w roku 2014 był już nagradzaniem pisarzem i wykładowcą akademickim w dziedzinie literatury i fikcji, a nadto pracował w writers' roomie przy pierwszych dwóch sezonach *Dochożenia* (AMC 2011–2013, Netflix 2014)⁴, podczas gdy żaden ze scenariuszy Longa nie został zrealizowany. Nawet jeśli rzeczywiście Hollywood wyraziło zainteresowanie jakimiś jego historiami, to od sprzedania do realizacji scenariusz z reguły przechodzi długą drogę i jest wielokrotnie przepisywany przez różnych script doctorów. Przede wszystkim jednak *True Detective* to antologia – każdy sezon opowiada inną, zamkniętą historię. W takim przypadku dużo częściej rezygnuje się z zespołu scenarzystów, bo historia ograniczona jest do kilku odcinków. *1983* zaś od początku pomyślany był na wiele sezonów, a pierwszy sezon ma zakończenie otwarte, które daje więcej pytań niż odpowiedzi.

W pewnym sensie załączek serialu powstawał w osobliwym writers' roomie. Mianowicie Josh Long i Maciej Musiał przez całe wakacje przerzucali się pomysłami na świat przedstawiony i fabułę, popijając whisky na balkonie, po czym Amerykanin samodzielnie przystępował do pracy nad tekstem (Tatarska, 2018a). Do pewnych zmian dochodziło już na planie pod wpływem sugestii reżyserek⁵ (Kozłowski, 2018); wiadomo też, że w historię ingerowali przedstawiciele Netfliksa, zdarzało się nawet, że parę godzin przed zdjęciami aktorki dowiadywali się, że będą musieli nagrać dwie alternatywne – i to czasem skrajnie – sceny, a później nie mieli pojęcia, która z nich finalnie trafi do serialu (*1983: Taki budżet nie trafia się przy polskich produkcjach*, 2018), ale nad tekstem Long pracował sam. Co ciekawe, showrunner nie miał ukończonych scenariuszy do całego sezonu, nawet gdy kręcono już czwarty (sic!) odcinek (Kozłowski, 2018). Jak wspomina Patrycja Volny (Dana Rolbiecki): „*1983* zmieniał się bardzo dynamicznie i często jak w kalejdoskopie. Nowe wersje scenariusza potrafiły się pojawiać raz na dwa tygodnie” (Gardziński, 2019). Takie pisanie z dnia na dzień to oczywiście standardowa praktyka przy taśmowo produkowanych operach mydlanych emitowanych pięć dni w tygodniu, natomiast przy ośmioodcinkowym wielowątkowym thrillerze jest to zupełnie niezrozumiałe. Long nie mówi tego wprost, ale zdaje się, że zwyczajnie nie zdążył dokończyć pisania na czas. Od decyzji Netfliksa o realizacji do rozpoczęcia zdjęć minęło zaledwie pół roku (Kozłowski, 2018), a Amerykanin jako showrunner i jeden z producentów był nie tylko pod ogromną presją, lecz także

⁴ Śmiesznym zbiegiem okoliczności jest to, że był autorem scenariusza tylko jednego odcinka, który wyreżyserowała... Agnieszka Holland.

⁵ Były to Agnieszka Holland (odcinki 1-2), Katarzyna Adamik (odcinki 1-4, 8), Olga Chajdas (5-6) oraz Agnieszka Smoczyńska (7).

miał mnóstwo obowiązków. Tym bardziej wydaje się, że writers' room w przypadku tej produkcji byłby zasadny. Jak pisze Sylwia Szostak:

praca scenarzysty w Hollywood jest szalenie intensywna zarówno pod względem czasowym, jak i kreatywnym, a jedna osoba nie byłaby w stanie udźwignąć takiego obciążenia. Co więcej, writers' room stanowi sposób na szybszy i bardziej wydajny model pracy, maksymalizujący szansę na sukces na skomercjalizowanym i bardzo konkurencyjnym rynku. Grupa twórców skupionych na wspólnym rozwiązywaniu problemów może wpaść na lepsze pomysły niż jakikolwiek scenarzysta pracujący w pojedynkę. Writers' room jest zatem sposobem na optymalizację pracy scenarzystów (Szostak, 2021).

Nie jest bez znaczenia, że intryga w *1983* jest naprawdę skomplikowana. Poniżej podejmuję próbę wprowadzenia w fabułę serialu.

W marcu 1983 roku w Polsce dochodzi do serii krwawych zamachów terrorystycznych, które odmieniają bieg historii. Następuje narodowe pojednanie i porozumienie między Partią a Kościołem, zaś dzięki w tajemnicy wyprodukowanej broni nuklearnej wojska radzieckie opuszczają Polskę. Dwadzieścia lat później wciąż trwa zimna wojna. W Warszawie jest kilkanaście linii metra, młodzież korzysta z niby-smartfonów⁶; jednocześnie telewizja nie różni się wiele od tej z lat 80., a po ulicach jeżdżą syreny, żuki i wołgi. Obywatele są na każdym kroku inwigilowani, w czym pomaga zaawansowana technologia. Urbanistyczny ład i rozmach lewobrzeżnej Warszawy egzystuje obok Małego Sajgonu, czyli kakofonicznej i pstrokatej dzielnicy wietnamskiej na Pradze. Designerskie wnętrza apartamentów polityków i biznesmenów stoją obok meblościanek z dykty w mieszkaniach zwykłych Polaków. Kajetan Skowron (Maciej Musiał) – świeżo upieczony absolwent prawa i potomek ofiar z roku 1983 – dostaje od swojego profesora (Wiktor Zborowski) tajemnicze zdjęcie i akta sprawy sprzed lat, którą prowadził inspektor Anatol Janów (Robert Więckiewicz) – niegdyś prężnie pnący się po szczeblach milicyjnej kariery, przez dociekliwość zesłany do pracy poniżej swoich kompetencji. Skowron, który dotychczas wzrastał w wierze, że żyje w najwspanialszym ustroju, stopniowo dowiaduje się, że to iluzja, a prawda o wydarzeniach sprzed dwóch dekad została ukryta przed społeczeństwem. W tym samym czasie Lekka Brygada – ruch oporu, na którego czele stoi Ofelia „Effy” Ibrom (Michalina Olszańska), koleżanka

⁶ Traszki – jak nazywają się te urządzenia w filmowym świecie – to aparaty z ekranem dotykowym, przez które nie można rozmawiać, a jedynie komunikować się za pomocą wiadomości tekstowych. Jednocześnie stanowią narzędzie inwigilacji: władza używa ich do podsłuchiwania obywateli, przez wbudowaną nawigację pozwala też namierzyć każdego użytkownika.

Kajetana z dzieciństwa – przestaje ograniczać się do graffiti na murach i zaczyna dokonywać zamachów na partyjnych dygnitarzach. Z kolei w Kwaterze Sztabu Generalnego, choć oficjalnie dochodzi do przekazania polskiej broni jądrowej Amerykanom, grupa polskich żołnierzy pod dowództwem generała Kazimierza Świętobora (Miroslaw Zbrojewicz) zawiązuje spisek, by dokonać puczu. Jego zaczynem jest tajny układ z Iranem, na mocy którego Polska przekaże swoją technologię i broń atomową Persom. Generał nie wie jednak, że jest inwigilowany przez obce wywiady.

Zatem w serialu nie ma jednego wyraźnego protagonisty, lecz troje głównych bohaterów (Kajetan, Anatol i Ofelia), którzy mają odmienne motywacje, a ich historie tylko czasami się zazębiają. Akcja toczy się na dwóch płaszczyznach czasowych [główniej opowieści z roku 2003 towarzyszą retrospekcje z roku 1983, skupiające się przede wszystkim na Mai Skowron, matce Kajetana (Agnieszka Żulewska)]. Bohaterów pobocznych, reprezentujących różne, konkurujące ze sobą siły, jest bez liku (SB, Milicja, wojsko, Partia, wietnamska mafia, Lekka Brygada, USA, Izrael, ZSRR...). Serial cechuje złożoność narracyjna (Mittell, 2011, s. 151–179), która od odbiorcy wymaga skupienia i większego zaangażowania niż typowa produkcja telewizyjna. Scenarzysta zaś musi mieć nienaganny warsztat, by sprawnie przeprowadzić wszystkie wątki. W tym przypadku kuleje kompozycja, bo jeszcze odcinek trzeci ma częściowo charakter wprowadzeniowy i otwiera niektóre wątki. Akcja na dobrą sprawę zawiązuje się dopiero w połowie sezonu, w wyniku czego pierwsze odcinki są zdecydowanie mniej udane od ostatnich⁷. Tkwi w tym spory paradoks, biorąc pod uwagę, że scenariusze do końcowych odcinków powstawały w pośpiechu, gdy serial już kręcono.

Język

Właściwie w każdej polskiej recenzji serialu pojawia się opinia, że ma on koszmarnie napisane dialogi: „drewniane” (Mróz, 2018b), „brzmiały jak sentencje” (Kyzioł, 2018b), „niczym deklamacje, dla wzmocnienia efektu wypowiedziane językiem jak najdalszym od potocznego – aktorzy muszą nawet w chwilach strasznego zagrożenia grać tak, jakby występowali na akademii szkolnej” (Varga, 2018). Wielu widzów uznało, że po przełączeniu ścieżki dźwiękowej na angielski dubbing ogląda im się dużo lepiej. W Internecie można wręcz znaleźć zestawienia wybranych scen z serialu, które po angielsku przestają brzmieć pretensjonalnie i topornie (Łukański, 2018). Nawet jeden brytyjski, nieznający języka polskiego (sic!) recenzent miał takie wrażenie (Wheeler, 2018).

⁷ To nie tylko moje zdanie, podobny pogląd przewija się przez wiele recenzji (por. Bosomtwe, 2018; Majmurek, 2019; Mróz, 2018b).

Joshua Long scenariusz pisał po angielsku i dopiero to, co stworzył, było przekładane na nieznanym mu polski. Zdawał sobie przy tym sprawę, jak bardzo odmiennym od angielskiego jest on językiem. Jak stwierdził w wywiadzie:

(...) polski bardzo się od angielskiego różni. Wręcz dramatycznie. Zaczniemy od tego, że dialogi po polsku brzmią znacznie dłużej niż po angielsku. Poza tym są w języku pewne niuanse, które trzeba było doprecyzować czy zmienić. Pomagały mi w tym reżyserki albo sami aktorzy (Mróz, 2018a).

Pomoc ta jednak niewiele dała. Polskich dialogów broniła Agnieszka Holland, twierdząc, że taka pompatyczna nowomowa to zabieg celowy – w ten sposób mieliby rozmawiać ludzie żyjący w tym dystopijnym świecie przedstawionym (Siennica, 2018).

Styl wypowiedzi to rzecz, której nie da się ocenić obiektywnymi kryteriami. To, czy dialogi brzmią odpowiednio, jest kwestią interpretacji i poczucia smaku. Co innego błędy rzeczowe, które wynikają z tłumaczenia, a takich w serialu nie brakuje. Na przykład państwo, w którym toczy się akcja, to raz Rzeczpospolita Polska, innym razem Polska Republika Ludowa, a jeszcze innym Polska Rzeczpospolita Ludowa. Bohater grany przez Roberta Więckiewicza, Anatol Janów, to czasem Anatol Janow (zakładam, że to efekt braku znaków diakrytycznych w anglojęzycznym scenariuszu). „Safe passage” to „bezpieczny pasaż” zamiast „bezpiecznego przejścia”, a „Middle East” to „Środkowy Wschód”, a nie „Bliski Wschód”. Zdarza się, że postaci deklinują tylko imię, a nazwisko pozostawiają w mianowniku („przez Macieja Fiolek” zamiast „przez Macieja Fiolka”). Czasami wręcz można mieć wrażenie, że scenariusz został wrzucony do tłumacza, po czym był od razu czytany przez aktorów bez żadnej redakcji językowej. Mimo to w napisach końcowych widnieje informacja, że dialogi opracowywał Dariusz Glazer. Skąd więc błędy? Prawdopodobnie zawiniła pospieszna forma realizacji. Cóż z tego, że oficjalnie scenariusz doczekał się językowej korekty, skoro był pisany na bieżąco, a do istotnych zmian dochodziło nawet na kilka godzin przed kręceniem. Dobrego przekładu nie da się zrobić na poczekaniu. Myślę, że gwoździem do trumny okazał się zakaz improwizowania na planie: aktorzy mieli skrupulatnie trzymać się scenariusza, a każde odstępstwo od oryginalnych list dialogowych omawiać wcześniej z showrunnerem i reżyserkami (Mróz, 2018a). To, co dobry aktor mógłby jeszcze uratować dzięki własnemu wyczuciu formy, pozostało koślawe przez literalne tłumaczenie.

W kontekście języka ciekawy jest też przypadek Wujka – bossa wietnamskiej mafii w Małym Sajgonie. Odgrywający go Vu Le Hong nie tylko jest naturщиком, lecz także bardzo słabo mówi po polsku. Gdy na planie serialu ćwiczył

swoje kwestie, oprócz dialogów odczytywał również didaskalia i dopiero Robert Więckiewicz udzielił mu pomocy (Tatarska, 2018b). I to, niestety, czuć podczas seansu. Póki Hong się nie odzywa, wygląda doskonale jako azjatycki ojciec chrzestny. Kiedy jednak duka swoje kwestie, słysząc, że po prostu z trudem deklamuje zdania w obcym mu języku, które pewnie nie zawsze są dla niego zrozumiałe. I nawet fakt, że Anatol mówi Wujkowi w drugim odcinku, iż jego polski jest coraz lepszy, nie sprawia, że widz jest bardziej w stanie uwierzyć w świat przedstawiony, bo wietnamski mafioso nie ogranicza się tylko do krótkich i prostych zdań, jak zwykle czynią osoby rozmawiające w słabo opanowanym narzeczu. Rzecz jasna, to wszystko jest problematyczne tylko dla odbiorców, którzy znają język polski i oglądają serial z oryginalną ścieżką dźwiękową. Po włączeniu angielskiego dubbingu oszczędna gra Vu Le Honga staje się bardzo przekonująca, a jego raz pocieszne, a raz sardoniczne uśmieszki budują postać wpływowego gangstera.

Cała sytuacja przywodzi na myśl inną produkcję Netfliksa – *Narcos* (2015–2017). Serial ten opowiada o perypetiach amerykańskich agentów DEA, rozpracowujących kartele narkotykowe w Kolumbii na przełomie lat 80. i 90. Narrator – na zasadzie *voice over* – po latach cynicznie komentuje nieudolność Stanów Zjednoczonych na wojnie z narkotykami. Jednocześnie opowieść prezentuje drogę do władzy i upadek kolumbijskich bossów. Wbrew hollywoodzkiej tradycji, zgodnie z którą wszyscy bohaterowie mówią po angielsku (co najwyżej z silnym obcym akcentem), znaczna część *Narcos* została zrealizowana po hiszpańsku i tłumaczona za pomocą napisów⁸. To rozwiązanie okazało się nieznośne dla wielu... osób hiszpańskojęzycznych. Choć aktorzy odgrywający Kolumbijczyków to Latynosi, wielu z nich nie jest Kolumbijczykami, ale Meksykankami, Chilijczykami czy Argentyńczykami, w wyniku czego mają różne akcenty. Natomiast odgrywający Pabla Escobara Wagner Moura to Brazylijczyk, który nauczył się hiszpańskiego specjalnie na potrzeby roli. Mimo że opanował kastylijski na tyle, iż udzielał wywiadów w tym języku, dla rodzimego użytkownika hiszpańskiego wciąż brzmiał jak obcokrajowiec. Moura został nominowany do Złotego Globu za swoją wybitną rolę. Rolę, której nie było w stanie docenić wielu Kolumbijczyków, czy w ogóle osób hiszpańskojęzycznych (Coimbra de Sá, 2016). Przy adresowanym do międzynarodowego widza serialu ta lokalna niechęć jednak nie miała znaczenia – globalna widownia pokochała Escobara z brazylijskim akcentem.

⁸ Tego rozwiązania trzymano się również w przypadku tłumaczeń. Na przykład przy wyborze włoskiego dubbingu, jedynie angielskie dialogi są zastąpione włoskimi, podczas gdy te hiszpańskojęzyczne są niezmienione i towarzyszą im włoskie napisy. Gdy zdecydujemy się na polskiego lektora, donośny głos będzie towarzyszył jedynie scenom anglojęzycznym, przy hiszpańskich zaś ucichnie i pojawią się polskie napisy.

Historia (alternatywna)

W polskiej literaturze popularnej historii alternatywne były szalenie poczytne przed drugą wojną światową. Gatunek wrócił do łask w III RP, gdy autorzy polskiej literatury fantastycznej uczynili go jednym z najpopularniejszych podgatunków science fiction w Polsce (Cetnarowski, 2021). Fantastyka jest jednak w Polsce pewnym gettem, a jej dokonania rzadko są dostrzegane przez przedstawicieli głównego nurtu⁹. Bodaj jedyna historia alternatywna doceniona w ostatnich latach przez mainstream to *Lód* Jacka Dukaja. Warto też zauważyć, że ta środowiskowa popularność nie wyszła poza literaturę. W Polsce nigdy nie zrealizowano filmu czy serialu w tym gatunku, wyłączając właśnie omawiany serial Netfliksa¹⁰.

Z kolei lata poprzedzające premierę *1983* pokazały, że historie alternatywne są chętnie oglądane jako seriale jakościowe. Amazon Prime wyprodukował *Człowieka z Wysokiego Zamku* (2015–2019), BBC – *SS-GB* (2017), a Hulu *22.11.63* (2016). Ten globalny trend ma się dobrze i dziś, o czym świadczy popularność produkcji takich jak *For All Mankind* (Amazon, 2019–), *Spisek przeciwko Ameryce* (HBO, 2020), *Hollywood* (Netflix, 2020) czy *Noughts + Crosses* (BBC, 2020–). Natomiast sukces *Opowieści podręcznej* (Hulu, 2017–) pokazuje, że nie brakuje widzów chętnych do obejrzenia dystopijnej opowieści w odcinkach. Zatem sam punkt wyjścia całej fabuły wpisuje się w modę światową, która nie ma polskiego odpowiednika. Stało się tak niejako przypadkiem: Long i Musiał zaczęli pracę w roku 2014, a więc przed premierą wymienianych tu seriali. Kiedy jednak Netflix dawał zielone światło tej produkcji w 2018, musiał mieć na uwadze sukcesy konkurentów.

We wszelkich utworach, których akcja toczy się w nieistniejących światach, problemem twórcy jest niepopadanie w nadmierne ekspozycje. Zazwyczaj na początku bohaterowie raz za razem tłumaczą niby sobie nawzajem, ale tak naprawdę odbiorcy, świat przedstawiony. W takim gatunku zawsze dobrze sprawdza się bohater, który wchodzi do historii z zewnątrz i – podobnie jak odbiorca – jeszcze nie zna reguł fikcyjnego uniwersum. Przykładowo Harry Potter, który w *1983* przywoływany jest bezpośrednio¹¹, w dniu jedenastych urodzin dowiadyuje się

⁹ Symptomatyczny jest tu przypadek Szczepana Twardocha, który zaczynał jako autor opowiadań i powieści fantastycznych, w tym historii alternatywnych: *Sternberga* i *Wiecznego Grunwaldu*. Ten drugi utwór sam uznał za cezurę w swojej twórczości, poprzednie książki uznając za juvenilia (Chorębała, 2013). Wielka kariera Twardocha zaczęła się jednak od późniejszej *Morfiny* – historii onirycznej, ale z pewnością nie fantastycznej.

¹⁰ Rozumiejąc historię alternatywną jako alternatywną historię świata. Filmem o alternatywnej historii pojedynczego człowieka jest choćby *Przypadek* Kiesłowskiego.

¹¹ Obok *Dziadów* Mickiewicza i *1984* Orwella *Harry Potter i kamień filozoficzny* pojawia się jako samizdat przejęty przez milicję.

o świecie magii i zaczyna poznawać jego reguły wraz z czytelnikami. W serialu taką postacią ma być Kajetan Skowron, który – choć nie przychodzi z zewnątrz – żyje w propagandowej bańce i nie zdaje sobie sprawy, jak wygląda prawdziwa Polska. Póki to on jest adresatem wyjaśniających kazań, ekspozycje nie przeszkadzają. Nieprzekonująco zaczyna być, gdy dotyka to innych postaci. Na przykład w drugim odcinku milicjanci prowadzą taką rozmowę:

- Co wiesz o Lekkiej Brygadzie?

- No, nie wiemy wiele. Na pewno to nie jest demokratyczna opozycja. To zostało zlikwidowane. Nie mają jakiegoś manifestu politycznego, który byśmy znali. Niektórzy sądzą, że to radykalna frakcja, jak IRA, ETA albo peruwiański Świetlisty Szlak.

- Terrorysty.

- Lub bojownicy o wolność. W zależności od punktu widzenia. Są antykomunistami, nacjonalistami, anarchistami, wojującymi chrześcijanami albo wszystkim tym naraz. SB uważa ich za duże zagrożenie dla bezpieczeństwa państwa.

- Mają przywódcę?

- Nie znamy go. Posługują się postacią Emilii Plater, bohaterki powstania listopadowego przeciwko Cesarstwu Rosyjskiemu.

Po pierwszym odcinku widz wie, że zadający pytanie milicjant, Anatol, coś o Lekkiej Brygadzie wie. Zresztą Lekka Brygada oznacza miasto swoimi logotypami, więc świadomość jej istnienia to raczej powszechna wiedza wśród zwykłych warszawiaków, a co dopiero w środowisku doświadczonych milicjantów. W całej scenie jednak najgorsze jest to, że widz też już wie sporo, bo śledzi perypetie Effy i jej bojówki, więc zna ich działania. Dialog służy jedynie temu, by przyrównać ich do istniejących w rzeczywistości organizacji i dylematów moralnych przy ich ocenie. Ta scena dobrze obrazuje dużą wadę scenariusza *1983* – wiele informacji przekazuje, wrzucając je w usta bohaterów, zamiast po prostu pokazać je w serialu. „Show, don't tell” – głoszą podręczniki dla domorosłych scenarzystów, i akurat tej lekcji Joshua Long nie odrobił.

Stworzenie wiarygodnego ontycznie alternatywnego świata przedstawionego to zawsze niełatwe zadanie. Serialowa wizja jednych przekonała, a innych nie. Na pytanie, jak podupadająca gospodarka późnego PRL-u zdołała w dwie dekady wykreować high-tech, zagłębienie drapaczy chmur i -naście linii metra, twórcy nie odpowiadają. Zastanawiają też pewne decyzje w detalach. Władysław Lis (Andrzej Chyra) jest ministrem gospodarki narodowej, pełniąc zarazem funkcję

głowy państwa (np. przyjmuje w Polsce prezydenta Wietnamu czy deklaruje: „to ja jestem przywódcą partii, wojsko odpowiada przede mną”). Naturalne byłoby, gdyby był pierwszym sekretarzem i jednocześnie prezydentem, premierem czy przewodniczącym rady państwa. Anatol Janów jest inspektorem, chociaż takiego stopnia w Milicji Obywatelskiej nie było. Prawobrzeżna Warszawa to dzielnica wschodnia, a Szczecin leży w dystrykcie północnym. Ten podział administracyjny państwa to ewidentnie ukłon w stronę globalnego widza (na słowie województwo/voivodeship można sobie język połamać).

Świat alternatywny to jedna rzecz – artysta może puścić wodze fantazji i co najwyżej nie dla każdego odbiorcy być przekonującym. Co innego jednak warstwa historyczna. O ile opowiadanie dotyczy czasów zamierzchłych, nieścisłości zauważą tylko amatorzy historii, o tyle opowieść tocząca się zaledwie 35 lat wcześniej jako żywo zostanie skonfrontowana ze wspomnieniami czujnych widzów, którzy pamiętają tamte czasy. Joshua Long zapewniał, że konsultował wątek retrospekcyjny ze specjalistami (Mróz, 2018a), ale efekt nie jest doskonały. Fakt, że w 1983 mały Kajtek Skowron słucha piosenek z *Akademii Pana Kleksa* (1984, reż. K. Gradowski), która miała premierę w styczniu kolejnego roku, a na Pałacu Kultury i Nauki wisi zegar milenijny, to typowe niedoróbki. Bardziej zastanawia, że opozycjoniści w 1983 dyskutują, czy stosować bierny opór, czy też próbować walczyć z użyciem siły, a rozmawiają wyłącznie o wolności, nie o podwyżkach cen. O stanie wojennym nikt nie mówi¹²; trochę to wygląda, jakby nigdy nie było Karnawału Solidarności, a opozycja demokratyczna dopiero się określała. Nazwa Solidarność zresztą w serialu nie pada, bo scenariusz unika nazw własnych. Nie ma Solidarności, jest opozycja¹³; nie ma PZPR-u, jest Partia. Nie pojawiają się też żadne autentyczne polskie postaci historyczne tego czasu, nawet te, których nazwiska są znane na całym świecie (nie ma ani Lecha Wałęsy, ani Karola Wojtyły). Showrunner tłumaczył, że to celowy zabieg, by zapewnić widzom pełen eskapizm (Mróz, 2018a). Ale rozwiązanie to wcale nie powoduje, by w głowie widza mnożyły się pytania, choćby takie – jak Kościół współpracuje z państwem, jeżeli na tronie Piotrowym urzęduje Jan Paweł II¹⁴?

¹² W czwartym odcinku przez chwilę widać „Trybunę Ludu” z 1983 z nagłówkiem „Wycofanie stanu wojennego”.

¹³ Osobliwie, niektórzy anglojęzyczni krytycy, opisując fabułę serialu, pisali wprost o Solidarności (Feffer, 2019; Keller, 2018).

¹⁴ Joshua Long powtarzał w wywiadach, że w marcu 1983 roku następuje rozminięcie rzeczywistej linii czasowej z tą serialową, a w tym samym czasie twierdził, że w USA Jimmy’emu Carterowi udało się uzyskać reelekcję, zaś Ronald Reagan nie został nigdy prezydentem (Mróz, 2018b). Problem w tym, że Reagan był prezydentem od stycznia 1983. Więcej na temat niezgodności historycznych w serialu por.: Kmieciak, 2018.

Dziwny jest wybór imion głównych bohaterów – Kajetan, Anatol, Ofelia – każde jest nietypowe. Gdyby urodzili się po 1983, można by to jeszcze tłumaczyć tym, że w alternatywnym świecie inne imiona stały się modne. Fakt, że na Ofelię nie wołają Efka, Felka czy Felcia, lecz z angielska Effy, zakrawałby na absurd zarówno w prawdziwym PRL-u lat 80., jak i w tym niebyłym AD 2003, odcięty od świata zewnętrznego i zachodniej anglojęzycznej popkultury. Ale to może przeszkadzać tylko polskim widzom, globalnie Effy z pewnością brzmi lepiej niż Ofelusia.

Inna kwestia to wykorzystanie istniejących budynków do „odgrywania” architektury alternatywnej Polski. O ile jeszcze lubelskie Centrum Spotkania Kultur, w rzeczywistości otwarte w roku 2015, które w serialu gra rolę warszawskiej siedziby SB, można sobie wyobrazić jako zbudowane gdzie indziej i z innym przeznaczeniem, o tyle zdumiewać może ekspresjonistyczna Hala Stulecia z 1913, która jakimś cudem przeniosła się do Warszawy i stała się kościołem. Co oczywiście może przeszkadzać w seansie jedynie lokalnemu widzowi, który od razu skojarzy charakterystyczną kopułę budynku.

Agnieszka Holland

Agnieszka Holland jest nie tylko uznaną autorką filmową, ale od lat flirtuje z formą serialową, pracując głównie w Stanach Zjednoczonych. Nakręciła między innymi kilka odcinków kultowego *Prawa ulicy* (HBO, 2004–2008), *Dowodów zbrodni* (CBS, 2003–2010) czy *Treme* (HBO, 2010–2013) – za realizację pilota tego ostatniego była nominowana do Emmy. Z amerykańskim gigantem VOD współpracowała już wcześniej przy jego sztandarowej produkcji *House of Cards*. Formułę produkcji współczesnych seriali jakościowych zna więc od podszewki. Filmy reżyserki znane są nie tylko w Polsce: przez lata zrealizowała ich wiele na emigracji w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. A nawet gdy trafi się odbiorca, któremu nazwisko Holland nic nie mówi, adnotacja „reżyserka trzykrotnie nominowana do Oscara” zawsze przykuwa uwagę. Na pierwszy rzut oka niepodobna więc wyobrazić sobie bardziej odpowiedniej osoby na stołku reżyserskim pierwszego polskiego *Netflix Original*.

Jednakże ostatnimi laty w polskiej przestrzeni medialnej Agnieszka Holland jest obecna równie często za sprawą swoich artystycznych dokonań, co ze względu na polityczne zaangażowanie. Reżyserka bardzo krytycznie wypowiada się o rządach Prawa i Sprawiedliwości, od 2015 roku brała aktywny udział w protestach organizowanych przez Komitet Obrony Demokracji. W tak spolaryzowanym społeczeństwie jak polskie skreśla ją to w oczach części potencjalnych widzów, bo co według jednych jest obywatelską postawą, według innych potrafi

być nawet i zdradą stanu. Jeszcze w przypadku kreowania na przykład produkcji kryminalnej czy obyczajowej nazwisko reżyserki nie wywoływałoby zapewne tak negatywnych emocji, ale przy historii alternatywnej o polskim państwie totalitarnym krajowy Internet zalała fala komentarzy przeciwko tworzonej „antypolskiej produkcji”, która trafiła nawet do prasy. Kamil Trzeciakiewicz na łamach „Do Rzeczy” na wieść o przygotowywanym serialu stwierdził, że „wykazano się nietaktem, niejako jeszcze raz wpychając kraj wciąż odczuwający skutki komunizmu w jego objęcia” i ubolewał, że w setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości „ponownie robi się z nas kolonię sowiecką”¹⁵. Publicysta dodał, że „reżyserię (...) powierzono osobie, której opinii na temat Polski i Polaków są co najmniej dyskusyjne” (Trzeciakiewicz, 2018, s. 60).

Serial ze względu na świat przedstawiony stał się również obiektem krytyki wśród lewicowców. Tu także w polskim kontekście nazwisko Agnieszki Holland łączyło się ze sceptycyzmem (potencjalnych) widzów. Jak w „Krytyce Politycznej” pisał Jakub Majmurek:

Lewicowi krytycy serialu – nie tylko w Polsce – zarzucają mu, że ze swoją spóźnioną wizją komunistycznej dystopii radykalnie rozmija się z realnymi problemami swoich widzów: wzrostem znaczenia skrajnej prawicy, rosnącymi nierównościami majątkowymi i dochodowymi, podmywaniem bezpieczeństwa socjalnego klasy średniej, ogólną prekaryzacją egzystencji. W Polsce dynamikę tych zarzutów wzmacnia też fakt, że dwa odcinki serialu współreżyserowała (razem z Kasią Adamik) Agnieszka Holland. Ze względu na polityczne zaangażowanie reżyserki wciągnęło to serial w międzypokoleniowy spór między środowiskiem KOD a młodą lewicą (Majmurek, 2019)¹⁶.

Jak te ataki odpierali sami twórcy? Maciej Musiał parokrotnie powtarzał, że serial nie ma z góry narzuconej tezy, lecz prezentuje spektrum światopoglądów uosobionych przez różne postaci i może się podobać (bądź nie) zarówno prawicowcom, jak i lewicowcom (Kołodziej, 2018; Grabiec, 2018a). Olga Chajdas stwierdziła, że w produkcji w ogóle nie ma odniesień do współczesności (Zabor-

¹⁵ Nawiasem mówiąc, publicysta przyjął błędne założenia. W serialowym świecie Związek Radziecki – mimo że istnieje – nie jest już lokalnym hegemonem, a posiadająca broń jądrową Polska – nawet jeśli rozgrywana przez obce wywiady – to lokalna potęga.

¹⁶ W dalszej części tekstu Majmurek argumentuje, że ci lewicowi krytycy nie mają racji. Polska w 1983 jest państwem autorytarnym, a jednocześnie liberalnym gospodarczo i katolickim. Trochę podobnie jak w modelu chińskim, państwo może i jest socjalistyczne z nazwy i wciąż króluje w nim Partia, ale przy tym rozwija się wielki biznes i pogłębiają nierówności społeczne. Oglądając serial, miałem cały czas z tyłu głowy cytaty przypisywane Stefanowi Kisielewskiemu, powtarzany w III RP jak mantra przez Janusza Korwin-Mikkego, że „trzeba wziąć ludzi za mordy i wprowadzić liberalizm”. Por.: Majmurek, 2019.

ski, 2018). Joshua Long podkreślał, że jego dziełko jest rozrywkową fikcją (Kyzioł, 2018a), komentowanie obecnej sytuacji politycznej nie było jego intencją (Mróz, 2018a), a jako główne źródło inspiracji (co zaznaczał w prawie każdym wywiadzie) wymieniał atak na World Trade Center (Grabiec, 2018b; Kozłowski, 2018; Kyzioł, 2018a).

A Agnieszka Holland? W wywiadzie udzielonym Grzegorzowi Wysockiemu w „Gazecie Wyborczej” z okazji premiery serialu Netfliksa zapewnia co prawda, że

1983 nie był pisany jako jakaś parodia PiS-u, bo wymyślanie, sprzedawanie, pisanie i realizowanie takiego serialu trwa kilka lat, więc prace zaczęły się jeszcze przed 2015 r. (Wysocki, 2018),

by następnie stwierdzić, iż

Mamy tutaj to, co jest dzisiaj uniwersalne w wielu krajach – ucieczkę od wolności, opozycję wolność kontra bezpieczeństwo, pochód populizmu, wzmoczoną propagandę, kontrolowanie obywateli... (tamże),

po czym przez resztę wywiadu mówi głównie o polskiej polityce ostatnich lat¹⁷. Z kolei w wypowiedziach dla brytyjskiego „Guardiana” opisuje serialową Polskę jako kraj, w którym ludzie czują się bezpieczni i szczęśliwi, zmanipulowani państwową propagandą, odcięci od reszty świata dużo bardziej niż w faktycznym PRL-u, po czym konstatuje, że jest to bardzo bliskie temu, co PiS chciałoby uzyskać w Polsce (Davies, 2018).

Po premierze serialu publicysta Łukasz Najder napisał na swoim Facebooku (pisownia oryginalna): „«1983»? cały czas suchutko.”, a pod jego postem pojawiły się liczne komentarze, głównie krytyczne wobec serialu. Agnieszka Holland włączyła się w dyskusję pod postem, pisząc (pisownia oryginalna):

Wy sie panowie i panie chyba brandzlujecie tym hejtem. Rozumiem, ze sie wam nie podoba i ze nie rozumiecie konwencji, ale az tak sie tym rozkoszowac? Amerykańskie krytyki sa na szczęście zajebiste. No, ale oni sie nie znają na serialach, prawda? To nie nasza słodka, hipsetrska banieczka, do ktorej ktos mnie przypadkiem nakierował. Pozdrawiam! Dobrych gier komputerowych (Najder, 2018).

¹⁷ Oczywiście to przede wszystkim „wina” przeprowadzającego rozmowę Grzegorza Wysockiego. W wywiadzie PiS wspomniany jest aż 25 razy. 14 razy przez Agnieszkę Holland, 11 – przez Wysockiego.

Wypowiedź reżyserki szybko została podchwycona przez portale internetowe i była masowo reprodukowana. Stare porzekadło głosi, że nieważne, jak mówią, ważne, żeby mówili, ale obawiam się, że w tym przypadku temperament reżyserki raczej nie pomógł produkcji. A z pewnością więcej osób przeczytało ten post niż obejrzało serial.

Należy zaznaczyć, że pozycja reżysera w serialach produkowanych w modelu amerykańskim nie jest autorska. Pełni on tu rolę rzemieślnika, który ma za zadanie jak najlepiej przenieść wizję showrunnera na ekran. Realizator zmienia się zresztą zwykle z odcinka na odcinek, a stylistyka produkcji pozostaje ta sama (Rydzek, 2015a, s. 80–84). W Polsce, gdzie w głównej mierze to reżyser odpowiada za kształt serialu, a przy jednym sezonie pracuje zwykle jedna, czasem dwie bądź trzy osoby¹⁸, ta rola jest dużo bardziej istotna. Nie dziwota więc, że *1983* funkcjonował częściowo w przestrzeni medialnej jako „serial Agnieszki Holland” (Bosomtwe 2018; Bundel 2018; Davies 2018; Malinowska 2018), choć po prawdzie należałoby pisać o nim: „serial Joshuy Longa”.

Jaki był faktyczny twórczy wpływ Agnieszki Holland na *1983*? Autorka *Kobiety samotnej* współreżyserowała (razem z Kasią Adamik) dwa pierwsze z ośmiu odcinków serialu¹⁹, była też jednym z producentów wykonawczych. W reżyserii seriali najważniejszą rolę pełni osoba pracująca przy pilocie, który staje się punktem odniesienia dla kolejnych realizatorów i wpływa na estetykę całości (Rydzek, 2015a, s. 83–84). Mogłoby się więc wydawać, że to Holland była najważniejszą w kwartecie reżyserskim, ale sama zdradziła, że produkcję przygotowywała głównie Kasia Adamik, z którą naradzała się korespondencyjnie, bo reżyserowała wówczas w Stanach dwa pierwsze odcinki *The First. Misja na Marsa* (2018, Hulu/Channel 4), nowego serialu Beau Willimona, twórcy *House of Cards* (Dorycka, 2018). Kiedy ruszyły zdjęcia do *1983*, Holland zrealizowała dwa pierwsze odcinki i od razu zaczęła kręcić *Obywatela Jonesa* (2019), przez pewien czas pracując nad dwoma projektami jednocześnie (Jagielski, 2019). Biorąc pod uwagę fakt, że Adamik wyreżyserowała w sumie aż pięć odcinków (trzy samodzielnie, dwa wspólnie z matką) i wykonała największą pracę preprodukcyjną, to raczej ona powinna firmować pierwszy polski serial Netfliksa. Medialny przekaz skupiony zaś został na bardziej prestiżowym nazwisku. Nazwisku mającym w Polsce – o czym mogli nie wiedzieć Amerykanie – bardzo duży „elektorat negatywny”,

¹⁸ Bardzo dobrze to widać, gdy przeszedł się nominacje do Polskich Nagród Filmowych (Orłów) w kategorii najlepszy filmowy serial fabularny. Do 2021 nagrodę tę wręczano jedynie reżyserom seriali (od 2022 włączono także scenarzystów) i zwykle nominację za daną produkcję otrzymywała jedna bądź dwie, z rzadka trzy osoby. *1983* z czterema reżyserkami jest – jak dotąd – ewenementem w tej kategorii.

¹⁹ Z wypowiedzi dla „Vogue’a” wynika, że te dwa odcinki realizowała głównie Holland, Kasia Adamik reżyserowała jedynie niektóre sceny (Tatarska, 2018b).

który jeszcze przed seansem założył, że serial to filipika skierowana przeciw Kaczyńskiemu, a oglądając go, doszukiwał się mowy ezopowej tam, gdzie jej nie ma²⁰.

Gdy jeszcze rozważano stworzenie drugiego sezonu, Agnieszka Holland oświadczyła, że nie zamierza wracać do reżyserii serialowej, dopóki ma realne plany filmowe (Jagielski, 2019). Polski serial Netfliksa był ostatnią produkcją telewizyjną, przy jakiej, jak dotąd, pracowała. Na Berlinale 2019 reżyserka przedstawiła projekt serialu o Napoleonie (Clarke, 2019), ale od tego czasu nie ma żadnych doniesień medialnych, że produkcja ma dojść do skutku. Dwa lata później w Cannes przestrzegła, że w rządzonych algorytmami serwisach VOD ginie kino autorskie (Grater, 2021), co w Polsce niektórzy interpretowali jako niepogodzenie się z porażką *1983* – jak nie w artykułach (Gardziński, 2021), to w komentarzach pod nimi (Laska, 2021).

Tempo i budżet

Robert Więckiewicz bardzo chwalił komfort pracy przy produkcji Netfliksa. Podkreślał, że w Polsce odcinki seriali fabularnych realizuje się zwykle w sześć – siedem dni, podczas gdy pilota *1983* kręcono przez 14, a pozostałe odcinki przez 11 dni (Wawrzyn, 2018). Maciej Musiał wtórował mu, żartując, że na planie można było się napić coli czy kawy z ekspresu (Grabiec, 2018a). Agnieszka Holland nie podzielała jednak entuzjazmu swoich aktorów. Budżet serialu był porównywalny z serialami HBO, których akcja toczy się współcześnie, takimi jak *Wataha* czy *Ślepnięc od świateł* (2018), podczas gdy *1983* był znacznie trudniejszy realizacyjnie (Tatarska, 2018b). Na ekranie należało wykreować zarówno historyczną Polskę doby stanu wojennego, jak i niebyły alternatywny 2003 rok, co wymagało środków, a Amerykanie i tak chcieli, żeby to wszystko odbyło się jeszcze mniejszym kosztem (Jagielski, 2019). Wychodzi zatem na to, że budżet był duży jak na telewizyjną produkcję, ale za mały jak na t a k ą telewizyjną produkcję.

Największym problemem było jednak narzucone przez Netfliksa tempo pracy. Większość błędów powinna zostać wyeliminowana na etapie preprodukcji, jednak zdjęcia rozpoczęły się tak prędko, że scenariusz był pisany i tłumaczony na poczekaniu. Z doniesień medialnych można między słowami wyczytać, że była to strefa konfliktu między polskimi twórcami a amerykańskim producen-

²⁰ Na wyżyny absurdu wspiął się internetowy komentator pod artykułem na stronie antyweb.pl, który twierdził, że obsadzenie w roli Mikołaja Trojana, szefa SB i nowego ministra bezpieczeństwa narodowego, Wojciecha Kalarusa to atak na Zjednoczoną Prawicę, bo aktor ten wcześniej, w *Uchu prezesa* (2017–2019), odgrywał Antoniego Macierewicza (Kozłowski, 2018).

tem. Agnieszka Holland parę razy wspominała o szybkim tempie pracy (Dorycka, 2018; Jagielski, 2019), z kolei Kelly Luegenbiehl – odpowiedzialna wówczas w Netfliksie za treści międzynarodowe – w promującym *1983* wywiadzie dla polskich mediów na pytanie o różnice między kręceniem w USA a poza Ameryką w pierwszej kolejności odpowiedziała: „W Europie przyjęło się, że prace nad serialem trwają trochę dłużej” (Turek, 2018).

Drugi sezon

Żyjemy w czasach nadmiaru. Strach, że coś nas ominie (ang. *fear of missing out*) stał się chorobą cywilizacyjną. Zakup zwykłych džinsów może przerodzić się w kryzys egzystencjalny, wszak tyle modeli jest dostępnych na rynku, nie sposób każdych przymierzyć, a przecież pragniemy podjąć optymalną decyzję (Schwartz, 2013, s. 11–17). Doba jednak nie jest z gumy i trudna selekcja, także jeśli chodzi o ofertę kulturalną, staje się nieodzowna. Filmów i seriali produkuje się więcej niż kiedykolwiek w historii, dziś nie sposób wszystkiego obejrzeć! *1983* miał premierę w tym samym roku, co *Ślepnąc od świateł* (HBO), *Kruk. Szepty słychać po zmroku* (Canal+) oraz *Rojst* (Showmax). Rok 2018 okazał się więc wyjątkowo dobry dla polskich seriali.

Patrząc zaś globalnie na całą ofertę Netfliksa, *1983* wypuszczono w okresie obfitym w ciekawe premiery. W listopadzie 2018 roku udostępniono również m.in. ostatni sezon *House of Cards*, pierwszy sezon *Narcos: Meksyk* (2018–2021) czy pierwszy sezon *The Kominsky Method* (2018–2021). Tylko 30 listopada na Netfliksie debiutowało aż dziesięć różnych programów, a w kolejnych tygodniach nie brakowało głośnych premier. Fakt, że pierwsze odcinki *1983* wyjątkowo się dłużą, jeszcze potęguje zniechęcenie potencjalnego widza. Skoro intryga nie wciąga, mało kto będzie oglądał dalej w nadziei, że z czasem będzie ciekawiej. Choć jeszcze w połowie 2019 roku Joshua Long zapowiadał, że dalsza część powstanie (Muszyński, 2019), ostatecznie drugi sezon nie został stworzony.

Przyczyn porażki *1983* jest wiele. Główna to zły scenariusz, i to pod kilkoma względami: języka, prowadzenia narracji czy osadzenia w polskich realiach. Odważną decyzją było sięgnięcie po konwencję historii alternatywnej w kraju, który nie ma żadnych audiowizualnych tradycji prowadzenia tego typu opowieści. Recepcja produkcji mocno ucierpiała z przyczyn pozamerytorycznych i chybionych decyzji promocyjnych. Genezą większości tych wad jest transnarodowy charakter produkcji: nieznamość ze strony amerykańskiej polskich realiów i nieudolne częściowe przeszczepienie amerykańskiego modelu produkcyjnego na nasz rynek (zaangażowanie showrunnera, a jednocześnie poniesienie stworzenia writers' roomu). Dla porządku należy napisać o aspektach, które nie trafi-

ły w kleszcze transnarodowości – polscy artyści po prostu stanęli na światowym poziomie. Muzyka, zdjęcia, całe *mise en scène* robi wrażenie. Serial pod względem estetycznym jest wysmakowany i choćby tylko z tego powodu wart uwagi.

Bibliografia:

- 1983 (*serial TV 2018–*), <https://www.filmweb.pl/serial/1983-2018-804769>, dostęp: 16.11.2022.
- 1983: *Taki budżet nie trafia się przy polskich produkcjach* (2018), <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/seriele/1983-1283/news-1983-taki-budzet-nie-trafia-sie-przy-polskich-produkcjach,nId,2650723>, dostęp: 30.09.2022.
- Netflix Is Now Available Around the World* (2016), <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>, dostęp: 30.09.2022.
- Bosomtwe, O. (2018). *1983 to serial patetyczny i drętwy, ale Polacy i tak go obejrzą, bo produkujemy w nim smartfony, a opozycjonistki biegną w MISBHV*, <https://noizz.pl/opinie/receznia-serialu-1983-agnieszki-holland-netflix/yqq4hhc>, dostęp: 30.09.2022.
- Bundel, A. (2018). *New Netflix show ,1983' is tightly paced, well-written — and in Polish. Will American audiences tune in?*, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/netflix-s-new-show-1983-tightly-paced-well-written-polish-ncna942511>, dostęp: 30.09.2022.
- Bustos, C. (2022). *Netflix Stops Streaming In Russia As Companies Flee The Country*, <https://www.entrepreneur.com/business-news/netflix-stops-streaming-in-russia-as-companies-flee-the/421606>, dostęp: 30.09.2022.
- Cetnarowski, M. (2021). *Zabawa, nauka, kompensacja? O pozytkach z historii alternatywnych*, <https://culture.pl/pl/artykul/zabawa-nauka-kompensacja-o-pozytkach-z-historii-alternatywnych>, dostęp: 30.09.2022.
- Chorębała, A. (2013). *SZCZEPAN TWARDOCH: Milion znaków*, <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=1000>, dostęp: 30.09.2022.
- Clarke, S. (2019). *Agnieszka Holland's 'Napoleon' Among Co-Pro Series Lineup for Berlin*, <https://variety.com/2019/tv/news/agnieszka-holland-napoleon-series-berlinale-co-production-1203108208/>, dostęp: 30.09.2022.
- Coimbra de Sá, N.S. (2016). *Latino accents: what Narcos' reception among critics and audiences can tell us about our underrepresentation in the U.S. media?*, https://www.academia.edu/36868888/Latino_accents_what_Narcos_reception_among_critics_and_audiences_can_tell_us_about_our_underrepresentation_in_the_U_S_media%20latino%20accents, dostęp: 30.09.2022.
- Davies, C. (2018). *Agnieszka Holland: ,Maybe freedom is overrated?'*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/05/agnieszka-holland-interview-netflix-1983-poland-communism>, dostęp: 30.09.2022.
- Dorycka, D. (2018). *Holland o serialu Netfliksa: W 1983 pytamy o to, co jest ważniejsze – wolność czy bezpieczeństwo*, <https://rozrywka.dziennik.pl/seriele/artykuly/586053,agnieszka-holland-netflix-1983-serial-wywiad.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Feffer, J. (2019). *Netflix's 1983 has a disturbing resemblance to contemporary politics*, https://www.business-standard.com/article/entertainment/netflix-s-1983-bears-disturbing-resemblance-to-contemporary-politics-118121700141_1.html, dostęp: 16.11.2022.

- Gardziński, T. (2019). „W żadnym momencie kariery nie odmawia się panu Pasikowskiemu” – wywiad z Patrycją Volny, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2019/03/15/patrycja-volny-film-kurier-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Gardziński, T. (2021). *Agnieszka Holland jedzie po serwisach VOD i nazywa je „czarną dziurą”. Porażka 1983 wciąż boli?*, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2021/07/12/agnieszka-holland-serwisy-vod-krzytyka-1983>, dostęp: 16.11.2022.
- Grabiec, P. (2018a). „1983 to połączenie *House of Cards*, *Mr. Robota* i... pięknego wieczoru w Warszawie” – Maciej Musiał opowiada o serialu Netfliksa, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2018/11/27/maciej-musial-1983-netflix-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Grabiec, P. (2018b). „W serialu 1983 Polska jest potęgą” – Joshua Long opowiada nam o pracy nad polskim serialem Netfliksa, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2018/11/29/1983-joshua-long-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Grater, T. (2021). *Agnieszka Holland Warns That Streaming Could Become “Big Black Hole” Where Indie Films “Vanish” – Cannes*, <https://deadline.com/2021/07/agnieszka-holland-streaming-could-become-big-black-hole-indie-films-vanish-cannes-1234788410/>, dostęp: 13.11.2022.
- Jagielski, P. (2019). *Będzie drugi sezon 1983? Agnieszka Holland: pewne środowiska bardzo go skrytykowały*, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/1983-2-sezon-informacje-agnieszka-holland-komentuje/tvqxd32>, dostęp: 30.09.2022.
- Keller, J. (2018). *Stream It Or Skip It: ‘1983’ On Netflix, A Polish Alternate-Reality Drama Where The Iron Curtain Still Exists*, <https://decider.com/2018/11/30/1983-on-netflix-stream-it-or-skip-it/>, dostęp: 16.11.2022.
- Kmiecik, M. (2018). *Maciej Musiał i kamień filozoficzny*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/serial-1983/>, dostęp: 16.11.2022.
- Kołodziej, E. (2018). „Kajetan jest komunistycznym celebrytą” – Maciej Musiał o swojej roli w 1983 Netfliksa, <https://noizz.pl/film/wywiad-z-mackiem-musialem-z-serialu-netfliksa-1983/9eypkg1>, dostęp: 30.09.2022.
- Kozłowski, K. (2018). *Autor serialu 1983: „Pierwszy scenariusz, który napisałem, znacząco różni się od tego, jak wygląda serial”*, <https://antyweb.pl/autor-serialu-1983-josh-long-pierwszy-scenariusz-ktory-napisalem-znacząco-rozni-sie-od-tego-jak-wyglada-serial>, dostęp: 30.09.2022.
- Kyziół, A. (2018a). *Alternatywna wizja historii w pierwszym polskim serialu Netflixa*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1770028,1,alternatywna-wizja-historii-w-pierwszym-polskim-serialu-netflixa.read>, dostęp: 30.09.2022.
- Kyziół, A. (2018b). *Za żelazną kurtyną*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1772646,1,recenzja-serialu-1983-rez-agnieszka-holland-katarzyna-adamik-olga-chajdas-agnieszka-smoczynska.read>, dostęp: 30.09.2022.
- Laska, K. (2021). *Agnieszka Holland o platformach streamingowych – to „czarne dziury” zarządzane przez algorytmy*, <https://www.gry-online.pl/newsroom/agnieszka-holland-o-platformach-streamingowych-to-czarne-dziury-z/z62012a>, dostęp: 16.11.2022.
- Łukański, M. (2018). *1983 – czy naprawdę jest tak źle?*, <https://www.youtube.com/watch?v=zKOKTyFE1A8>, dostęp: 30.09.2022.
- Majmurek, J. (2019). *1983 to nie odgrzewany antykomunizm*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/1983-to-nie-odgrzewany-antykomunizm-majmurek/>, dostęp: 30.09.2022.

Malinowska, M. (2018). *Serial Agnieszki Holland dla Netfliksa już w tym roku: o czym jest 1983?*, <https://www.kobieta.pl/arttykul/serial-agnieszki-holland-dla-netflix-o-czym-jest-1983-180521093238>, dostęp: 30.09.2022.

Mittell, J. (2011). *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Mróz, K. (2018a). 1983: twórca pierwszego polskiego serialu Netfliksa Joshua Long opowiada o kulisach produkcji, <https://wyborcza.pl/7,90535,24215840,1983-tworca-pierwszego-polskiego-serialu-netfliksa-joshua.html>, dostęp: 30.09.2022.

Mróz, K. (2018b). *Serial 1983 to pierwsza polska porażka Netfliksa*, <https://wyborcza.pl/7,90535,24216372,1983-czyli-pierwsza-polska-porazka-netfliksa.html>, dostęp: 30.09.2022.

Muszyński, D. (2019). *Netflix nie skreślił jeszcze serialu 1983? Tak twierdzi Joshua Long*, <https://naekranie.pl/aktualnosci/netflix-nie-skreslil-jeszcze-serialu-1983-tak-twierdzi-joshua-long-1566241292>, dostęp: 30.09.2022.

Najder, Ł. (2018). 1983? cały czas suchutko, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2397379766943507&id=10000145222364&comment_id=2398675180147299&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R%22%7D, dostęp: 30.09.2022.

Rydzek, D. (2015a). *Potrzebny rzemieślnik*. „Ekran”, nr 3-4 (25-26).

Rydzek, D. (2015b). *Zawód: showrunner*. „Ekran”, nr 1 (23).

Schwartz, B. (2013). *Paradoks wyboru. Dlaczego więcej oznacza mniej*, przeł. M. Walczyński. Warszawa: PWN.

Siennica, A. (2018). 1983 – Agnieszka Holland ostro odpowiada na krytykę serialu, <https://naekranie.pl/aktualnosci/1983-agnieszka-holland-ostro-odpowiada-na-krytyke-serialu-3804203#?&gid=1&cid=3>, dostęp: 30.09.2022.

Straubhaar, J. (2021). *Cultural proximity*, [w:] D. Y. Jin (red.), *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. Londyn: Routledge.

Szostak, S. (2018). 1983: Polacy faktycznie nie zrozumieli konwencji? Na świecie polski serial Netfliksa zbiera znacznie lepsze recenzje, <https://wyborcza.pl/7,101707,24236960,-1983-polacy-faktycznie-nie-zrozumieli-konwencji-na-swiecie.html>, dostęp: 09.01.2023.

Szostak, S. (2021). *Za drzwiami writers' roomu*. „Ekran”, nr 4 (6), dostępne przez: http://ekran.org.pl/seriele_gry_video/za-drzwiemi-writers-roomu/, dostęp: 30.09.2022.

Tatarska, A. (2018a). 1983: Polska młodzież ma witaminy (nawet w wersji retro), <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/1983-polska-mlodziuz-ma-witaminy-nawet-w-wersji-retro/f28ehsc>, dostęp: 30.09.2022.

Tatarska, A. (2018b). 1983. *Ucieczka od wolności*, <https://www.vogue.pl/a/1983-ucieczka-od-wolnosc>, dostęp: 30.09.2022.

Trzeciakiewicz, K. (2018). *Bolesny serial*. „Do Rzeczy”, nr 11.

Turek, A. (2018). *Premiera 1983 30 listopada. Netflix rozważa produkcję nowych seriali w Polsce*, <https://businessinsider.com.pl/biznes/media/premiera-1983-30-listopada-2018-netflix-mysli-o-nowych-serialach/4s33srm>, dostęp: 30.09.2022.

- Varga, K. (2018). 1983, czyli Amerykanin wymyśla Polskę. I mamy dziesięć linii metra, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,24249479,1983-czyli-amerykanin-wymysla-polske-i-mamy-dziesiec-linii.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Wawrzyn, M. (2018). Robert Więckiewicz o swoim bohaterze z 1983: to mroczny typ, który uśmiecha się w serialu ze dwa razy, <https://www.serialowa.pl/193398/robert-wieckiewicz-1983-anatol-janowl>, dostęp: 30.09.2022.
- Wheeler, G. (2018). 1983 – Netflix Season 1 Review, <https://www.thereviewgeek.com/1983-s1review/>, dostęp: 30.09.2022.
- Wolk, J. (2007). *Burying the Sopranos*, <http://www.ew.com/ew/article/0%2C%2C20033896%2C00.html>, dostępne przez: <https://web.archive.org/web/20071009041307/http://www.ew.com/ew/article/0,,20033896,00.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Wysocki, G. (2018). Agnieszka Holland o serialu Netflix'a 1983 i nie tylko. „Premierką już nie będę. Ale papieżycą? Czemu nie”, <https://wyborcza.pl/7,101707,24231238,agnieszka-holland-o-1983-pierwszym-polskim-serialu-netflix.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Zaborski, A. (2018). 1983 nie będzie komentował polityki, <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/seriale/1983-1283/news-1983-nie-bedzie-komentowal-polityki,nId,2639908>, dostęp: 30.09.2022.

Abstract

Netflix, which is the worldwide American streaming platform available globally, produces numerous serious not only in the United State but outside the country as well. Those specific projects have wide audience all around the world, and, what needs to be emphasized, are particularly appealing to the users in each region respectively. However, the *1983*, first Polish series by *Netflix Original*, has met quite cold reception especially in the country of its production. In this paper author states that this kind of the series' perception stems from its transnational formula which in this case results in disappointing effects in several dimensions: preproduction, implementation, and further publicity.

Key words: transnationality, VOD, Netflix, 1983.

Słowa kluczowe: transnarodowość, VOD, Netflix, 1983.