



W T I E Z L E E

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

www.panoptikum.pl

REDAKTOR PROWADZĄCY NUMERU: Monika Bokiniec

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl

Monika Bokiniec – sekretarz redakcji / mobok@panoptikum.pl

Bartek Filip, Julia Gierczak, Ewa Małgorzata Tatar

RADA NAUKOWA:

prof. Bohdan Dziemidok, dr Krzysztof Kornacki, prof. Ewa Mazierska

prof. Mirosław Przyłipiak, prof. Jerzy Szyłak

RECENZENCI:

- Konrad Chmielecki (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki)
- Jonathan Owen (University of Essex)
- Piotr Zwierzchowski (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej)
- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- Jerzy Luty (Uniwersytet Wrocławski)
- Leszek Sosnowski (Uniwersytet Jagielloński)
- Wojciech Michera (Uniwersytet Warszawski)
- Katarzyna Marciniak (Ohio State University)

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”

ul. Wita Stwosza 58/109

80-952 Gdańsk

tel (058) 523 24 50

fax (058) 523 23 00

info@panoptikum.pl

Korekta i adiustacja: Julia Gierczak

Projekt graficzny okładki: Patrycja Orzechowska

Grafika i skład: Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe: archiwum własne redakcji i autorów.

Druk: Zakład Poligrafii Fundacji Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego

Wydawca: Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

Katedra Kulturoznawstwa / Uniwersytet Gdański

Promocja: Krystyna Weiher / pr@panoptikum.pl

Dofinansowano ze środków przyznanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego na prowadzenie badań naukowych służących rozwojowi młodych naukowców.

All rights reserved

Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

Spis Rzeczy Panoptycznych

Wstęp: (r)ewolucje telewizyjne 6

I. Pożytki z telewizji i telewizora

John Hartley
Jakie są pożytki z badania telewizji? Współczesna archeologia 10

David Boyns, Desiree Stephenson
Rozumienie telewizji bez telewizji: studium na temat zawieszonoego oglądania telewizji 21

II. Informacje/przeptywy/trans-misje

Maja Chacińska
Dobór i prezentacja wiadomości w serwisach informacyjnych – porównanie kryteriów wyboru i sposobu przedstawienia w szwedzkiej i polskiej telewizji publicznej 38

Agnieszka Doda-Wyszyńska
Trans czy misja? 51

Rafał Ilnicki
Transmisja pasożytnicza 62

III. Serialowo

Joanna Wróbel
*„M jak miłość” wiele imion ma?
O polskim serialu codziennym w perspektywie negocjacji* 74

Łukasz Twaróg
Idea społeczeństwa obywatelskiego w serialu „Deadwood” 82

Małgorzata Major
*„Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej.
Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej* 92

Monika Bokiniec
Serialowe emancypacje 109

IV. Telewizje / w centrum i na obrzeżach

Łukasz Grela <i>Boogipop Phantom jako przykład telewizyjnego progresywnego „anime”</i>	124
Paweł Sitkiewicz <i>Tylko dla dzieci. Krótka historia filmów o Bolku i Lolku</i>	137
Bartek Zając <i>Rewolucji w telewizji nie będzie</i>	149

V. Telewizja w kinie. Kino w telewizji

Sebastian Jakub Konefał <i>Od tele-piekła do tele-utopii – kinowe opowieści o przyjemnościach i niebezpieczeństwach płynących z posiadania telewizora</i>	164
Julia Gierczak <i>Kino i jego reprezentacje w brytyjskim sitcomie (od „Spaced” do „Extras”)</i>	183
Grażyna Świętochowska <i>Użycie telewizji. Przypadek czechosłowackiej nowej fali</i>	196

KOMIKS / TELEWIZJE Agnieszka Szczepaniak	212
---	-----

RECENZJA

Ewa Mazierska <i>Patrzac na Polskę z ukosa</i>	214
---	-----

BIOGRAMY	219
-----------------	-----

CONTENTS	222
-----------------	-----

AKADEMICKIE CENTRUM KULTURY UG

ALTER NATOR

Muzyka, Teatr, Taniec, Film – to główne strefy działań twórczych, które rozwijamy w ramach Akademickiego Centrum Kultury „Alternator”. Działając od trzydziestu lat przy Uniwersytecie Gdańskim, wspieramy inicjatywę kulturalną szeroko rozumianego środowiska akademickiego. „Alternator” otwarty jest na projekty studentów chcących zaprezentować się w przestrzeni Uniwersytetu. Sprawny zespół menadżerów kultury zawsze służy pomocą wszystkim, którzy mają ciekawe pomysły i chęci do ich realizacji.

„ALTERNATOR” to również działalność wydawnicza: ogólnopolski periodyk „PANOPTIKUM”, antologia „PROZA ŻYCIA”, tomiki poezji Tadeusza Dąbrowskiego, wsparcie wydania kaszubskiego przekładu „SLUBU” Witolda Gombrowicza. Spektakularnym wydawnictwem ACK UG ostatnich lat jest płyta z „Missa Gratiatoria”, która powstała w ramach współpracy Akademickiego Chóru UG z Leszkiem Możdżerem. Najnowszym projektem wydawniczym jest płyta „Muzyczne Ugięcie”, pierwsza uniwersytecka składanka o tak zróżnicowanym brzmieniu, od reague, rocka, hip-hopu po ambientową elektronikę i punk.

Poza aktywnością kulturalną ACK włącza się w promocję zachowań proekologicznych poprzez promocję kultury rowerowej, akcje montażu stojaków rowerowych w przestrzeni UG czy zainicjowanie selektywnej zbiórki odpadów, organizację paneli dyskusyjnych dotyczących alternatywnych źródeł pozyskiwania energii.

ACK angażuje się także w realizację międzynarodowych projektów społeczno-kulturalnych, takich jak Bike Toure, Moving Baltic Sea, Kinomobilne.

Wśród nowych realizacji warto wymienić: Kinematograf Polski – retrospektywy filmowe i spotkania z twórcami polskiego kina, Muzyczne Ugięcie, Wtorkową Scenę Teatralną.

Grupy działające w ramach ACK ALTERNATOR: Akademicki Chór UG, Dyskusyjny Klub Filmowy UG „Mitość Błondynki”, Gabinet Ruchomych Obrazów, Kulturalny Kolektiw UG, „Panoptikum” – periodyk filmowy UG, Studencka Agencja Fotograficzna UG, Teatr „Poczekalnia”, Teatr „Powstał”, Teatr Tańca UG, Zespół Pieśni i Tańca UG JANTAR, Zespół Tańca Brzucha UG AGADIR, Zespół Tańca Celtyckiego UG „Animus Saltandi”, Zespół Tańca Irlandzkiego i Szkockiego UG „Trebraruna”, Zonglarnia UG. Grupy i artyści współpracujący z ACK UG: Grupa fireshow Mamadoo, W gorącej Wodzie Kompanii, Zespół Kręgi.

Kontakt:

www.ack.ug.gda.pl
ack@ug.gda.pl
tel. (058) 523 24 50
tel/fax. (058) 523 23 00.

Wstęp: (r)ewolucje telewizyjne

Wydaje się, że w zasadzie każda refleksja nad telewizją będzie obecnie nabierała charakteru historycznego, nawet jeśli dotyczy zjawisk najnowszych. Samo medium ulega bowiem tak głębokiej transformacji, że staje się czymś innym niż tradycyjnie rozumiana telewizja. Tego typu przeobrażeniom towarzyszą zwykle rozmaite problemy terminologiczne i metodologiczne. Obrazuje je na przykład przejście od tradycyjnego Williamsowskiego modelu masowego przepływu, ku wariantowi „wydawniczemu”, przypominającemu raczej bibliotekę lub księgarnię treści audiowizualnych¹. Stąd – choć rozpatrywana globalnie, na skalę społeczeństw (paradoksalnie, podczas gdy oferta programowa telewizji rozrasta się, statystyczna ilość czasu spędzanego przed telewizorem pozostaje na tym samym poziomie bądź spada) – telewizja wciąż stanowi medium dominujące, jednak wzorce jej użytkowania, szczególnie wśród młodych ludzi, zmieniają się, i to niejako w dwóch obszarach. Odbiornik telewizyjny przestaje spełniać wyłącznie rolę medium telewizji, zaczyna zaś przejmować funkcję monitora (z dostępem do Internetu, gier video, etc.), a jednocześnie treści oryginalnie telewizyjnie (cokolwiek to znaczy) zyskują nowe kanały funkcjonowania i to one decydują o tym, że młodzi w ogóle sięgają po telewizję. Jak pokazują badania nad sposobem użytkowania mediów przez młodych ludzi w Polsce i na świecie, nowa generacja użytkowników mediów ma potrzebę kontroli nad treścią, a zarazem możliwości wyboru momentu i kontekstu jej oglądania, jak również komentowania, wpływania, współtworzenia². Nie będą więc oni sięgać po pilota – atrybut tradycyjnego modelu telewizji, a raczej po myszkę.

Spora część materiału w numerze jest więc nieprzypadkowo poświęcona treściom, bo to one poddają się analizie, są namacalne, ale jednocześnie one stają się przedmiotem świadomego i aktywnego, a także często kontrolowanego odbioru. Cyrkułują one w przestrzeni postsieci, telewizji opisywanej przez kategorię «*narrowcastingu*» czy nawet, jak wskazują niektórzy badacze, kolejnego etapu w cyrkulacji treści telewizyjnych, czyli «*slivercastingu*» – nadawania niszowego³. Radykalność tych zmian bywa różnie ujmowana, zależnie od przybranej perspektywy, od proroków rewolucji platform cyfrowych, konwergencji, transmedialności, po głębokich sceptyków widzących w opisanych wyżej zjawiskach zaledwie marginesy, czy też peryferia funkcjonowania telewizji jako medium masowego. To właśnie jako tradycyjne kontrolowane medium masowe jest ona w stanie zaspokajać potrzeby ludzi żyjących w nowoczesnych społeczeństwach: może spełniać rolę platformy dostarczania informacji oraz medium transmisji wartości i norm kulturowych, a tym samym również przejmować funkcję przestrzeni negocjacji tożsamości. Trudno w tym momencie rozstrzygać wiążąco o stopniu radykalności tych zmian, tym bardziej, że występują tu znaczące różnice pokoleniowe, jednak przywiązanie do

pewnych rytualnych praktyk związanych z oglądaniem telewizji faktycznie nie daje się wytłumaczyć względami wyłącznie praktycznymi. Za przykład niech posłuży mi tutaj telewizyjna prognoza pogody: jest to istotny element każdej ramówki telewizyjnej, a dla wielu odbiorców oglądanie wieczornej prognozy pogody na następnny dzień pozostaje rytuałem, którego nie zastąpi skorzystanie z pogodowego widzeta na ekranie smartfona.

Prezentowany numer tematyczny „Panoptikum” zahacza o wszystkie powyższe kwestie: pojawiają się w nim analizy treści tradycyjnych i nowoczesnych, refleksje nad zmianami technologii obiegu, ale też nad kulturową symboliką telewizora jako przedmiotu. Numer otwierają dwa ważne przekłady często cytowanych pozycji reprezentujących dwa bieguny spektrum badań nad telewizją i telewizorem. Pierwszy z nich to esej klasyka badań nad telewizją, Johna Hartleya, o znaczącym tytule *Jakie są pożytki z badania telewizji?*, nawiązującym do klasycznej pozycji w tradycji studiów kulturowych, a mianowicie książki Hoggarta *The Uses of Literacy*. Esaj Hartleya ma charakter meta-teoretyczny, jego zasadnicza problematyka obraca się wokół telewizji jako przedmiotu badań studiów kulturowych. Z kolei tekst Davida Boynsa i Desiree Stephenson *Rozumienie telewizji bez telewizji: studium na temat zawieszzonego oglądania telewizji* nie dotyczy telewizji czy jej badania, a odbiorców i ich relacji z telewizorem jako przedmiotem, takie zaś postawienie problemu paradoksalnie pozwala ujawnić zasadnicze cechy telewizji jako medium.

Następnie problematyka numeru przesuwają się w kierunku zagadnień związanych z tradycyjnymi funkcjami telewizji oraz aspektami telewizji jako technologii. Analiza serwisów informacyjnych autorstwa Chacińskiej wpisuje się w triadę edukacja – informacja – rozrywka, która z punktu widzenia praktyk telewizyjnych, z nielicznymi wyjątkami, pozostawała nawet w najlepszych czasach raczej w sferze postulatów niż rzeczywistości. Analiza Chacińskiej ujawnia różnice kulturowe, ekonomiczne i polityczne w realizacji funkcji informacyjnej oraz postępująca, choć wcale nie zaskakująca tendencja do komercjalizacji telewizji publicznej. Podobne refleksje odnajdujemy u Dody-Wyszyńskiej: telewizja opisywana w kategoriach symulacji, pustych przepływów i zachęty raczej do „trans-” niż do „misji”. Z kolei Ilnicki proponuje wykorzystać do opisu transmisji telewizyjnej kategorie zapożyczone z pasożytniczej teorii kultury Serresa.

Kolejny, największy dział numeru, poświęcony jest serialom – jak by na to nie patrzeć, najczęściej oglądanej formie telewizyjnej, zarówno według badań telemetrycznych, jak i pod względem liczby „downloadów” w drugim obiegu. Dział prezentuje pełne spektrum tego meta-gatunku: od tradycyjnych polskich obyczajowych seriali codziennych w ich zaiste niewyemancypowanym wymiarze, przez demitologizacyjne motywy w serialu *Deadwood*, po antybohaterów i odmieńców seriali nowej generacji.

Autorzy tekstów zamieszczonych w kolejnym dziale zwracają się do krytycznego odczytania wybranych konwencji telewizyjnych o zasięgu lokalnym. Pierwsze ujęcie, zaproponowane przez Grełę, ogniskuje się wokół reprezentacji «progresywnego anime» we współczesnej japońskiej produkcji telewizyjnej. Paweł Sitkiewicz rekonstruuje w swoim artykule najistotniejsze konteksty powstania animowanej serii filmów o Bolku i Lolku oraz wyjaśnia powody braku kontynuacji cyklu we współczesnej polskiej telewizji. Artykuł Zająca stanowi, tymczasem, swoisty przegląd najważniejszych form eseju wizualnego, emitowanych głównie w latach 70. i 80. przez stacje brytyjskie, francuskie i niemieckie.

Dział ostatni, poświęcamy złożonym relacjom między kinem a telewizją, począwszy od trzech filmowych obrazów telewizora jako przedmiotu i medium konstatawanych przez Konefała, przez temat niejako odwrotny: reprezentacje kina w telewizji, i to

w kontekście rzadko przywoływanym w polskiej literaturze przedmiotu – a mianowicie „britcomu” – w eseju Julii Gierczak, po oryginalną propozycję odczytania usankcjonowanego już przez historię kina nurtu czechosłowackiej „nowej fali” od strony jego związków z wielopłaszczyznowo lokalizowanymi praktykami telewizyjnymi, autorstwa Grażyny Świętochowskiej.

Wydaje się, że nie ma ciekawszego czasu, żeby pisać o telewizji niż właśnie teraz, kiedy medium to stoi na rozdrożu, a my jako badacze doświadczamy swoistego kryzysu paradygmatu tak badania telewizji, jak i codziennego, potocznego użytkowania tego medium.

Redakcja

Przypisy

- ¹ Zob. np. A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsięci [post-network era]*, W: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
- ² W Polsce zjawisko to omówione zostało w raporcie *Młodzi i media* (wyciąg opublikowany w „Kulturze Popularnej” 2010, nr 27, s. 4-65); natomiast w kwestii trendów światowych, zob.: D. Tapscott, *Cyfrowa dorosłość. Jak pokolenie sieci zmienia nasz świat*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2010.
- ³ O «slivercasting» pisze między innymi W. Uricchio, *Era broadcastu i jej konteksty. Naród, rynek, ograniczenie*, przeł. T. Markiewka, W: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

I. Pożytki z telewizji i telewizora

John Hartley

Jakie są pożytki z badania telewizji? Współczesna archeologia

Video, ergo sum.
(Faux René Descartes)

Jakie są pożytki z (badania) telewizji?

Richard Hoggart zadał „pożyteczne” pytanie: w kraju, w którym edukacja masowa wytworzyła populację ludzi umiejących czytać, co dokładnie znaczna większość tej populacji *zrobiła* z umiejętnością czytania? *Po co* im ona była? Pytanie przez niego zadane było ambitne, ponieważ nie przejawiał on zainteresowania *zawodowym czy technicznym* wykorzystaniem umiejętności czytania, lecz jej wykorzystaniem *kulturowym* – społecznymi i filozoficznymi konsekwencjami wyrastającymi z wpływu druku na nowoczesność, szczególnie pośród klasy pracującej [*popular classes*]. Gest Hoggarta był oryginalny i od tego czasu stał się znakiem rozpoznawczym studiów kulturowych. Przesunął on analityczną uwagę z produkcyjnej (polityczno-ekonomicznej) na konsumpcyjną (społeczno-kulturową) stronę nowoczesnego społeczeństwa. Zamiast badać wykorzystanie piśmienności jako siły wytwórczej, zainteresował się tym, jak ludzie wykorzystują ją jako konsumenci. Klasyczne badania socjologiczne skupiłyby się raczej na poszukiwaniu związków między pracą umysłową a fizyczną (ludzi pracujących mózgiem i ludzi pracujących ręką), a wytwórcza siła piśmienności ujęta byłaby jako skoncentrowana wokół pracujących mózgiem (od białych kołnierzyków po „klasę wysoko wykształconych specjalistów”) lub wokół tych aspektów pracy fizycznej, które wymagają umiejętności czytania i pisania. Nieco przewrotna innowacja Hoggarta polegała na skupieniu się na tych ludziach, i tych aspektach ich życia, w których piśmiennictwo nie było ani konieczne, ani oczekiwane: zignorował „wykorzystanie piśmiennictwa” wśród klasy średniej i w miejscu pracy – jako siły komunikacyjnej właściwej dla nowoczesnego, przemysłowego, miejskiego życia – na rzecz ludzi, których inwestycja w umiejętność czytania miała raczej „ludzki” niż techniczny czy funkcjonalny charakter. Potraktował klasę robotniczą w identyczny sposób, w jaki krytycy tradycyjnie traktowali arystokrację i klasy próżniacze: zakładając, że „kultura” nie jest „czymś, czym zajmujesz się w domu po powrocie z pracy”, lecz jest kluczowym komponentem rzeczywistości. Tym, co masowa piśmiennosc wniosła do kultury popularnej, było pytanie, którego nikt przed Hoggartem nie zadał, jednak sedno tego pytania leżało w zainteresowaniu nie tyle kwestiami zawodowymi, technicznymi, profesjonalnymi czy wytwórczymi jako takimi (Hoggart nie jest modernizującym technokrata), co raczej filozoficznymi i „ludzkimi” kwestiami niemającymi bezpośrednich pragmatycznych, praktycznych czy utylitarystycznych konsekwencji. Stąd studia kulturowe, od momentu powstania założycielskiego tekstu, raczej koncentrują się na „bezużytecznej” (z punktu widzenia codzienności) wiedzy nawet wówczas, gdy interesują się przede wszystkim życiem i zająciami ludu pracującego.

Od czasów Hoggarta znacząca część tego ludu pracującego podążyła za nim: przenieśli się ze świata rodzinnych kuchni do nie tak znów wzniosłych sal wyższej edukacji, nie tylko w celu podwyższenia swoich szans na zatrudnienie w gospodarce coraz bardziej opartej na wiedzy, lecz również po to, aby móc lepiej uchwycić świat i ludzi wokół siebie, a także swoje miejsce w owym świecie. Jeśli media na całym świecie pełnią wobec widzów i czytelników rolę potocznych [*popular*] filozofów, wówczas ci, którzy wykorzystują zasoby instytucji formalnej edukacji celem zrozumienia, czym media są, spełniają w rezultacie rolę uprzednio zastrzeżoną dla filozofów jako takich.

Praca Hoggarta wpisuje się w szereg istotnych debat swego czasu, szczególnie na temat demokratyzacji kultury. *The Uses of Literacy*¹ wciąż pozostaje książką wartościową – ważnym werbalnym skarbem [*word-board*] w archeologii wiedzy – nie tylko ze względu na najczęściej wskazywany powód, czyli fakt, że stanowi jeden z momentów kulminacyjnych długotrwałej serii osiągnięć obecnie mętnych, zapominanych, wymazanych. J.B. Priestley, BBC Light Programme, *Picture Post*, przedmieścia, zwyczajność, niezaangażowana polityka kompromisu, socjaldemokracja, G.B. Shaw... – te wskaźniki [*markers*] (a jest to moja lista, a nie Hoggarta) semio-historii zwyczajności zostały zagubione, a przynajmniej przesłonięte, w antagonistycznej prawicowo-lewicowej polityce upolitycznionych badań akademickich lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w studiach kulturowych utworzonych jako teoretyczna forma polityki tożsamości, w dysputach metodologicznych pomiędzy tak zwanymi realistami a tak zwanymi tekstualistami; naukami społecznymi a humanistycznymi, modernistami a postmodernistami, racjonalistami a romantykami. Studia kulturowe lat dziewięćdziesiątych zaczęły zapominać o swoim zaangażowaniu w zwyczajność jako pozytywnym celu społecznym, a propozycja Hoggarta jest jedną z dróg powrotu do tej „użyteczności”. Badanie telewizji jest użyteczne jako systematyczne poszukiwanie osobistych, zwyczajnych praktyk nadawania znaczeń w nowoczesnych społeczeństwach demokratycznych. Pozwala ono powiązać wytwórców tekstów [*textmakers*] z czytelnikami, kulturę wysoką z popularną, w sposób, którego Hoggart nie mógł przewidzieć, nawet jeśli sam go ucieleśniał. Jego obawy dotyczyły „uderzających i złowieszczych rysów” naszych czasów, jakie miał ustanawiać „rozdział między technicznym językiem fachowców a niezwykle niskim poziomem organów masowej komunikacji”². Podobnie jak inni pisarze należący do klasy zawodów opartych na wiedzy, sądził, że sposobem na „zasypanie” tej luki będzie przesunięcie „laików” na pozycje „ekspertów”. W istocie ruch ten nie odbywał się tylko w jedną stronę, a popularyzacja (populizm) zawodów opartych na wiedzy nie okazała się katastrofalna. „Użyteczność” badania telewizji polega na tym, że telewizja, ze względu na samą specyfikę swojej historii, stanowić może narzędzie pośredniczące w procesach zaangażowanych w „ekspansję różnicy” w kulturze współczesnej.

O złożonym przedmiocie badań

Telewizja stanowi zdecydowanie zbyt wielki system tekstualny, zdecydowanie zbyt złożony we wszystkich swych aspektach produkcji, ramówki i odbioru, z pewnością zbyt zróżnicowany w czasie i w przestrzeni, by móc ją badać jako jedną całość. Jako przedmiot badań jest nazbyt chaotyczna, by opisać ją szczegół po szczególe. W rezultacie wiele książek stanowiących ogólne wprowadzenie do telewizji skłonnych jest porzucić jakąkolwiek próbę opisaną jej jako spójnej całości czy zjawiska. W zamian oferują:

- **Analizę interdyscyplinarną:** za szczególnie przydatne uznawane są dyscypliny z zakresu nauk humanistycznych (podejścia literackie, tekstualne, semiotyczne, kulturowe, z zakresu historii i sztuk plastycznych) i społecznych (podejścia socjo-

logiczne, ekonomiczno-polityczne, psychologiczne czy antropologiczne). Wydaje się czymś wysoce pożądanym, aby poszczególne badania były świadome interdyscyplinarności tego pola badawczego i zainteresowane innymi ujęciami, a przynajmniej tolerancyjne wobec nich. Jednakże trudno wymagać, aby każda poszczególna analiza uwzględniała wszystkie archiwa, preferencje metodologiczne czy gorące aktualnie tematy w dyscyplinach, które mogą rzucić jakieś światło na dany projekt badawczy. Stąd nie zaskakują recenzje książek publikowanych w tradycji jednej z dyscyplin raczej krytykujące książkę za oddanie pierwszeństwa jednej dyscyplinie, a nie innej, niż zawierające ocenę jej specjalistycznego wkładu w zagadnienie.

- **Intelektualną rozłączność zagadnień:** telewizja badana jest w relacji do takich kwestii, jak władza, zmiana społeczna, estetyka, znaczenie, ekonomia, marketing, tożsamość, technologia. Nie znaczy to jednak, że którakolwiek z nich pozostaje w koniecznym lub przyczynowym związku z którąkolwiek z pozostałych. Pomimo że zrozumienie możliwego funkcjonowania telewizji w relacji do osiągnięć technologicznych, władzy czy estetyki, może być użyteczne, nie należy bynajmniej zakładać, że którykolwiek z tych wymiarów powie nam cokolwiek o pozostałych. W rzeczy samej jednym z najbardziej trwałych problemów, z jakimi boryka się *badanie* telewizji, stanowi dominacja argumentacji ekonomicznej i powiązanej z władzą *nad* wszystkimi innymi, przez co tekstualne formy telewizji oraz reakcje odbiorców uznawane są za zdeterminowane przez tryby produkcji; jej oddziaływanie tekstualne utożsamione z oddziaływaniem społecznym, społeczne oddziaływanie zaś z władzą lub dominacją jednej grupy nad drugą. W gruncie rzeczy kwestia telewizyjnej „władzy tekstualnej” należy do innego porządku niż zagadnienia związane z jej władzą społeczną. To, czy można, a nawet *jak* można zaobserwować działanie władzy społecznej w tekstach i zrozumieć „władzę tekstualną”, stanowi dla tego pola badawczego nieustanny problem. Nie należy wobec tego zakładać oczywistości bezpośredniego przekazu „władzy” ekonomicznej czy społecznej poprzez tekst wprost do mózgowi niczego niepodejrzewających odbiorców. Co więcej, jeśli prześledzi się problem w odwrotnym kierunku, co sam później uczynię, może ujawnić się konieczność przemyślenia od nowa całej koncepcji władzy społecznej i ekonomicznej.
- **Nieporównywalność zjawisk:** to, co staje się przedmiotem badania, jest jedynie luźno powiązane poprzez analizę; nie ma żadnego „istotowego” aspektu telewizji, który musiałoby wziąć pod uwagę każde jej badanie. Jedne badania koncentrują się na produkcji, inne na programach, jeszcze inne na odbiorcach. Nie można jednak wyjaśniać odbioru poprzez analizę produkcji, a programów przez analizę odbiorców, ani też produkcji przez badanie programów. Gdybym miał napisać książkę (co zresztą w istocie uczyniłem) zmierzającą do wyjaśnienia rozległego systemu tekstualnego, jakim jest dziennikarstwo, poprzez odwoływanie się do jego tekstualności, zostałbym przywołany do porządku (i tak się stało) przez tych, dla których najlepszą drogą do wyjaśnienia dziennikarstwa stanowi odwołanie do intencji i działań twórców tekstów, lub też do opinii i postaw odbiorców. Niemniej jednak obecny przedmiot badań – „telewizja” – nie może być już tak łatwo zawłaszczony przez żadną ze stron, ze mną włącznie. Celem bowiem jest zrozumienie jak to się dzieje, że wszystkie poszczególne elementy pasują do siebie nawzajem lub nie pasują, nie należy jednak wyciągać zachłannych rąk w stronę elementów opracowywanych przez innych.

Przedmiot badań jest więc ogromny, chaotyczny i złożony. Wydaje się wręcz, że nie istnieje „coś” takiego jak „telewizja”, której naturalne własności dawałyby się opisać za

pomocą metod naukowych, której działania dawałyby się objaśnić w postaci ciągów przyczynowo-skutkowych. Telewizji nie można sprowadzać do nauki. W rezultacie, jeśli chcemy wprowadzić kierunek poświęcony telewizji jako „dyscyplinę” w oficjalnej edukacji [*formal learning*], nie możemy nastawiać się na dyscyplinę akademicką o nazwie: „telewizja”, a raczej na jej bardziej umiarkowaną formę: „badania telewizji”. Badania nad telewizją charakteryzują się nie tylko fragmentarycznością czy też rozproszeniem przedmiotu badań, lecz również specjalizacją trybów analizy oraz niemożnością zrozumienia przez badaczy pracujących na tym polu, co robią inni. Nie ma jednolitości w *badaniach*, podobnie jak niejednolita jest sama *telewizja*, ponieważ badacze posługują się językami odmiennych dyscyplin oraz wykorzystują odmiennie metody, poszukując odpowiedzi na odmiennie pytania związane z innymi fragmentami całościowego zjawiska. Z tego względu, nawet jeśli twierdzenia przez nich wysuwane mają zwykle charakter ogólny, faktyczne badania stają się coraz bardziej wyspecjalizowane. „Telewizję” na ogół opisuje się poprzez wyakcentowanie jednego z osobnych „momentów” produkcji, tekstu, odbiorców lub historii, przyglądając się instytucjonalizacji, dyskursowi, ekonomii politycznej i społecznemu oddziaływaniu przemysłów, technologii i praktyk [telewizyjnych], które się z nim wiążą. To znamienne, że pole o tak fragmentarycznym, a jednak wszechobecnym przedmiocie badań przejawia tendencję do tego, by od czasu do czasu badacze działający w jakimś jego rogu czy fragmencie rościć mogli sobie pretensje to rozumienia całości. Tak więc ekonomiści polityczni, analitycy strategii, psychologowie behawioralni, a także (muszę to przyznać) tekstualiści okazjonalnie wskazywali na jakąś ogólną teorię telewizji wynikającą z ich szczegółowych węglądów. Jak się zdaje, telewizję najlepiej wyjaśnić, przyglądając się temu czy innemu jej komponentowi (podobnie jak można wyjaśnić działanie promu kosmicznego, przyglądając się uszczelce w jego przewodzie paliwowym), na podstawie którego można wysunąć spektakularne twierdzenia na temat przyziemnego pola.

Telewizja jako polityka kulturowa...?

Jest jednak możliwe przyjęcie takiej ramy analitycznej, która umożliwi rozpoznanie złożoności, różnorodności, a nawet niespójności pola badawczego, choć sama w sobie pozostaje ona stosunkowo prosta. Taktyka ta była już stosowana wielokrotnie, szczególnie przez tych teoretyków [*writers*], którzy skłonni są oskarżać telewizję o co najmniej jedną lub więcej zbrodni przeciw współczesnemu światu. Akt oskarżenia jest długi: telewizja usiadła na ławie oskarżonych i usłyszała zarzuty o rozmaite potworności ideologiczne³ przeciw standardom kulturowym, przyzwitości seksualnej, porządnemu językowi, konwenansom, z drugiej zaś strony oskarżana jest o nadużycia w walce o wolność polityczną, zmianę społeczną, równość ekonomiczną. Prowadzone jest przeciw niej śledztwo w sprawie propagowania patologii jednostek i społeczeństw, od głupoty po konsumpcjonizm. Potępia się ją za niewłaściwe potraktowanie rozmaitych wrażliwych, prześladowanych czy niewinnych grup definiowanych przez pojedynczy element ich tożsamości, czy to będzie płeć kulturowa [*gender*], klasa, wiek, orientacja seksualna, rodzaj rodziny, tożsamość lokalna [*regional*], narodowość, przynależność etniczna czy językowa. Jest szkodliwa dla chłopców i dziewcząt, robotników i elit, czarnych i białych, homoseksualistów i heteroseksualistów, radykałów i konserwatystów.

Taktyka ta przypomina tę używaną w dawnych filmach z gatunku thrillerów. Jakiś niepozbywany, bezużyteczny utracjusz (lub też utracjuszka), którego życie to jeden

wielki bałagan, i którego działania są niezrozumiałe nawet dla niego samego, łąduje na twardym krześle lokalnego posterunku policji i zostaje poddany klasycznie brutalnemu przesłuchaniu. Pod niewzruszonym spojrzeniem wrogiego przesłuchującego, w ostrym świetle akademickiego odpowiednika celi policyjnej, podejrzany zostaje nieco poturbowany – nic, co zostawiłoby jakieś poważne ślady – w celu wydobycia zeznań na temat zbrodni, o które jest podejrzany. Taktyka przesłuchania polegająca na wykorzystaniu pojedynczej linii pytań z pewnością zaowocuje zdumiewającymi rezultatami, a czasem nawet przyznaniem się do winy. Zarządcy telewizji oraz twórcy programów znajdują się w pierwszej linii zaniepokojonych (po ojcowsku) na przykład „efektami” przemocy w telewizji, czy też (liberalnie) reprezentacją grup mniejszościowych na ekranie, czy znowu (konserwatywnie) potrzebą ochrony wartości rodzinnych.

Rezultaty takiego jednokierunkowego przesłuchania mogą być znaczące: możemy odkryć coś, czego wcześniej nie przeczuwaliśmy lub nie rozumieliśmy. Mogą jednak być również niesprawiedliwe – akademicki odpowiednik przemocy słownej [*verballing*] – „podprowadzając” telewizję tak, aby wyglądała na winną jakiejś uprzednio założonej winy oraz redukując jej tożsamość do jakiejś wersji obsesji i koszmarów przesłuchującego. Niestety często trudno jest odróżnić zaskoczenie [*revelation*] od koszmaru „przemoc słowną” od „prawdziwego przyznania się do winy”. Ideologiczne okropności telewizji mogą być rzeczywiste lub wyobrażone, jednak samo wyobrażanie ich sobie jest rzeczywiste, a zatem niezależnie od tego, czy telewizja sprawia, że na przykład nastoletni chłopcy zaczynają się zachowywać agresywnie, wiara w to, że tak się dzieje stanowi znaczący „fakt”, wpływający tak na analizę, jak i na organizację samego przemysłu – jest to przekonanie/fakt odzwierciedlony w sposobie produkcji programów oraz przez to, co się w nich robi, kiedy są wyświetlane i co ludzie o nich myślą.

Analityczne pragnienie przebicia się przez złożone bzdety ku prostej przyjemności zmuszenia rzeczywistości, by przystosowała się do uprzednio założonej teorii na jej temat (jak w „Przyznaj się! [Plask!] To ty jesteś winny! [Trach!]”), ma swoją historię akademicką, a także wyraża się w formie filmów klasy B i komiksów. Kiedy studia kulturowe były jeszcze w fazie tworzenia, od lat pięćdziesiątych po siedemdziesiąte, niektóre z najbardziej wpływowych prac napisali analitycy wykorzystujący pojedynczą ramę eksplanacyjną, by przeciąć iluzoryczną powierzchnię („Szast!”) i odkryć kryjącą się za nią chropowatą rzeczywistość („Prast!”). W tamtych czasach niekwestionowanym superbohaterem teoretycznym była *klasa*. Z niej zaś wyprowadzono istotne „proste” pytanie założycielskie studiów kulturowych: „A co z robotnikami?” Kultura, media, produkcja sensu, styl, estetyka, gatunek, umiejętność czytania i pisanie oraz relacje między producentami tekstów [*textmakers*] w jakimkolwiek medium i ich odbiorcami – wszystkie te elementy zostały poddane przesłuchaniom wedle pytań związanych z *klasą*, klasa zaś ujmowana była jako antagoniistyczna, czyli raczej z perspektywy marksistowskiej, a nie funkcjonalistycznej czy hierarchicznej. Dalej pytania te przekształcono pod kątem *płci kulturowej* [*gender*], jednak założenie o strukturalnym konflikcie pozostało. Później pojawiła się jeszcze *etniczność*, rozumiana jako konflikt binarny analogiczny do opozycji między „białym” a „czarnym”, bez względu na to, że różnorodność etniczna nie da się łatwo sprowadzić do „dwóch kolorów”, chyba że jedynie w celu zachowania konfliktu strukturalnego. Następną w kolejce była *orientacja seksualna* promowana przez aktywistów gejowskich i aktywistki lesbijskie, dla których model klasowy miał sens o tyle, o ile ułatwiał zrozumienie opresji strukturalnej, jako że orientacja seksualna nie jest społecznie dystrybuowana wedle klucza klasowego. Tymczasem w kolejce niecierpliwie stały już mniejszości *narodowe* (na przykład rdzenni mieszkańcy) i *językowe* (np. ludzie mówią-

cy w języku walijskim), przygotowując amunicję, przejmując antagonistsyczną retorykę i „klaso-podobną” politykę z modelu klasowego, pomimo że moc wyjaśniająca „klasy” w odniesieniu do narodów i wspólnot językowych zbliża się raczej do zera, ponieważ tego rodzaju wspólnoty zawierają w sobie klasy, niezależnie od tego, jak są one rozumiane lub jak zantagonizowane mogą być. Jednak wówczas rama została już ukonstytuowana, wraz z jej nieskończonym potencjałem umożliwiającym każdej „tożsamości” stanięcie w kolejce i zapytanie: „A co z nami?”. I właśnie tak się stało.

W tym momencie stało się jasne, że „proste” pytanie, oparte na ujawnieniu walki klas w ramach każdego systemu semiotycznego czy społecznego, nie jest już proste. Pojawił się „problem znaku [ampersand]” w studiach kulturowych i badaniach nad mediami: analiza stawała się coraz bardziej złożona, bardziej niż samo złożone pole, którego zawartość miała szatkować. W miejsce uważnych opisów kultury klasy robotniczej pojawił się „znak”: analiza (tu wstaw dowolny przedmiot badań: film, serial telewizyjny, formę kulturową) wedle pytań związanych z klasą & płcią kulturową & etnicznością & orientacją seksualną & narodowością & wspólnotą językową & wiekiem & rozmiarem & niepełnosprawnością & & &. Jak wykazał ostatnio jeden z bardziej zajadłych krytyków, jest to droga ku szaleństwu: „Choć studia kulturowe w widoczny sposób rozrastały się, wypełniając świat swymi niuansami i reprezentacjami, w tym niekonfliktowym pędzie ku uniwersalności tkwi pewien istotny problem. Lewis Carroll pewnego razu wysunął żartobliwą hipotezę o kraju, który celem udowodnienia swojej wyższości zamówił mapę tak szczegółową, że musiała być narysowana w skali 1:1. Oczywiście nie można jej było nigdy rozwinąć bez pogrążania całego narodu w ciemnościach. Im bardziej reprezentacja zbliża się do złożoności rzeczywistości, tym bardziej redundantna się ona staje. Równie dobrze można zająć się samą rzeczywistością”²⁴.

Faktycznie uwidacznia się tu pewien problem, choć jego konsekwencje nie są aż tak konieczne paraliżujące jak sugeruje nam autor powyższej wypowiedzi: „W procesie odwracania się od pewników narracji typu *en block*, jak marksizm czy feminizm, akademicy utracili możliwość zajęcia jakiegokolwiek znaczącego stanowiska, z punktu widzenia którego mogliby krytykować społeczeństwo, (...) a polityczne życzenia badaczy stały się «miłością, co nie śmie imienia swego wymówić»”²⁵.

Rozpoznanie złożoności przedmiotu badań i porzucenie roszczenia do ogólnego wyjaśnienia niekoniecznie musi prowadzić do szalonego poszukiwania reprezentacji w skali 1:1, lub niewysłowionych pragnień społeczno-politycznych (choć Matt fytche ma tu trochę racji). Przede wszystkim uznanie hybrydyczności i skromności schematów eksplanacyjnych oznacza, że badania akademickie nieco wycofały się z ideologicznej pierwszej linii, mają teraz inny stosunek do swych odbiorców, a w gruncie rzeczy zwracają się do rozmaitych odbiorców i rozmaitych odbiorców przyciągają. Nie mówią już do, dla i o *ogólnej populacji*, lecz skłonne są raczej zwracać się do bardziej wyspecjalizowanych grup kolegów po fachu w rządzie i biznesie. W latach osiemdziesiątych badacze mediów i kultury zaczęli wycofywać się z prostych teorii kultury kierowanych do niewyspecjalizowanych studentów, których sumienia chcieli zwerbować na potrzeby radykalnej lewicy, i zaczęli porzucać to pole na pastwę służebników strategii [*policy wallahs*]. Pojawiła się tendencja do faworyzowania raczej badań „administracyjnych” niż teoretycznych. Owa historia porzucenia wielkich roszczeń – naukowości, „wielkiej” teorii, ogólnych twierdzeń na temat całej populacji lub czytelnictwa – oraz zwrócenie się ku strategiom, przyziemności, banałowi, stały się również udziałem badań nad telewizją.

Ta skromność analityczna z największym zaangażowaniem promowana przez Iana

Huntera⁶, Tony'ego Bennetta⁷ i środowisko pozostające pod ich wpływem w *Centre for Cultural and Media Policy* w Brisbane, być może jest właściwa w kontekście porzucenia roszczeń. Jest również niewątpliwie „przydatna” w dość oczywisty sposób do zmuszenia badaczy kultury, mediów czy tekstualistów do szukania odpowiedzi na pytania zadawane przez producentów, nadzorców oraz (co prawda rzadko) odbiorców, szczególnie wówczas, kiedy podważone zostaje przekonanie o zdrowym charakterze preferowanego dyskursu teoretycznego i o tym, że badacz wypowiada swoje osobiste preferencje. Zdecydowanie łatwiej zaprzyjaźnić się z ludźmi praktycznymi, którzy wiedzą, czego chcą. Co więcej, sformułowano wyrafinowane *teoretyczne* uzasadnienie dla zwrotu ku tego rodzaju strategii, pozwalające tym, którzy sobie świetnie z nimi radzili, na przyjemności związane z obalaniem pretensji „wielkiej teorii” wielką teorią. To w gruncie rzeczy zagranie, które można by uznać za fundujące studia kulturowe, jako że stanowi dokładnie to, co Raymond Williams zrobił z „elitarystyczną” tradycją krytyki literackiej w swojej książce *Culture and Society* (1958) – pokonanie „mniejszościowych kulturalistów” [*minoritarian culturalists*] na ich własnym polu. W tej kwestii prace Michela Foucault, a szczególnie wyprowadzone z jego późnych tekstów pojęcie „rządomyślności”, wykorzystane zostały przez zwolenników „studiów nad strategią kulturalną” do ukazania, w jaki sposób kultura, dyskurs, a nawet sama krytyka, stanowią narzędzia władzy-wiedzy, a ich działanie służy celom zarządzania populacją. Dla służebników strategii studia kulturowe stanowiły dyskurs władzy, a intelektualści w tradycji krytycznej sami siebie oszukiwali, jeśli myśleli, że sami mogą usytuować się na zewnątrz procesów, relacji władzy i przyziemnych „strategii” zarządzania populacją, które poddają krytyce u innych. Oczywiście pojawia się tu wiele kwestii do przemyślenia, a choć „studia nad strategią kulturalną” pozostają silnie powiązane z Tony'm Bennettem i tym samym z australijskim nurtem debaty, interwencja ta miała istotne znaczenie dla studiów kulturowych w ogóle, rzucając wyzwanie heroiczej, choć nie-realnej postawie typowej dla antagonistycznej krytyki kultury, charakterystycznej do tego momentu tak dla lewicy, jak i prawicy.

Zwrot ku „strategiom” stanowił w swej czasem nieco napastliwej formie powrót do zainteresowania zwykłym życiem, użytecznością i odbiorcami poza kręgów akademickich, po mniej więcej dekadzie, w trakcie której studia kulturowe przepracowywały kolejne spotkania z jeszcze bardziej abstrakcyjnymi teoriami, głównie francuskiej proweniencji, od semiotyki i strukturalizmu, przez psychoanalizę, *althusserianizm*, dekonstrukcję, marksizm kulturowy w wydaniu Gramsciego, po postmodernizm i inne. Jeśli twórcy studiów kulturowych z lat pięćdziesiątych zajmowali się próbami „przetłumaczenia” potocznego doświadczenia na język akademicki, by móc uczynić z niego przedmiot poważnej pracy intelektualnej i tym samym właściwy obiekt publicznej strategii, studia kulturowe lat siedemdziesiątych zajmowały się tłumaczeniem mieszaniny frankońskich intelektualistów i filozofów, celem wyprodukowania teoretycznego *lingua franca*, za pomocą którego studia kulturowe można by rozpoznać, przekazać i nauczyć: od Lévi-Straussa, Barthesa i Althussera, przez Lacana, Irigaray i Kristevą, przez Derridę, Deleuze'a i Guattari'ego, aż po Foucault, Baudrillarda i Lyotarda.

Jednak służebnicy strategii też to wszystko czytali, ich zwrot ku strategiom stanowił rezultat pracy teoretycznej, a być może również dowód pragnienia, by odsunąć się od literackiej retoryki teorii „francuskiej” ku bardziej „niemieckiej” wersji teorii społecznej (nie tyle ku idealizmowi Hegla, czy socjologizmom Durkheima i Webera, lecz ku zagadnieniom kultury wpływającym z pism filozoficznych, od Herdera i Kanta począwszy, po Nietzschego, Heideggera i Wittgensteina). Tak czy inaczej, nie dla „stu-

diów nad strategią kulturalną” naiwny pragmatyzm brytyjskich założycieli studiów kulturowych, a szczególnie Richarda Hoggarta – pomimo że całe życie angażował się on w zagadnienia polityczne, spotykał się z brakiem zainteresowania, a nawet krytyką za swój ateoretyczny empiryzm i literacki „rezydualizm”.

Rzeczywiście, nawet najbardziej skrajni ze służebników strategii, włączając w to samego Tony’ego Bennetta, a także Stuarta Cunninghama i innych, musieli w końcu wysuwać w imię „rządomyślności” dokładnie te same ogólne twierdzenia, które podawali krytycy u innych. „Studia nad strategią kulturalną” promowane były w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie jako alternatywne czy też „regionalne” podejście w ramach studiów kulturowych, ale jako ich ostateczny substytut. „Użyteczna” praca może i powinna być wykonana w odniesieniu do telewizji w postaci badania jej własnych kwestii „politycznych”: począwszy od regulacji (i deregulacji) tak przemysłu, jak i treści telewizji, po badanie odbiorców, oddziaływania zmian technologicznych i kwestii związanych z handlem międzynarodowym.

...czy telewizja jako kultura i jako polityka?

Jednakże, i tutaj, jak sądzę, zwrot ku strategiom nie przyczynił się do rozwoju funkcjonalności i przeciętności kosztem zarozumiałej „wysokiej” teorii: pomimo istotności zrozumienia i podążania za rozwojem w obszarze regulacyjnych, przemysłowych, technologicznych i komercyjnych form telewizji, to właśnie te formy zawsze były niekontrowersyjnie otwarte na badania – odwracanie się od nich nie było niczym nowym i pozostawiło ideologiczne pozycjonowanie telewizji w dyskursie publicznym bez dyskusji. Telewizja była i wciąż jest najbardziej „krnąbrnym” przedmiotem badań właśnie w dwóch obszarach, w których studia kulturowe grają o najwyższą stawkę: kulturze i polityce.

Telewizja nigdy nie zdobyła akceptacji ani w kulturze intelektualnej, ani publicznej jako kultura. Nie zdobyła również akceptacji jako polityka. Nie oznacza to bynajmniej, że jej wpływ na kulturę i jej siłę polityczną nie był podany pod niekończące się dyskusje. Wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że nieskończony strumień pełnych lęku, krytycznych i promocyjnych komentarzy na temat oddziaływania telewizji na kulturę i politykę stanowi dowód na to, jak bardzo te sfery są wciąż sytuowane „gdzie indziej”, by tak rzec, telewizja zaś ujmowana jako intruz lub parweniusz psujący kulturę, korumpujący politykę, usensacyjniający sferę publiczną i komercjalizujący sferę kultury. Zwrot ku zagadnieniom technologii, przemysłu, regulacji i kwestionariuszy stanowi być może w tym kontekście powrót do tej samej retoryki, która przez dziesięciolecia utrudniała pełne zrozumienie telewizji. Telewizję, ze względu na zaangażowanie ogromnego kapitału, masowy zasięg społeczny, popularne nakierowanie na zasadniczo nieznaną odbiorców oraz nieustanie wiszące w powietrzu unowocześnienia lub zastąpienie przez nowsze technologie, niezwykle łatwo ograniczyć do zagadnień związanych z zarządzaniem populacją (a precyzyjniej „rządomyślności”). Można ją również bez trudu zredukować do zarządzania towarami, kiedy dostarczana technologia, produkty i „treści” komercyjne uważa się zasadniczo za próbę optymalnego dostosowania popytu i podaży (wraz z rządowymi regulacjami dotyczącymi monitorowania rynku).

Żadna z powyższych postaw nie przyczynia się do powszechnego zrozumienia telewizji z punktu widzenia samych odbiorców, a z tego punktu widzenia telewizja musi być postrzegana *jako* kultura i *jako* polityka. Być może nie bez znaczenia pozostaje tu

fakt, że „kultura” i „polityka” (podobnie jak wojna) tradycyjnie stanowiły przedmiot zainteresowania arystokratów i klasy rządzącej, a pomimo różnorodnych procesów demokratyzacji dokonujących się w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, ich konsekwencje nie zostały jeszcze w pełni przyswojone w ramach dyskursu krytycznego, intelektualnego czy „rządowego”. Telewizja wciąż potrzebuje swojej „wielkiej teorii”, szczególnie w (zapośredniczonej) sferze publicznej, gdzie mieszanina komercyjnej promocji, krytyki w imię „służby publicznej” i „literackiego” lekceważenia niewiele ma do powiedzenia odbiorcom na temat tego, czym telewizja była, jest i czemu może służyć, ani też o ich własnych z nią związkach. Telewizję skutecznie wykorzystywano do uczenia odbiorców o kulturze i polityce minionych elit, za pomocą choćby niezwykle pouczających programów o królach i katedrach, lecz raczej nie znajdujemy w niej zachęty do analizowania jej własnego miejsca w kulturze i polityce świata współczesnego, ani też miejsca jej odbiorców. Podejmuje wszelkie starania, by stworzyć pozory istnienia jako forma kultury i siła polityczna wartościowa sama w sobie. Odbiorców można podsumować przypuszczeniem, że ulegają oni przekazom komercyjnym i wpływom technologiczno-behawioralnym, nie zaś kulturze i polityce jako takim.

Telewizja nie stanowi jednak prostego narzędzia komercyjnie dostarczanego na rynek. Wcześni krytycy z nurtu studiów kulturowych, z Richardem Hoggartem na czele, rozumieli na swój niesystematyczny, pragmatyczny, „angielski” sposób, że telewizja to kultura i polityka, a nie jedynie technologia i towar. Telewizję należy sobie wyobrazić na taką właśnie, szeroką skalę, w sposób ogólny, a jej istotność „jako” kultury i polityki należy ustanowić, a przynajmniej zaznaczyć, zanim będzie można powrócić do prozaicznych kwestii i odpowiednio je osadzić, i zrozumieć. Połączenie kultury z polityką wciąż definitywnie stanowi otwierające zagranie, fundatorski ruch studiów kulturowych. Oto przykładowa wypowiedź George’a Lipsitza: „Polityka i kultura pozostają w paradoksalnym związku, w którym jedynie efektywne działanie polityczne może doprowadzić do uzyskania dla nowej kultury przestrzeni oddechu, a jednocześnie tylko rewolucja w kulturze uczyni ludzi zdolnych do działania politycznego (...) Kultura istnieje jako forma polityki, jako narzędzie przekształcania indywidualnych i zbiorowych praktyk z punktu widzenia określonych interesów, i o tyle, o ile jednostki postrzegają swoje interesy jako nieokreślone, kultura zachowuje potencjał opozycyjny”⁸. Jest to retoryka modernistycznej interwencji: „rewolucja”, „działanie” [action], „interesy” i „opozycja”. Retorykę tego rodzaju bardzo często wykorzystywano w odniesieniu do telewizji, uznawano bowiem, że jest ona jednym z tych elementów, które wymagają „przekształcenia”, stanowi jeden z „interesów” stojących na przeszkodzie „efektywnym działaniom politycznym”. Jednakże, jeśli telewizja, rozumiana jako praktyka kulturowa odbiorców, sama jest „kulturą istniejącą w formie polityki”, wówczas być może pewne aspekty tej retoryki i założenia na temat polityki, interesów i działania wymagają ponownego przemyślenia. Czy telewizja może być rozumiana jako kultura artykułowana poprzez politykę bez jednoczesnego sięgania po rewolwer rewolucji w modernistycznym geście opozycji? W istocie Lipsitz i inni, a szczególnie w tym kontekście afroamerykański badacz telewizji, Herman Gray, w swojej książce *Watching Race: Television and the Struggle for „Blackness”*⁹, przekonują do takiego właśnie ruchu: „W swym najlepszym wydaniu (reprezentacje kultury afroamerykańskiej w telewizji) w pełni ukazują wszystkie aspekty życia Afroamerykanów, a tym samym przenoszą walkę kulturową w przestrzeni telewizji i mediów poza ograniczone i wąskie kwestie pozytywne/negatywne obrazów, wzorców do naśladowania i prostego odwrócenia w polityce reprezentacji”¹⁰. Gray wzywa do „polityki reprezentacji” angażującej z jednej strony, w telewizję, z drugiej zaś – w określoną tożsamość kulturową (co więcej, jest pełen nadziei co do jej faktycznych szans powodzenia¹¹). Jednak tego rodzaju twierdzenia wymagają uprzednie

rekonceptualizacji telewizji, wypływającej nie tylko ze „strategii”, lecz również z rozważań na temat tego, co telewizja jako kultura i polityka (ogólnie) może znaczyć dla konkretnej wspólnoty. Jedynie wówczas można odpowiadać na pytanie o to, *w którą stronę należy się zwrócić* w tym „zwrocie ku strategiom”. Może się więc okazać, że porzucenie ogólnych twierdzeń jest przedwczesne. Być może telewizję należy nie tylko poddawać nieustannym, precyzyjnie przeprowadzanym badaniom administracyjnym, lecz również podjąć ambitną próbę usytuowania jej w ogólnym kontekście, warunkach i zmianach historycznych. Nie trzeba postrzegać jej w kontekście *kategorialnym*, jako, na przykład, instrumentu wyzysku w ramach kapitalistycznego ekspansjonizmu, walki klas, dominacji płci, opresji kolonialnej, hegemonii ideologicznej, wyparcia psychoseksualnego, władzy nacjonalistycznej, kontroli kulturowej, jako zawsze coś komuś czyniącą, zawsze coś złego, a zwykle łączącą dwa lub więcej wyżej wymienionych elementów, lecz w kontekście *historycznym* i „ewolucyjnym”: można ją rozumieć jako wytwór, część oraz propagatorkę długotrwałych zmian historycznych w uprzednio ściśle zastrzeżonej przestrzeni kultury i polityki.

Tymczasem nawyki, zmiany i historie analitycznych, teoretycznych i krytycznych dyskursów na temat telewizji, mediów i kultury należy ujmować coraz wyraźniej jako element historycznego *milieu*, które samo domaga się wyjaśnienia, nie zaś jakąś bezpieczną przystań prawd akademickich, które można by wykorzystać jako mityczne „stanowisko, z punktu widzenia którego możliwa byłaby krytyka społeczeństwa”. Okres marksizmu, wielka teoria, dialog z feminizmem, teorią *queer*, krytyką postkolonialną czy postmodernizmem, poddawanie telewizji przesłuchaniom „trzeciego stopnia”, wszystkie one są symptomem produkcji wiedzy – części socjotekstualnego krajobrazu, który domaga się wyjaśnienia. Podobnie dzieje się z analizą „strategiczną”, samookreśleniem się badacza i potrzebą „użyteczności”.

Caveat Lector

W momencie, gdy wyłożone już zostały powyższe problemy, dalsza droga sama się narzuca. Choć nie można już wyobrazić sobie „telewizji” jako pojedynczego przedmiotu badań, a jednocześnie nie powinno się redukować jej do jakiegoś jednego aspektu, można przyjąć prostą postawę badawczą dzięki zmianie problematyki na zasadniczo historyczną. Nie pytajmy zatem: „Czym jest telewizja?”, a raczej: „Czemu *służy* telewizja?” „Jakie są *pożytki z telewizji*?”. I to właśnie jest „perspektywa badawcza” tej książki.

Nie jest ona oczywiście niewinna, stanowi bowiem aluzję lub też hołd dla najbardziej cenionej pracy Richarda Hoggarta (albo jej plagiat). Spoglądając na media popularnej rozrywki jako lewicowy *leavista* [*Left-Leaviste*]¹², Hoggart pragnął zastosować do nich język oceny literackiej, z pełną krytyczną świadomością, że *niewystarczająco* często dostarczają one swoim czytelnikom i widzom „to, co najlepsze w myśli i słowach”, jak wówczas rozumiano wyrażenie Matthew Arnolda. Dlatego Hoggart, udzielając jednocześnie dwóch odpowiedzi na pytanie: „jakie są pożytki z czytelnictwa?”, był w stanie pokazać, że powszechne czytelnictwo *w ogóle przynosi* jakieś pożytki, które, jak uwidocznili, zakorzenione są w kulturze ludzi, których życie poddane zostaje badaniu, a nie pod kontrolą tych, którzy ich tego czytelnictwa nauczyli; jednocześnie zaś był w stanie utrzymać krytyczną, niezależną postawę wobec samych wytworów mediów i zobaczyć, jakie są z nich „pożytki” [*use*], patrząc z tej perspektywy. Wewnętrzne napięcie tej książki, dialog między „kulturowym” a „krytycznym” korzystaniem [*use*] wraz z ich założonymi konsekwencjami politycznymi, wypływa z samego źródła studiów kulturowych.

Studia kulturowe stanowią mój własny kierunek „dyscyplinarny”, a dialog między „kulturowymi” a „krytycznymi” użyciami [uses] telewizji stanowić będzie główną „debatę” wyłaniającą się z tej książki. To właśnie z tej perspektywy formułuję odpowiedź na pytanie: „Jakie są pożytki z telewizji?”. Należy zwrócić uwagę, o czym ostrzegam z wyprzedzeniem, że odpowiedź ta nie będzie miała specjalnego sensu, dopóki nie będę mógł jej dokładnie objaśnić, co zajmie mi resztę tej książki. Niemniej jednak, aby było wiadomo, jaki jest mój punkt wyjścia, oto ona: mam zamiar ukazać, że najłatwiej zrozumieć pożytki z telewizji za pośrednictwem pojęcia „transnowoczesnego nauczania”, tym zaś, czemu telewizja służy, jest formowanie „kulturowego obywatelstwa”.

Tłumaczenie: Monika Bokinić

Przypisy

- ¹ Mowa o książce Hoggarta *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przekł. A. Ambros, Warszawa 1976. Przekład polski nie oddał w pełni tytułu oryginału, do którego nawiązuje Hartley, a który brzmi: *The Uses of Literacy. Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. [przyp. tłum.].
- ² Ibidem, s. 22.
- ³ R. B. Ray, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy*, Cambridge 1995, s. 7.
- ⁴ Matt ffytche, „The Modern Review” 1997, No. 2, s. 67–68.
- ⁵ Ibidem, s. 68. W cytacie tym znajduje się odwołanie do poematu Lorda Alfreda Douglasa *Dwie miłości*, [dop. tłum.].
- ⁶ Zob. I. Hunter, *Culture and Government: The Emergence of Literary Education*, London 1988.
- ⁷ Zob. T. Bennett, *Useful Culture*, „Cultural Studies” 1992, Vol. 6, No 3, s. 395–408.
- ⁸ G. Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis 1990, s. 16.
- ⁹ H. Gray, *Watching Race: Television and the Struggle for „Blackness”*, Minneapolis 1995.
- ¹⁰ Ibidem, s. 92.
- ¹¹ Ibidem, s. 175–176.
- ¹² Hartley nawiązuje tu do postaci F. R. Leavisa, jednego z najważniejszych krytyków literackich XX wieku [przyp. tłum.].

Summary

What are the uses of television studies? A modern archaeology

In this essay John Hartley translates the classical question posed by Richard Hoggart about the uses of literacy into the question of the cultural and political uses of television. However, the crucial question concern rather the meta-theoretical question of how to study television as a subject of research. Hartley demonstrates the complexity of the very object of study as well as the necessity of interdisciplinary character of research in that area. He also surveys the history of treating television as cultural policy within cultural studies and calls for a new methodological approach towards television treated and studied as culture and as politics.

Przekład według: John Hartley, *What are the Uses of Television Studies? A Modern Archaeology*, [w:] Idem, *Uses of Television*, Routledge 1999, s. 15-26.

Redakcja pragnie podziękować Autorowi oraz wydawnictwu Taylor & Francis Ltd. (<http://www.informaworld.com>) za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of John Hartley and the Taylor & Francis Ltd.

David Boyns Desiree Stephenson

Rozumienie telewizji bez telewizji: studium na temat zawieszzonego oglądania telewizji

*TV jest światem zawsze obecnym, przynajmniej potencjalnie,
nawet gdy odbiornik jest wyłączony.¹*

Trudno wątpić w to, że telewizja jest ważnym składnikiem życia powszedniego członków społeczeństw nowoczesnych. Najnowsze badania wskazują, że przeciętny Amerykanin ogląda telewizję codziennie przez trzy do czterech godzin². Choćby ten wynik nie wydaje się szczególnie uderzający, to odniesienie go do dłuższych okresów generuje liczby robiące o wiele większe wrażenie. Człowiek oglądający telewizję przez trzy godziny dziennie w ciągu roku spędza przed telewizorem prawie 1100 godzin, czyli 45 dób (co oznacza półtora miesiąca bez snu). Interpretując ten wynik jeszcze szerzej, łatwo obliczymy, że przez trwające siedemdziesiąt lat życie przeciętny telewidz spędza osiem lat na nieprzerwanym siedzeniu przed telewizorem. To liczby niesamowite, tym bardziej gdy uwzględnimy jeszcze jedną daną statystyczną, a mianowicie to, że w przeciętnym amerykańskim domu telewizor jest włączony przez mniej więcej siedem godzin dziennie³. Znaczy to, że będąc w domu, nawet jeżeli nie oglądamy telewizji, na ogół przebywamy w jej obecności. Oglądanie telewizji jest nie tylko najpopularniejszą formą spędzania czasu wolnego przez Amerykanów, lecz również trzecią po pracy i spaniu najbardziej powszechną, wręcz modelową formą aktywności⁴.

W studium tym badamy telewizję jako istotny wymiar doświadczenia powszedniego, analizując bezrefleksyjnie przyjęte aspekty oglądania telewizji i jej zdolność do wytwarzania nawykowych sposobów postrzegania, działania i przeżywania. Pytanie przewodnie brzmi: jakiego rodzaju „przedmiotem społecznym” jest telewizja? Podczas gdy telewizję często analizuje się jako narzędzie komunikacji społecznej, jako „toster z obrazkami”⁵, to rzadziej bada się ją jako „przedmiot społeczny”. Takie bezosobowe podejście do telewizji dziwi, skoro jest ona niemal stale obecna w życiu domowym Amerykanów, skoro odgrywa wielką rolę jako arena „oddziaływania paraspołecznego”, jak powiadają Horton i Wohl⁶, i skoro jako „niewidzialny członek rodziny” jest elementem otoczenia społecznego⁷. Podjęliśmy próbę analizy indukcyjnej oglądania telewizji jako zwyczajnej i codziennej formy aktywności.

Rola telewizji w życiu powszednim

Wszechobecność telewizji w sferze domowej potwierdza dobitnie etnograficzne studium na temat oglądania telewizji pióra Jamesa Lulla⁸, który ustalił, że przestrzeń mieszkalna w domu amerykańskim jest z reguły podporządkowana nie rozmowie ani żadnej innej działalności funkcjonalnej, lecz optymalnemu oglądaniu telewizji. Częstość zjawiskiem są pokoje przeznaczone do oglądania telewizji, a jeżeli w jakimkolwiek pomieszczeniu jest telewizor, meble są zazwyczaj ustawione tak, aby ekran był zewsząd dobrze widoczny. Jak dowodzi Tichi⁹, telewizja – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym – stała się „elektronicznym ogniskiem” życia rodzinnego Amerykanów.

Medioznawca Roger Silverstone¹⁰ uznał telewizję za „system teletechniczny” o fundamentalnym znaczeniu z punktu widzenia odczuwania życia codziennego przez człowieka w społeczeństwie współczesnym. Czytamy: „Oglądanie telewizji, rozmawianie o telewizji i czytanie o telewizji jest już nieustanne (...) Telewizja towarzyszy nam, gdy wstajemy, gdy jemy śniadanie, gdy pijemy herbatę, i gdy raczymy się drinkami w barze. Poczesa nas, gdy czujemy się samotni. Pomaga nam zasnąć. Daje nam przyjemność, nudzi nas, a czasem rzuca wyzwanie. Stwarza nam sposobności zarówno do spotkań towarzyskich, jak i do samotnictwa (...) chociaż trzeba się uczyć wplatania telewizji w życie powszednie, dzisiaj uważamy ją już za oczywistość. Chcemy jej więcej (przynajmniej niektórzy); narzekamy na nią (ale i tak ją oglądamy); ale nie rozumiemy dobrze (ani nie odczuwamy potrzeby rozumienia), jak ona działa (...) Telewizji doświadczamy tak samo, jak doświadczamy świata: nie oczekujemy ani nie wyobrażamy sobie, że ma jakieś inne znaczenie.”¹¹

Nie ma wątpliwości, że telewizja jest już zasadniczym aspektem doświadczenia współczesnego; w rzeczy samej można by twierdzić, że telewizja jest „filarem” życia osobistego mieszkańców świata nowoczesnego. Mieszkania meblujemy w sposób sprzyjający oglądaniu telewizji, żyjemy w rytmie wyznaczonym przez audycje telewizyjne, telewizja stała się znajomym, towarzyszem, a nawet opiekunką do dziecka¹².

Silverstone twierdzi, że jedna z podstawowych funkcji telewizji polega na wzbudzaniu poczucia powszedniego bezpieczeństwa. Chociaż telewizja powoduje sobie właściwe i powszechnie znane zawirowania (problemy związane z przemocą, seksem, reprezentacją, izolacją, reklamą i symulacją), Silverstone sugeruje, że podstawowa rola telewizji w świecie nowoczesnym polega na tworzeniu wzorców nawykowego i rutynowego postępowania na co dzień. Opierając się na zaproponowanym przez socjologa Anthony'ego Giddensa pojęciu „bezpieczeństwa ontologicznego”¹³, Silverstone utrzymuje, że telewizja jest prawdziwie fundamentalnym aspektem powszedniej rzeczywistości społecznej, ponieważ krzewi w życiu codziennym poczucie wspólnoty, porządku, rytualizmu i normalności. Jest to szczególnie ważne, ponieważ, jak przekonuje Giddens, jednym z głównych następstw wyłonienia się społeczeństw nowoczesnych, jest upadek tradycji jako oczywistych modeli życia. Telewizja stała się nowym źródłem tradycji jako narzędzie „widomego i ukrytego porządkowania życia powszedniego (...) ogniskowania naszych codziennych rytuałów (...) zwiększania naszego zasięgu i bezpieczeństwa w świecie informacji (...) które może nas wprowadzić przytłoczyć, niemniej przynosi uzasadnienie naszych roszczeń do obywatelstwa lub członkostwa w społeczeństwie i wspólnocie lokalnej”¹⁴.

Jedną z głównych słabości pracy Silverstone'a jest jednak niedostateczne uwzględnienie „codzienności”. Jak zauważają Gauntlett i Hill, w książce Silverstone'a znaj-

dujemy „wiele daleko idących hipotez teoretycznych, ale niewiele udokumentowanej analizy empirycznej, zarówno na temat telewizji, jak i na temat życia codziennego, tak jak są rzeczywiście przeżywane w świecie”¹⁵. W naszym studium staramy się uzupełnić ten brak poprzez analizę oglądania telewizji jako czynności powszedniej i analizę jej roli w kształtowaniu bezpośredniego kontekstu doświadczenia. Nacisk kładziemy na związane z oglądaniem telewizji rutynowe sposoby działania, formowanie nawyków i to, co Alfred Schütz nazywa z góry założonymi „pokładami wiedzy”. Metoda przyjęta w tym studium jest pochodną zadania domowego, które w okresie od 1995 do 2000 roku wyznaczyliśmy 150 uczestnikom zajęć z wprowadzenia do socjologii. Studentów prosiliśmy o przeprowadzenie eksperymentu polegającego na trwającym przez pół godziny „odspołecznieniu” telewizji i na opisaniu przeżyć związanych z tym doświadczeniem. Studenci otrzymywali następującą instrukcję: „W miejscu, gdzie możesz być sam, przez pół godziny bez przerwy oglądaj telewizję. «Haczyk» polega na tym, że przez te pół godziny telewizor ma być wyłączony. Krótko mówiąc, «oglądaj pusty ekran». W trakcie tej czynności dbaj o to, aby nic nie odciągało cię od «oglądania telewizji», i skupiaj całą uwagę na wszelkich związanych z tym przeżyciach. Uzmysławiaj sobie, co widzisz, słyszysz, myślisz, jakie masz doznania cielesne, a także wszelkie uczucia, jakie się pojawiają. Staraj się nie myśleć o niebieskich migdałach, o sprawach do załatwienia, nie odbieraj telefonu i nie zaśnij. Najgłębiej jak potrafisz, *zanurz się w chwili bieżącej*, w otoczeniu bezpośrednim i w obecności telewizji. Oglądaj w ten sposób telewizję przez pełne pół godziny, ponieważ właśnie tyle czasu potrzeba do wywołania bogatej reakcji na to doświadczenie.

Oprócz prostego objaśnienia przebiegu eksperymentu studenci nie otrzymali żadnych innych instrukcji. Uczestników nie zachęcano do „spodziewania się” określonych wyników ani do oczekiwania czegokolwiek od tego eksperymentu. Pierwszą reakcją na ten opis eksperymentu była na ogół konsternacja, a nawet złość: „Co? Po co miałbym to robić? Co niby miałbym poczuć? Mam po prostu się i gapić się w pusty ekran? To idiotyczne i całkiem bez sensu!”. W obliczu takiego naturalnego sprzeciwu odpowiadaliśmy tylko, że „do tego eksperymentu należy przystąpić bez żadnych oczekiwań: nie interpretujcie ani nie wyobrażajcie sobie własnych przeżyć, zanim rzeczywiście ich doświadczycie”.

Użycie tego eksperymentu jako metody socjologicznej jest absolutnie wyjątkowym sposobem badania roli telewizji w życiu codziennym i wielowymiarowych aspektów zaangażowania widza w technologie telewizyjne. Metoda ta wyrasta z dwóch tradycji badania socjologicznego. Po pierwsze, w sensie podstawowym wyrasta z socjologicznej tradycji etnometodologii, czyli metody badania socjologicznego służącej do wydobywania na jaw niewypowiedzianych założeń życia powszedniego poprzez „branie w nawias” lub „naruszanie” granic konwencji normatywnych¹⁶. Pierwsi etnometodolodzy opierali się niemal wyłącznie na „eksperymentach przekroczeniowych”, w których naruszenie lub zawieszenie „reguł” powszedniego życia społecznego prowadzi do odsłonięcia świata „faktów społecznych”, które na ogół są ukryte zarówno przed świadomością, jak i przed analizą socjologiczną. Po drugie, w sensie bardziej bezpośrednim, nasz eksperyment wyrasta z tradycji „odspołecznienia”, którą zainicjowała Bell¹⁷, a rozwinął McGrane¹⁸. Twórcom tradycji „odspołecznienia” przyświeca idea stworzenia „socjologii zen”, czyli metody osobistego badania życia powszedniego za pomocą łączenia teorii socjologicznej z technikami buddyzmu zen. Eksperyment telewizyjny wykorzystany w naszym studium jest w istocie powtórzeniem w innym kontekście jednego z wielu ćwiczeń „odspołeczniających” o cha-

rakterze „od-tv”, które wymyślił Bernard McGrane¹⁹. Jeden z celów ogólnych „odspoleczniania” polega na uświadamianiu sobie i oduczaniu się nawykowych sposobów działania, poprzez które społecznie wytwarzamy i urzeczowiamy rzeczywistość powszednią. Na tej zasadzie, dzięki zawieszeniu pierwotnych założeń takiej absolutnie zwyczajnej formy aktywności społecznej, jak oglądanie telewizji (na przykład założenia, że oglądanie telewizji wymaga „włączenia” odbiornika), czynność ta staje się wydarzeniem „nie-zwykłym” i w całkiem nowym świetle ukazują się oczekiwania społeczne związane z nawykowym jej wykonywaniem.

Wartość zastosowania tej niekonwencjonalnej metody do badania telewizji jako przedmiotu społecznego ma trzy aspekty. Po pierwsze, ćwiczenie wykorzystane w tym studium jest na ogół stosowane jako pomoc dydaktyczna w namyśle krytycznym nad telewizją²⁰. Otóż stosowanie tego ćwiczenia w sposób opisany powyżej przekonało nas, że można je wykorzystywać o wiele szerzej niż tylko jako narzędzie pedagogiczne. Twierdzimy, że ćwiczenie to może być narzędziem ogólnego badania telewizji jako przedmiotu życia powszedniego. Po drugie, wykorzystane w tym studium ćwiczenie telewizyjne pozwala badać w nowy sposób struktury oglądania telewizji i odkrywać zarówno całkiem zwyczajne, jak i bardziej eksperymentalne wymiary tej czynności. Z tych powodów ćwiczenie to toruje drogę do badania bardziej formalnych aspektów oglądania telewizji. Skoro uczestników tego eksperymentu stawia się w sytuacji, w której oglądanie telewizji nie wiąże się z odbieraniem jakiegokolwiek treści, to konfrontujemy ich z telewizją jako technicznym środkiem porozumiewania się i zmuszamy do uzmysławiania sobie związanych z nim bezrefleksyjnych nawyków. Wreszcie po trzecie, zastosowane ćwiczenie pozwala odczuć w nowy sposób jedną z podstawowych jednostek „czasu telewizyjnego”, czyli okienka półgodzinne. Uczestnicy eksperymentu zasiadają przed telewizorem w takiej sytuacji, w której są oderwani od „czasu telewizyjnego” i zamiast tego konfrontują się z telewizją w „czasie rzeczywistym”. W ten sposób uczestników eksperymentu umieszcza się w powszednim kontekście telewizji, a ich zadaniem jest badanie jej jako przedmiotu społecznego, tak jak odślania się w naturalnym biegu czasu, nieujętego w ramy programowe, które z reguły subiektywnie go skracają. Dokonamy teraz analizy jakościowej reakcji na to ćwiczenie.

Wyniki

Pisemne sprawozdania uczestników z przebiegu tego eksperymentu dowodzą, że w jego trakcie występuje sześć kategorii przeżyć. Są to kategorie następujące:

1. reakcje początkowe: znudzenie i poczucie nabicia w butelkę;
2. „nowe” doznania i zawieszenie czasu;
3. uaktywnienie się nawyków telewizyjnych i „wielka potrzeba”;
4. „nawiedzona” telewizja jako przedmiot społeczny;
5. fenomenologiczne wytwarzanie „oglądania” telewizji;
6. samotność.

Reakcje początkowe: znudzenie i poczucie nabicia w butelkę

Reakcje początkowe na omawiane ćwiczenie na ogół nie są zaskakujące. Większość badanych natychmiast uzmysławia sobie dziwaczność oglądania „pustego” ekranu. Typowy opis pierwszej fazy eksperymentu wygląda następująco:

- „Moje pierwsze spostrzeżenie w trakcie wykonywania tego eksperymentu polegało na tym, że patrząc w wyłączony telewizor, poczułem się bardzo nieswojo.”
- „Kiedy siedziałam, patrząc w pusty ekran, pierwsze, co przyszło mi na myśl, to że czuję się trochę głupio, a następnie opanowała mnie nuda.”

Natychmiastowe poczucie znudzenia było bardzo powszechnym odczuciem wśród badanych, którzy często uznawali to ćwiczenie za „najnudniejsze pół godziny w życiu”. Przywołajmy jeszcze jeden wyimek ze sprawozdania tego uczestnika:

- „Kiedy zasiadłem przed telewizorem, poczułem coś w rodzaju nudy. A minęło ledwie parę minut. Co i rusz zerkałem na zegar, mając nadzieję, że czas przyspieszy i będę mógł wrócić do swoich spraw.”

To poczucie znudzenia przekładało się często na przykre uczucie wystrychnięcia na dudka, a nawet rodziło złość, jak świadczą następujące relacje:

- „Czułam się dziwnie i miałam nadzieję, że nikt z rodziny nie wróci do domu, nim zakończę ten eksperyment.”
- „Formalnie poczułem, że zaczynam być wściekły na telewizor. Zacząłem go nienawidzić. Nienawidziłem go za wszystkie te zmarnowane dni życia widzów, które spędzili, gapiąc się w niego, za wszystkie te fałszywe obrazy, które pokazuje, za przesłania, które wysyła. Nienawidziłem go za to, że jest powodem tego ćwiczenia.”
- „Początkowo poczułam żal do wykładowcy, który pozbawił mnie przyjemności obejrzenia w czasie wolnym mojego ulubionego serialu *General Hospital*, ale po chwili pojawiło się zadowolenie, kiedy odkryłam nowe dźwięki i zapachy.”

Te reakcje początkowe ujawniają bardzo zwyczajne, a zarazem doniosłe aspekty oglądania telewizji. Wyłączony telewizor jest nudny, nieciekawy i trudno skupić na nim uwagę. Telewizor nie jest „po prostu sprzętem domowym (...) tosterem z obrazkami”, jak w 1983 roku zauważył przewodniczący Federalnej Komisji Łączności, Mark Fowler²¹. Telewizor jest urządzeniem wyjątkowym, które wtedy gdy jest włączone, ma nadzwyczajną zdolność do przyciągania uwagi i przekształcania doświadczenia ludzkiego i przestrzeni społecznej. Twierdzenie to ilustrują następujące relacje uczestników naszego eksperymentu:

- „Gdy upłynęła dwudziesta minuta, poczułem się śmiertelnie znudzony. (...) Zdałem sobie sprawę, jak nudny jest telewizor. Jest po prostu płaski i czarny. Naprawdę mało zabawne urządzenie, żeby w nie patrzeć.”
- „Siedzenie i gapienie się w pusty ekran przez jakikolwiek czas jest nudne i można powiedzieć, że jest tak samo podniecające jak gapienie się w ścianę lub w dywan. Chociaż, jest pewna różnica (...) od dywanu bądź ściany nie oczekuję żadnego rodzaju podniety umysłowej (...) w rzeczywistości nie oglądałam telewizji, gapiłam się w telewizor (...) tak jak można się gapić w książkę, nie czytając jej. Normalna reakcja na telewizor jest taka, że jak go widzisz, a nie jest włączony, to go włączasz i wciągasz się w to, co oglądasz.”

Telewizora z reguły nie traktujemy jak przedmiotu fizycznego, mebla. Telewizor jest raczej określony przez to, co robi i jak kształtuje doświadczenie społeczne. Istnieją swoiste bezrefleksyjne oczekiwania związane z użytkowaniem telewizora, a niektóre z nich wychodzą na jaw dopiero wtedy, gdy naruszy się strukturę nor-

matywną oglądania telewizji. Od telewizora oczekuje się określonego oddziaływania – przyciągania uwagi, rozrywki, informacji, zabawy. Zwrócił na to uwagę jeden z uczestników eksperymentu:

- „Gapiłem się w niego, patrzyłem na własne odbicie na pustym ekranie (...) Nie byłem w stanie skupić uwagi przez dłuższy czas na wyłączonym telewizorze (...) patrzenie w pusty ekran jest nie do wytrzymania (...) nic się nie dzieje (...) nic się nie zmienia.”

Spostrzeżenie to chwyta doniosły aspekt telewizji, a mianowicie to, że obecność telewizora niesie z sobą oczekiwanie zmiany i świadomość jego zdolności do przekształcania bezpośredniego kontekstu doświadczenia.

„Nowe” doznania i zawieszenie czasu

Zważywszy na liczbę godzin spędzanych przez Amerykanów przed telewizorem, kwestia czasu i sposobu jego odczuwania podczas oglądania telewizji jest istotnym aspektem rozumienia roli telewizji jako przedmiotu społecznego. W odniesieniu do czasu nasz eksperyment przede wszystkim potwierdził oczywiście, że pół godziny patrzenia w pusty ekran wydaje się czasem dłuższym od półgodzinnego okienka czasu telewizyjnego. Odczucie to wyrażają następujące komentarze uczestników eksperymentu:

- „Wytrwanie przed wyłączonym telewizorem przez cały wyznaczony czas wymagało nieustannej walki ze sobą samym.”
- „Kiedy gapiłem się w szaroczarne ekran, czas wydawał się upływać niemożliwie wolno. Chciałem włączyć telewizor po prostu po to, żeby czas ruszył (...) miałem wrażenie, że marnuję czas, bo było tyle innych rzeczy, które chciałem zrobić.”
- „Czas tego ćwiczenia był jak wieczność. Nie wyobrażam sobie, że czas mógłby płynąć wolniej. Minuty wydawały się godzinami i powtarzałam sobie: «to tylko pół godziny, nie może się ciągnąć w nieskończoność».”

Telewizja jest chyba najistotniejszym z mediów masowych, ponieważ tak wielu ludziom służy jako główne źródło informacji i rozrywki. W studium na temat nowoczesnego społeczeństwa masowego C. Wright Mills dowodzi, że właśnie media masowe reprezentują dominujący typ komunikacji społecznej. Zgodnie z tą ideą rola publiczności ogranicza się do funkcji rynku medialnego, a jednostki będące biernymi odbiorcami mediów masowych uzależniają się od nich za pośrednictwem mechanizmu, który Mills nazywa „gorączkową rozrywką”²². Oczywistym świadectwem takiego biernego obcowania z mediami jest liczba takich „rozrywkowych” godzin, które upływają ludziom na wchłanianiu idei prezentowanych przez media masowe podczas oglądania telewizji. Ludzie często nie są – chociaż mogliby być – świadomi wpływu czasu rzeczywistego podczas oglądania telewizji. W porównaniu z czasem rzeczywistym czas telewizyjny wydaje się skrócony czy zagęszczony. Zjawisko to wiąże się z opisanym przez Giddensa „oddzieleniem czasu od przestrzeni” w doświadczeniu człowieka nowoczesnego, które wynika ze zdolności systemów informacyjnych do modyfikowania subiektywnego przeżywania czasu. Uczestnicy naszego eksperymentu zwrócili na to uwagę, pisząc o tym, że kiedy patrzyli w pusty ekran, mieli wrażenie wydłużenia czasu:

- „Pomyślałam, o ile krótsze wydaje się pół godziny, kiedy telewizor jest włączony.”
- „Nie zdawałam sobie sprawy, ile czasu mija, gdy oglądałam telewizję, jak gdybym był w zupełnie innym świecie, ale nie wiedział o tym.”
- „Czas wydawał się upływać o niebo wolniej, niż gdy oglądałam półgodzinny program w telewizji.”
- „Zauważyłam też, że pół godziny wydawało się takie długie; to niesamowite, bo kiedy telewizor jest włączony, godzina wydaje się mijać w mgnieniu oka.”
- „Ale spojrzałam na zegar i okazało się, że minęły tylko dwie minuty. Czas wydawał się płynąć jakoś wyjątkowo wolno. W wyobraźni porównywałam czas tego eksperymentu z *The Simpsons*. I powtarzałam sobie, ok, *The Simpsons* mijają jak z bicza trzasa, więc i ten eksperyment jakoś pójdzie, ale chyba nie miałem racji.”

Dopiero po wzięciu udziału w tym eksperymencie uczestnicy zastanowili się nad tym, ile czasu spędzają na oglądaniu telewizji. Nawet pobieżna analiza przeżywania pół godziny w czasie rzeczywistym sprawiła, że uczestnicy eksperymentu stali się bardziej świadomi faktu, że oglądając telewizję, spędzają czas rzeczywisty, nawet jeżeli wydaje się płynąć znacznie szybciej. Jeden z badanych zauważył:

• „Pół godziny programu telewizyjnego upływa na pozór bardzo szybko, po czym stapia się w jedno z następnym półgodzinnym odcinkiem czasu, wobec czego można się zdziwić, kiedy uzmysłowimy sobie, ile czasu spędziliśmy na oglądaniu telewizji. Kiedy patrzy się w wyłączony telewizor, staje się oczywiste, że pół godziny to w rzeczywistości całkiem pokąźny czas.”

Współ te dwa spostrzeżenia dobitnie świadczą o tym, że oglądający telewizję nie zdają sobie sprawy, że spędzają tak dużo czasu przed telewizorem. Ten brak rozeznania co do czasu spędzanego przed telewizorem dodatkowo zwiększa podatność odbiorców na uzależnienie od przekazu mediów masowych, do czego oczywiście dążą twórcy ramówki.

Oprócz uzmysłowienia sobie innego odczuwania czasu uczestnicy eksperymentu odnotowali jeszcze inne, „nowe” doznania:

- „Pierwsze, co rzuciło mi się w oczy, to jak brudny był ekran.”
- „Zmysły miałam bardziej napięte i uświadomiłam sobie własne nawyki związane z siedzeniem przed telewizorem.”
- „Patrząc w pusty ekran telewizora, czułem się odprężony i odniosłem wrażenie, że zmysły mam szczególnie wyczulone.”
- „W rzeczy samej zauważyłem, że słyszę wszelkiego rodzaju dźwięki w domu i wokół niego i że wiem, skąd się biorą.”

Uczestnicy eksperymentu zauważali, że wiele doznań zmysłowych wydawało im się nowych dlatego, że nie zwracali na nie uwagi, gdy oglądali telewizję. Świadczą o tym następujące komentarze:

- „Zauważyłem, że zamiast skupiać się wyłącznie na telewizorze, zwracam większą uwagę na otoczenie.”
- „Chociaż, siedząc sam w pokoju przed wyłączonym telewizorem, czułem się trochę

głupio, to byłem bardziej świadomy otoczenia niż wtedy, gdy jestem zatopiony w oglądaniu telewizji. Gdy tak siedziałem w pokoju śniadaniowym na tyłach budynku naszej firmy, a panował zupełny spokój, chwytalem i rozpoznawałem dźwięki i zapachy, których przez wiele miesięcy pracy w tym miejscu nigdy nie zauważyłem.”

- „Patrzę wytrwale na to prostokątne pudło i zaczynam postrzegać je bardziej jako rzecz. Myśli o programach rozwiewają się. Patrzę na to pudło i zastanawiam się, dlaczego jest czarne, dlaczego jest prostokątne i dlaczego zajmuje główne miejsce w naszym życiu. Wszystkie meble w tym pokoju ustawiono wokół niego w taki sposób, żeby nie miało za dużo światła i żeby żadna droga przez pokój nie przechodziła przed nim.”
- „Gapiąc się w wyłączony telewizor, słyszałam ptaki śpiewające za oknem i rejestrowałam dokładnie najmniejszy szmer. Kiedy oglądałam telewizję, wszystko wokół mnie zwykle zostaje wymazane. Oglądając telewizję, nigdy nie słyszę ptaków. Kiedy oglądałam telewizję, często «wyłączam się» ze świata albo «wyłączam» ludzi.”

Te spostrzeżenia wydobywają na jaw mechanizm, za pomocą którego telewizja może narzucać człowiekowi sposób odczuwania otoczenia. Zgodnie ze słynnym sloganem McLuhana, „środek przekazu jest przekazem”²³. Innymi słowy, jedna z najważniejszych funkcji telewizji polega nie na przekazywaniu znaczeń za pośrednictwem treści, lecz na kształtowaniu kontekstu samego doświadczenia oglądania telewizji. Jeden z uczestników naszego eksperymentu zauważył:

- „Trudno było skupić uwagę na wyłączonym telewizorze. Słyszałem wszystko, co się działo wokół. Myślę, że telewizję lubię najbardziej wcale nie za programy, które w niej pokazują, ale za to, że wypełnia hałaśliwą «przestrzeń».”

Spostrzeżenie to jest oczywistym potwierdzeniem tezy McLuhana, ponieważ wskazuje, że treść ukazana w telewizji może być mniej ważna od sposobu, w który kształtuje całe doświadczenie widza. Uczestnicy naszego eksperymentu mieli wrażenie, że doświadczają „nowych” doznań, ale w rzeczywistości były one zawsze obecne. Po prostu przechodziły niezauważone, ponieważ oglądanie telewizji zmniejsza zdolność do skupienia uwagi na innych doznaniach, które w przeciwnym razie byłyby przeżywane w tej sytuacji.

Uaktywnienie się nawyków telewizyjnych i „wielka potrzeba”

Eksperyment polegający na zawieszeniu bezrefleksyjnego doświadczenia oglądania telewizji jest również dobrym narzędziem ujawniania natury nawyków związanych z telewizją. Wielu uczestników naszego eksperymentu pisało w sprawozdaniach o odczuciu, które na ogół opisywali jako „przytłaczającą potrzebę” lub „wielkie pragnienie” włączenia telewizora. Siedząc przed „pustym” telewizorem, jeden z uczestników doświadczył uaktywnienia się nawyku, co opisał jako „wielką potrzebę włączenia go”. Inni opisywali podobne odczucia:

- „Chciałam po prostu włączyć telewizor, bo cokolwiek, choćby reklamy, przyniosłoby mi jakąś ulgę. Ten popęd do włączenia telewizora był zastraszająco silny. Z tego powodu telewizja wydaje się jakimś nałogiem.”

- „W pewnej chwili poczułem potrzebę włączenia go. Wyprostowałem nogę i wielkim palcem dotknąłem przycisku zasilania.”
- „Po kilku minutach zacząłem odczuwać wielkie pragnienie naciśnięcia włącznika.”
- „Im dłużej patrzyłem w pusty ekran, tym silniejsze stawało się pragnienie włączenia telewizora.”

W przypadku niektórych uczestników ta „potrzeba” była tak silna, że nie oparli się chęci włączenia telewizora, a jeden z nich napisał:

- „Poczułem się zmuszony włączyć telewizor. Czułem, że coś tracę. Jakaś część mnie pytała, po co siedzę przed telewizorem i gapię się w pusty ekran. Inna część mnie pytała, co zobaczę, jeżeli przerwę eksperyment i włączę telewizor (...) Rozważanie tych pytań sprawiło, że pokusa stała się nieznosna i musiałem go włączyć (...) Wydaje mi się, że telewizja narzuca to, co czujemy.”

Potrzeba włączenia telewizora jest tylko jednym z całego ciągu nawyków związanych z telewizją, które się uaktywniały za sprawą patrzenia w telewizor. Wielu uczestników odnotowało w sprawozdaniach inne nawyki, jak choćby bezrefleksyjny odruch sięgnięcia po pilota:

- „Kiedy siadłem przed telewizorem, niemal uległem automatycznemu odruchowi sięgnięcia po pilota.”
- „Kiedy tylko siadłam, pierwszym odruchem było sięgnięcie po pilota i sprawdzenie, co leci na różnych kanałach. Chociaż wiedziałam, że nie będę niczego oglądać, nie mogłam nie wziąć pilota do ręki.”
- „Po kilku minutach poczułem wielką chęć chwycenia pilota, aby poskakać po kanałach, a że bardzo lubię skakać po kanałach, bez pilota w rękę czułem się naprawdę dziwnie i nieswojo.”
- „Mam bardzo silny nawyk, że kiedy siadam w salonie, od razu chwytam pilota, żeby włączyć telewizor. Gapienie się w wyłączony telewizor sprawiło, że było mi nieswojo i czułam się bezsilna, pozbawiona władzy nad telewizorem, jak gdyby ciało i mózg bez przerwy mówiły mi, abym jak zwykle włączyła telewizor.”

W przypadku wielu uczestników eksperymentu naruszenie nawyków związanych z oglądaniem telewizji okazało się prawdziwą torturą i ze zdumieniem odkrywali, jak silne są te przyzwyczajenia. Jeden z nich uznał ten eksperyment za „jedno z najtrudniejszych zadań w życiu”. Inny zwierzył się, że „dławienie chęci włączenia telewizora wymagało wielkiego wysiłku”. Jeszcze inni po prostu wyrażali poczucie niedorzeczności, które budziło w nich patrzenie w wyłączony telewizor:

- „Formalnie czułem, że zwariuje, jeżeli nie włączę telewizora.”
- „Patrzenie w wyłączony telewizor jest naprawdę trudne. Przez pierwsze pięć minut doprowadzało mnie do szału. Nie wiedziałem, co robić.”
- „Czułem potrzebę robienia czegoś albo oglądania czegoś, skoro siedzę przed telewizorem.”

Chociaż te reakcje nie są zaskakujące, rzeczywiście dowodzą istnienia zakorzonego układu założeń związanych z oglądaniem telewizji. Jak utrzymuje Giddens

(1984), sensowność powszedniego świata społecznego wynika z bezrefleksyjnych założeń, które sterują działaniem praktycznym, i opiera się na „świadomości praktycznej”. Człowiek niekoniecznie jest świadom poznawczo znaczenia telewizji jako aspektu jego życia powszedniego, ale oglądanie telewizji jest oczywistym aspektem jego „świadomości praktycznej” i węzłem całej sieci rutynowych sposobów działania, które są nawykowe, na ogół niewypowiedziane i bezdyskusyjnie potężne.

„Nawiedzona” telewizja jako przedmiot społeczny

Reakcje niektórych uczestników naszego eksperymentu wskazują, że doświadczyli zjawiska, które Spiegel nazwał „syndromem Wielkiego Brata”. Podobnie jak bohaterowie powieści *1984* George’a Orwella, wielu badanych przez nas studentów miało poczucie, że są obserwowani spoza ekranu telewizora, jak gdyby w telewizorze zamieszkały nagle istoty ze świata elektronicznego. Jak dowodzą te reakcje uczestników naszego eksperymentu, telewizja stwarza złudzenie obecności społecznej. Właśnie dlatego wyłączony telewizor może być w doświadczeniu subiektywnym personifikowany, a nawet postrzegany jako narzędzie inwigilacji:

- „Gapiłam się na telewizor, a może było odwrotnie.”
- „Czułem, że jestem obserwowany.”
- „Czuję się jak szalenię. Wydaje mi się, że telewizor chce być wyłączony.”
- „Całe to doświadczenie wprawia mnie w taki stan, jak gdybym obcował z rzeczywistą osobą, która próbuje nawiązać kontakt.”
- „Patrząc w ekran, czułem się tak, jak gdyby telewizor próbował do mnie przemówić. To uczucie było takie upiorne. Ale miałem prawie realistyczne wrażenie, że rozmawiam z ekranem telewizora. Nie żebym naprawdę mówił do ekranu albo ekran do mnie. Całe to doświadczenie było bardziej umysłowe.”
- „Pomyślałem o seksownych tancerkach, które właśnie teraz mogą być w MTV. Wydawało mi się, że telewizor do mnie mówi. Że prosi, abym dał mu życie.”

Inni postrzegali wyłączony telewizor jako nieożywiony, pozbawiony nie tylko treści, ale właśnie życia:

- „Patrzenie w telewizor, w który nie tchnęło się życia, jest nudne. Kiedy patrzyłem w martwy telewizor, trudno mi było skupić uwagę na pustym ekranie.”

Zjawisko istotne polega na personifikowaniu telewizora, jak gdyby miał własną „duszę” lub wolę. Oglądanie telewizji jest rozumiane jako wydarzenie na swój sposób społeczne, jako forma „oddziaływania paraspołecznego”, co stwarza wrażenie, które Horton i Wohl nazwali „złudzeniem intymności”.

Przywołane reakcje odpowiadają ściśle temu, co Jeffrey Sconce określił jako „nawiedzony telewizor”. W książce *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* Sconce opisuje historyczną współbieżność występowania doświadczeń paranormalnych i rozwoju środków komunikacji masowej. Na przykład u schyłku XIX wieku media biorące udział w seansach spirytystycznych często opisywały „kontakt” ze światem nadprzyrodzonym jako coś w rodzaju transmisji telegraficznej. Rozlegające się podczas seansów spirytystycznych stukanie w stół, ściany, drzwi lub

okna interpretowano często jako komunikaty sformułowane w alfabecie Morse'a. Sconce sugeruje, że telewizja również budzi sobie właściwe skojarzenia nadprzyrodzone. Filmy takie, jak *Duch*, *Videodrome* i *Miasteczko Pleasantville* osnute są wokół idei elektronicznego „opętania” telewizji przez tajemnicze istoty. Chociaż uczestnicy naszego eksperymentu nie uważali telewizora za w ścisłym sensie „opętany” przez duchy lub obce istoty, to opisując przeżycia związane z tym eksperymentem nieraz personifikowali telewizor tak, jak gdyby był w jakiś sposób nawiedzony. Chociaż jest to reakcja niezwykła, nie jest zdumiewająca, skoro telewizję najzwyczajniej w świecie wykorzystuje się do wytwarzania złudzenia obcowania z bliźnim²⁴.

Fenomenologiczne wytwarzanie „oglądania” telewizji

Bodaj najbardziej zaskakujący wynik naszego eksperymentu polega na tym, że bardzo wielu uczestników stwierdzało, że chociaż telewizor był wyłączony, niemniej „oglądali telewizję”. Patrząc w pusty ekran, badani oddawali się swego rodzaju fenomenologicznemu wytwarzaniu programów telewizyjnych. Uczestnicy eksperymentu często przywoływali w myśli programy telewizyjne, wyobrażając je sobie na ekranie. Świadczą o tym następujące relacje:

- „W telewizorze nie było nic, ale na pustym ekranie wyobrażałem sobie niektóre z ulubionych programów. Chciałem, żeby coś się tam działo, i w końcu wyobraziłem sobie własny program.”
- „Co rusz próbowałam udawać, że naprawdę coś oglądam i starałam się przypomnieć sobie jakąkolwiek scenę i odtwarzałam ją w wyobraźni.”
- „Chociaż patrzyłem w szary ekran, okiem umysłu stwarzałem obraz telewizyjny.”
- „Nie wiem, dlaczego zaczęłam słyszeć w myślach piosenki i na pustym ekranie przede mną próbowałam wyobrażać sobie klipy muzyczne.”
- „Słyszałem wyraźnie salwy śmiechu z jakichś ogranych seriali komediowych, wybuchające po oklepanych puentach dowcipów z czasów, kiedy nie było mnie jeszcze na świecie.”
- „Patrząc w telewizor, próbowałem sobie wyobrazić, że dają *Seinfelda* i rzeczywiście miałem wrażenie, że go widzę.”
- „Zaczęłam wyobrażać sobie programy rozrywkowe i słyszałam przerywniki muzyczne, które rozbrzmiewały w mojej głowie, a może w telewizorze?”

Uczestnicy eksperymentu doświadczali świadomego wytwarzania telewizji jako rezyduum nawykowego i wielorako zrutyinizowanego powszedniego przeżycia oglądania telewizji. Niektórzy opisali to zjawisko bardzo szczegółowo:

- „Kiedy wyłączyłem telewizję, nie miałem wrażenia, że naprawdę zniknęła. Połączony od ostatniej zapamiętanej sceny, wyobrażałem sobie, co dzieje się dalej. Przedtem nie zdawałem sobie sprawy, że telewizja ma taką władzę nade mną, że nie mogę jej po prostu wyłączyć, nie będąc zmuszonym oglądać dalej w myśli czegoś w rodzaju telewizji. Patrzyłem w pusty ekran i na moje odbicie. W myśli «widziałem» stary western z Johnem Wayne, który obejrzałem przed dwoma

tygodniami. Byłem zaskoczony zachowaniem własnego mózgu, który gorączkowo szukał zapamiętanych programów telewizyjnych. Wydało mi się, że gram w tym starym westernie. Szczególnie wrażenie robiły na mnie kolory drzew, koni i nieba, które zwróciły moją uwagę, kiedy rzeczywiście oglądałem ten film, ponieważ nakręcono go w czasach przed wynalezieniem telewizji kolorowej.”

- „Zaczęłam widzieć w myśli różne rzeczy zupełnie tak, jak gdybym oglądała je w telewizji, i było to coś w rodzaju własnego programu. Wyobraziłam sobie dom, jaki chciałabym kupić, jak wygląda w środku i z zewnątrz, i poczułam się bardzo podekscytowana. Wyobraziłam sobie i ujrzałam własną przyszłość, nowy samochód, który pragnę kupić, jak wygląda w garażu (...) Kiedy skupiłam uwagę na tym, co mówią w tym programie, zobaczyłam go na telewizorze. Widziałam wyraźnie gesty aktorów i wyraz ich twarzy. Nagle poczułam się rozbawiona, jak gdyby ten program był komedią, słyszałam śarty i widziałam twarze aktorów i aktorek, jak gdyby było to prawdziwe życie.”
- „Czułam się, jak gdybym śniła na jawie. Wyobrażałam sobie siebie w telewizji (...) Wyobraziłam sobie siebie w *Jenny Jones Show*, jako «brzydულę zamienioną w piękność». Naprawdę widziałam, jak wchodzę na scenę w obcisłej sukni z wielkim dekoltem, odsłaniającym sztuczne piersi (...) Widziałam siebie w *Judge Judy*, jak skazuję mojego byłego na rozpacz i zamartwianie się, i widziałam sędzię Judy, która zrugała mnie, bo odezwałam się, chociaż nie udzieliła mi głosu. Potem ujrzałam siebie jako żonę Supermana, jak w kostiumie Superwoman u jego boku walczę ze zbrodniarzami (...) Potem zobaczyłam siebie w *Oprah*, a najdziwniejsze było to, że odczuwałam emocje wypływające z ekranu. Wydawało mi się, że jestem w innym świecie, w którym rozgrywają się wszystkie znane mi programy.”
- „Chciałam włączyć telewizor. Jestem pewna, że jak każdy, kto robił to ćwiczenie. Pilot leżał tuż obok mojej stopy i umierał z pragnienia, żeby go dotknąć. Ale już wcześniej postanowiłam, że dopiero jak minie pół godziny, wstanę i włączę telewizor – dotknę tych nieużywanych przycisków. Postanowiłam udawać, że jestem w telewizji. Najpierw byłam Hope w *Thirtysomething*. Michael, mój mąż w tym serialu, był mistrzem świata w całowaniu. Potem przypomniałam sobie, że jako Hope mam dwoje śmierdzących, obmierzłych bachorów, którymi muszę się opiekować. Postanowiłam więc przenieść się do filmu. Wyobrażałam sobie, jak to jest być głównym bohaterem mojego ulubionego filmu *Nadzy*. (...) Myślę, że patrzenie w wyłączony telewizor może być bardziej zabawne (a na pewno bardziej inspirujące) niż normalne oglądanie telewizji.”

Oczywiście uczestnicy naszego eksperymentu nie wierzyli naprawdę, że obrazy, które wypływały z tego „oglądania” telewizji, rzeczywiście ukazywały się na ekranie, ale w istocie uzmysłowili sobie zdolność umysłu do przywoływania obrazów, dźwięków, postaci i przeżyć, które rutynowo pochłaniali podczas oglądania telewizji. Owo przywoływanie przeżywali jako nieoczekiwane, ale zaskakująco normalne, co wskazuje, że obcowanie z telewizją wytwarza w przeciętnym widzu system zinternalizowanych doświadczeń, które Alfred Schütz nazywał „pokładami wiedzy bezrefleksyjnej”²⁵. Można powiedzieć, że poprzez obcowanie z telewizją ludzie uczą się marzyć w języku telewizji.

Wynik ten ma doniosłe następstwa choćby jako świadectwo, że telewizja wcale nie musi być „włączona”, żeby była „oglądana”; co wszakże jeszcze ważniejsze, dowodzi uwewnętrzniania przez widzów programowego charakteru telewizji, który

służy przede wszystkim umacnianiu konsumpcjonizmu²⁶. Telewizja nie jest tylko obrazem pojawiającym się na ekranie. Wyniki naszego eksperymentu dowodzą, że programowa struktura przekazu telewizyjnego może stać się istotnym czynnikiem w doświadczeniu subiektywnym, nawet swego rodzaju filtrem ograniczającym interpretację doświadczeń powszednich.

Samotność

Bodaj najbardziej niepokojącą reakcją uczestników naszego eksperymentu było głębokie poczucie samotności. Jak przed laty zauważył T.S. Eliot, dzięki telewizji „miliony ludzi słyszą jednocześnie ten sam dowcip i mimo to są samotni²⁷”. Wielu badaczy zwraca uwagę na to, że oglądanie telewizji wiąże się z samotnością²⁸, i że ludzie często włączają telewizję po to, aby mieć namiastkę towarzystwa i uwolnić się od nieprzyjemnych myśli, które pojawiają się w samotności. Telewizja na ogół funkcjonuje jako sugestia obecności innej osoby. Samotnym telewidzom wydaje się, że są w towarzystwie, a bez tego niosącego pocieszenie złudzenia muszą mierzyć się z tym, że w rzeczywistości są samotni. Wyniki naszego eksperymentu potwierdzają trafność tej obserwacji, ponieważ w sprawozdaniach uczestników znajdujemy wyraz frustracji związanej z odkryciem, że byli sami:

- „Chciałem zobaczyć jakiś obraz, twarz, ale nie pojawiło się nic. Chciałem, żeby coś tam było.”
- „Ta cisza mnie dobijała. Sięgnąłem po telefon i zadzwoniłem do paru znajomych, żeby tylko usłyszeć ich głos i przekonać się, że nie jestem ostatnim człowiekiem na ziemi.”
- „Patrzenie w telewizor w nocy, gdy nikogo nie było w pobliżu, napawało mnie poczuciem samotności i było niemal przerażające.”
- „W porze poobiedniej drzemki zawsze czuję się bardzo samotna i to doświadczenie było podobne. Świadomość, że inni są blisko, ale nie mogę się z nimi porozumieć, jest niemal nieznośna.”

Te reakcje ujawniają głębokie poczucie samotności, które narzucało się uczestnikom eksperymentu z powodu braku domniemanej obecności bliźniego, którą sugeruje telewizja. Odczucia związane z oglądaniem telewizji mogą wykraczać poza wrażenie przebywania w towarzystwie i rodzić uczucia wspólnoty i bliskości. Oglądanie telewizji daje widzowi nie tylko poczucie, że nie jest sam, lecz również wrażenie, że jest w dobrym towarzystwie, jak gdyby był wśród znajomych. Właśnie to mieli na myśli Horton i Wohl²⁹, pisząc o „oddziaływaniu paraspołecznym”, ponieważ zaangażowanie widza w oglądanie telewizji prowadzi do zaangażowania emocjonalnego w oglądane programy. To „złudzenie bliskości” kompensuje poczucie samotności, mimo że widz nie wchodzi w interakcję z rzeczywistymi ludźmi. W sprawozdaniach uczestników naszego eksperymentu znajdujemy świadectwa tego, że telewizja jest postrzegana jako bliski towarzysz:

- „Telewizor wydał mi się bliskim kolegą, ponieważ codziennie po powrocie z pracy włączam go i dzięki temu nie czuję się całkiem samotny. Jest tak pewnie dlatego, że oglądam w nim innych ludzi, słyszę, jak rozmawiają, i widzę, jak oddziałują na siebie nawzajem.”

- „Zaczęłam czuć się trochę samotna, jakbym była z czegoś wykluczona (...) Uświadomiłam sobie, że naprawdę nie mam pojęcia, co bym poczuła bez telewizora.”
- „W końcu upłynął czas tego ćwiczenia. Natychmiast włączyłem telewizor. Poczuję, że wszystko wraca do normy i że nie jestem sam.”

Uderzające jest przekonanie, że wystarczy włączyć telewizor, aby poczuć spokój i uwolnić się od poczucia osamotnienia. Chociaż samotny widz jest sam niezależnie od tego, czy telewizor jest włączony, czy nie, to przykre uczucia, które wielu kojarzy z samotnością, zostają uśmierzone, gdy pożądanego towarzystwa telewizji jest rzeczywiste. Odczucia te wskazują zatem, że społeczna rola telewizji polega między innymi na tym, iż rzeczywiste obcowanie z bliźnimi staje się mniej potrzebne, gdy telewizja wytwarza „złudzenie bliskości” i wrażenie przebywania wśród bliźnich.

Wnioski

Studium to uzasadnia istotność analizy oglądania telewizji w kontekście życia powszedniego. Zastosowana metoda „odspołecznienia” okazała się nie tylko przydatna do badania telewizji jako powszedniego przedmiotu społecznego, lecz również użyteczna jako narzędzie tworzenia „ugruntowanej teorii” oglądania telewizji³⁰. Uzyskane wyniki potwierdzają kilka istotnych wniosków. Po pierwsze, telewizja jest społeczną formą aktywności określoną przez cały zespół zakorzenionych nawyków i rutynowych sposobów działania, które są jako takie bezrefleksyjne. Doniosły wynik naszego badania polega na potwierdzeniu zdolności rutynowego oglądania telewizji do wytwarzania „przemoznych” wzorców oczekiwanego zachowania w kontekście telewizji. Po drugie, nasze ustalenia dokumentują tkwiący w telewizji potencjał do personifikowania jej jako podmiotu społecznego. Wyniki te są potwierdzeniem wcześniejszych ustaleń innych badaczy, którzy odślaniali charakter telewizji jako źródła wrażenia obcowania z bliźnimi, które może łagodzić poczucie samotności. Należy jednak zastrzec, że nasze wyniki skłaniają do postawienia dalej idącej tezy, że telewizja nie tylko daje wrażenie obcowania z innymi, lecz często jest traktowana paraspołecznie, jako towarzysz i źródło poczucia bliskości z „innymi”. Po trzecie, reakcje uczestników eksperymentu analizowanego w tym studium dowodzą, że telewizja nie tylko daje ludziom przeżycie obecności społecznej, lecz również może kształtować doświadczenie poznawcze. Ludzie na zasadzie nawyku umysłowego odtwarzają doświadczenie oglądania telewizji i często czynią to w języku telewizji. Ustalenie to ma doniosłe implikacje w odniesieniu do tradycji analizowania oddziaływania mediów, ponieważ tradycje te na ogół skupiają uwagę na zachowaniu i treściach poznawczych, wobec czego mogą być istotnie wzbogacone dzięki uwzględnieniu sposobów, na które telewizja kształtuje formy poznawcze. Po czwarte, nasze ustalenia potwierdzają istotność sloganu McLuhana, że „środek przekazu jest przekazem”. Chociaż treść ramówki telewizyjnej jest istotną dziedziną badawczą, nasze studium wskazuje na inny kierunek. Zgodnie z sugestią McLuhana, aspekty formalne oglądania telewizji odgrywają doniosłą rolę w formowaniu doświadczenia telewizji. Wymazywane zazwyczaj przez oglądanie telewizji wymiary życia powszedniego – dźwięki i zapachy w otoczeniu, obecność lub nieobecność innych, wpływ czasu – są tak samo istotnymi aspektami analizy telewizji jak samo jej oglądanie. I wreszcie, nasze studium dokumentuje w pewnej mierze udział telewizji w wytwarzaniu „bezpieczeństwa ontologicznego”. Oglądanie telewizji nie tylko daje poczucie obcowania z innymi i łagodzi świadomość osamotnienia, lecz jest również istotnym źródłem

nawyków i rutynowych sposobów działania, które kształtują myślenie, postępowanie i bezrefleksyjne struktury czynnościowe życia powszedniego.

Tłumaczenie: Michał Szczubiak

Przypisy

- ¹ J. Scone, *Haunted Media: Electronic Presence. From Telegraphy to Television*, Durham 2000, s. 174.
- ² A.C. Nielsen Company, *Report on Television*, New York 2000.
- ³ R. Putnam, *Samotna gra w kręgle: upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, wyd. pol., Warszawa 2008 [przyp. tłum.].
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Ch. Mayer, *FCC Chief's Fears: Fowler Sees Threat in Regulation*, „Washington Post”, 6.02. 1983.
- ⁶ D. Horton, R. Wohl, *Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance*, „Psychiatry” 1956, s. 215-229.
- ⁷ Por. G. Gerbner, L. Gross, *Living with Television: The Cultivation Perspective*, W: *Perspectives on Media Effects*, red. B. Jennings, Hillsdale 1986, s. 17-40; J. Bryant, *Living with an Invisible Family Medium*, „Journal of Mundane Behavior” 2001, Vol. 2, № 1.
- ⁸ J. Lull, *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*, London 1990.
- ⁹ C. Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*, New York 1990.
- ¹⁰ R. Silverstone, *Television, Ontological Security and the Transitional Object*, „Media, Culture and Society” 1993, Vol. 15, s. 573-598; R. Silverstone, *Television and Everyday Life*, London 1994.
- ¹¹ Por. R. Silverstone, *Television and Everyday life...*, op. cit., s. 3.
- ¹² Zob. D. Gauntlett, A. Hill, *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, London 1999.
- ¹³ A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa: zarys teorii strukturacji*, Poznań 2003; A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, Kraków 2008, wyd. polskie [przyp. tłum.].
- ¹⁴ R. Silverstone, *Television and Everyday Life...*, op. cit., s. 19.
- ¹⁵ D. Gauntlett, A. Hill, op. cit., s. 9-10.
- ¹⁶ H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey 1967.
- ¹⁷ I. Bell, *This Book is Not Required*, California 1985.
- ¹⁸ B. McGrane, *The Un-TV and 10 MPH Car: Experiments in Personal Freedom and Everyday Life*, California 1984; I. Bell, B. McGrane, *This Book is Not Required: An Emotional Survival Manual for Students*, California 1999.
- ¹⁹ B. McGrane, *The Un-TV...*, op. cit.
- ²⁰ Zob. Ibidem.
- ²¹ Ch. Mayer, op. cit.
- ²² Ibidem, s. 315.
- ²³ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Message*, New York 1967.
- ²⁴ Zob. R. Perloff, J. Krevans, *Tracking the Psychological Predicators of Older Individuals' Television Uses*, „The Journal of Psychology” 1987, Vol. 121, № 4, s. 365-372; D. Gauntlett, A. Hill, op. cit.
- ²⁵ A. Schütz, *The Phenomenology of Social World*, Illinois 1967.
- ²⁶ J. Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television*, New York 1977.
- ²⁷ T. S. Eliot, „The New York Post”, 22.09.1963.
- ²⁸ A. M. Rubin, E. Perse, *Loneliness, Parasocial Interaction and Local Television News Viewing*, „Human Communication” 1985, vol. 12, nr 2, s. 155-180; E. Perse, A. Rubin, *Chronic Loneliness and Television Use*, „Journal of Broadcasting & Electronic Media” 1990, Vol. 34, № 1, s. 37-53.
- ²⁹ D. Horton, R. Wohl, op. cit.
- ³⁰ B. Glaser, A. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej*, Kraków 2009, wyd. pol. [przyp. tłum.].

Summary

This study investigates television as an important dimension of everyday experience by examining the facets of television viewing that are normally taken for granted, and analyzing its ability to produce habits of perception, activity, and experience. The method used to explore this issue involved a take-home assignment given to 150 sociology students who were instructed to perform a television “desocialization” exercise in which they were to watch the television without switching it on for thirty minutes and report their reactions. The results of these reports reveal six categories of experience: (1) Initial reactions: boredom and feeling foolish, (2) “New” sensations and the suspension of time, (3) Emergence of television habits, and the “great urge”. (4) The “haunted” television as a social object, (5) Phenomenological production of television “watching,” and (6) Loneliness. The results of this study point to various ways that television viewing has become a routinized and unexamined part of the everyday lives of many Americans.

Przekład według: David Boyns, Desiree Stephenson, *Understanding Television without Television. A Study of Suspended Television Viewing*, [w:] “Journal of Mundane Behavior”, vol. 4, no. 1 (May 2003), s. 9-28.

Redakcja pragnie podziękować Autorom za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of the David Boyns and Desiree Stephenson.

II. Informacje/przepływy/trans-misje

Maja Chacińska

(Uniwersytet Gdański)

Dobór i prezentacja wiadomości w serwisach informacyjnych – porównanie kryteriów wyboru i sposobu przedstawienia w szwedzkiej i polskiej telewizji publicznej

Do priorytetowych zadań nadawców publicznych należy dostarczanie informacji. Zarówno Telewizja Polska, jak i Sveriges Television stawiają sobie bardzo podobne cele w zakresie przekazywania wiadomości: powinny one być aktualne, wyczerpujące i wszechstronne, a także bezstronne i obiektywne. Oprócz tych kryteriów dla publicznej telewizji szwedzkiej równie ważne jest przekazywanie wiadomości z poszczególnych regionów Szwecji w związku z dużą rozpiętością geograficzną kraju. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, na ile sposób realizacji tych wytycznych różni się bądź jest podobny w serwisach informacyjnych TVP1 i SVT1. Artykuł stanowi analizę treści i sposobu prezentacji tych serwisów na podstawie badania przeprowadzonego w lutym i marcu 2011 roku.

W badaniu interesowały mnie przede wszystkim dwie kwestie: czym obie stacje publiczne kierują się przy doborze wydarzeń, które następnie przekładają na informacje przekazywane w serwisie, oraz sposób prezentacji tych informacji. Badanie polegało na analizie serwisów informacyjnych: *Wiadomości* TVP1, prezentowanych codziennie o godzinie 19.30., oraz *Rapport* SVT1, programu emitowanego w tym samym paśmie. Jako przedmiot analizy wybrałam materiał z 2 tygodni (zgromadzony w okresie 14-20 lutego 2011 i 14-20 marca 2011). Wybór tych konkretnych serwisów informacyjnych spowodowany był faktem, że w obu krajach są to serwisy oraz programy o największej oglądalności, czyli główne telewizyjne źródła informacji. W badanym tygodniu lutowym *Rapport* był zawsze w pierwszej szóstce najchętniej oglądanych programów informacyjnych w Szwecji, w tym dwa razy, 14 i 16 lutego, na pierwszym miejscu¹. Wśród publicznych i komercyjnych serwisów informacyjnych *Rapport* tylko raz w tygodniu jest wyprzedzany przez *Nyheterna* – serwis kanału komercyjnego TV4, który jest w tym dniu wyświetlany w przerwie szwedzkiej edycji *Tańca z gwiazdami*². *Wiadomości*, według danych TNS OBOP z całego tygodnia w okresie od 14 do 20 lutego 2011, plasują się na drugim miejscu oglądalności, zaraz po serialu *M jak Miłość*³.

News Values

W przypadku pierwszego pytania badawczego przyjąłam metodę dopasowywania przedstawianych wydarzeń do kryteriów doboru informacji proponowanych przez me-

dioznawców, tak zwanych «*news values*». Koncepcja ta jest przez Palmera definiowana jako „kryteria używane przez dziennikarzy przy podejmowaniu decyzji o tym, co przekazać, a czego nie przekazywać z danego materiału”⁴ oraz „podkreślenie aspektów wybranego wydarzenia”⁵. Badacz dodaje, że chociaż kryteria te wykraczają poza indywidualne oceny, to są jednak wbudowane w każdą ocenę wydarzenia dokonaną przez konkretnych dziennikarzy⁶.

Według Harcupa i O’Neill analiza procesów związanych ze stosowaniem tych kryteriów jest jedną z najważniejszych dziedzin studiów dziennikarskich⁷. Westerstahl i Johansson twierdzą natomiast, że dziennikarski proces selekcji sam w sobie jest prawdopodobnie ważniejszy niż to, co „rzeczywiście się zdarzyło”⁸. Jedną z pierwszych tego typu list kryteriów była przyjęta przez Galtunga i Ruge lista stworzona na potrzeby badania struktury wiadomości z zagranicy, ale później przenoszona również na informacje krajowe⁹. Badacze norwescy wyodrębnili 12 kryteriów¹⁰, które mimo iż były poddawane krytyce¹¹, nadal w różnych formach, często uzupełnionych o dodatkowe priorytety, funkcjonują w badaniach nad mediami.

Według Galtunga i Ruge wydarzenia stają się wiadomościami, o ile spełniają jeden lub kilka z następujących warunków¹²:

1. czas (który upłynął od wydarzenia; *frequency*),
2. wielkość / skala (*threshold*),
3. jednoznaczność (*unambiguity*),
4. bliskość kulturowa (*cultural proximity*),
5. zgodność z oczekiwaniami odbiorcy w stosunku do mediów (*consonance*),
6. wyjątkowość (*unexpectedness*),
7. ciągłość (*continuity*),
8. kompozycja (dążenie do równowagi między poszczególnymi elementami; *composition*),
9. elitarność/mocarstwowość w odniesieniu do narodów (*elite nations*)
10. elitarność w odniesieniu do osób (*elite people*)
11. personifikacja (przedstawienie danego zjawiska na przykładzie konkretnych ludzi; *personification*),
12. nastawienie na wydarzenia negatywne (*negative news*)¹³. Badacze stwierdzają, że pierwsze osiem czynników ma charakter ponadkulturowy, natomiast cztery ostatnie (elitarność krajów i osób, personalizacja i nastawienie na wydarzenia negatywne) były w momencie powstania artykułu charakterystyczne bardziej dla północno-zachodniej części świata¹⁴.

Po Galtungu i Ruge powstało wiele list kryteriów selekcji, na przykład Palmera, Rosengrena czy Westerstahla i Johanssona, którzy stworzyli w 1994 roku popularny model selekcji wydarzeń, kładąc szczególny nacisk na ideologie rządzące doбором wiadomości i, co ważne w kontekście niniejszego artykułu, zwrócili przede wszystkim uwagę na media elektroniczne¹⁵. Allern skrytykował nie same kryteria Galtunga i Ruge, ale traktowanie ich jako w pełni udowodnionej teorii (badacze norwescy przedstawili je jako hipotezy), bądź receptę na stworzenie dobrego serwisu informacyjnego¹⁶. Jedną z bardziej znanych krytyk (czy może raczej aktualizacji) czynników Galtunga i Ruge, została dokonana przez O’Neill i Harcupa w artykule z 2001 roku, w którym badacze proponują współczesny zestaw kryteriów, słusznie zastrzegając jednak, że nie ma obiektywnego czy neutralnego sposobu decydowania, jakie kategorie powinny być stosowane¹⁷.

Łącząc podejście naukowe i dziennikarskie, Hurcup i O'Neill przeprowadzili badanie dzienników brytyjskich i na tej podstawie wyróżnili następujące kryteria doboru wiadomości :

1. elity władzy (*the power elite*),
2. celebryci (*celebrity*),
3. rozrywka (*entertainment*),
4. niespodzianka (*surprise*),
5. złe wiadomości (*bad news*),
6. dobre wiadomości (*good news*),
7. wielkość (*magnitude*)
8. istotność (*relevance*),
9. kontynuacja (*follow-up*),
10. polityka gazety (*newspaper agenda*)¹⁸.

Już na pierwszy rzut oka widać, że nie jest to zestaw zupełnie nowych kryteriów, ale pewnego rodzaju uwspółcześnienie czy aktualizacja czynników wskazanych przez Galtunga i Ruge¹⁹. Na przykład elity władzy odpowiadają właściwie elitarnym narodom (choć Harcup i O'Neill podkreślają, że chodzi tu nie tylko o kraje, ale też o organizacje czy instytucje), podobnie jest z takimi kryteriami, jak wielkość, złe wiadomości czy kontynuacja. Z tego powodu w swoim badaniu będą stosowała oba zestawy kryteriów, traktując je jako komplementarne.

Uzupełnieniem tych kryteriów jest nowsze i bardzo obszerne badanie przeprowadzone przez Shoemaker i Cohena w 2006 roku w 10 krajach. Badacze wyodrębnili tematy, których muszą dotyczyć wydarzenia, aby mogły trafić do mediów jako *newsy*²⁰. Są to: sport, polityka, wydarzenia kulturalne, biznes, porządek wewnętrzny lub zagadnienia ogólnoludzkie (*human interest*). Palmer podkreśla również, że kryteria selekcji wiadomości będą się od siebie różnić w zależności od „medium, które je stosuje, formatu i tożsamości danego tytułu [w przypadku gazet – przyp. M.Ch.]”²¹, ale zauważa, że jest pewien wspólny mianownik kryteriów doboru wiadomości dla różnych mediów i ich sektorów²². Kwestia *news values* jest ciągle szeroko omawiana zarówno przez naukowców, jak i dziennikarzy, tutaj została potraktowana dosyć skrótowo z powodu ograniczeń objętościowych niniejszego artykułu oraz charakteru wykonanego badania.

Miejsce programów informacyjnych w szwedzkiej i polskiej telewizji publicznej

Produkcja i emisja serwisów informacyjnych jest obowiązkiem telewizji szwedzkiej jako nadawcy publicznego i częścią jego misji, określoną w warunkach koncesji. Koncesja nakłada na Sveriges Television obowiązek nadawania serwisów informacyjnych: „(...) w taki sposób, aby w różnych programach wyrażały one różnorodność w wyborze, analizie i komentowaniu wiadomości. SVT ma przekazywać wiadomości, stymulować do debaty, komentować i wyjaśniać wydarzenia i procesy, a poprzez to przekazywać wszechstronne informacje.(...) Przekazywanie wiadomości i obserwowanie zmian zachodzących w społeczeństwie musi być prowadzone z różnych perspektyw tak, aby wydarzenia były pokazywane z różnych punktów widzenia pod względem geograficznym, społecznym itp.”²³.

W przypadku TVP, która nie musi ubiegać się o koncesję, powinności w zakresie treści programowych określone są w *Ustawie o radiofonii i telewizji*, według której za-

daniem mediów publicznych jest m.in. dostarczanie informacji: „Programy publicznej radiofonii i telewizji powinny (...) rzetelnie ukazywać całą różnorodność wydarzeń i zjawisk w kraju i za granicą, (...) umożliwiać obywatelom i ich organizacjom uczestniczenie w życiu publicznym poprzez prezentowanie zróżnicowanych poglądów i stanowisk oraz wykonywanie prawa do kontroli i krytyki społecznej.”²⁴

Programy informacyjne – według sprawozdań telewizji szwedzkiej SVT – stanowiły w 2010 roku 16% całej oferty programowej (bez powtórek)²⁵. Przy czym należy podkreślić, że serwisów informacyjnych jest faktycznie więcej, ponieważ statystyka ta obejmuje jedynie główne serwisy – *Rapport*, *Aktuellt* i *Lilla Aktuellt* (wiadomości dla dzieci na kanale dziecięcym) oraz serwisy w językach mniejszości i w języku migowym. W rozbiću na dwa główne kanały SVT są to następujące dane procentowe: SVT1 9% i SVT2 8%²⁶. Najwięcej serwisów informacyjnych emituje program SVT24 (44%), chociaż nie jest to kanał głównie informacyjny, ale prezentujący powtórki wybranych programów szwedzkich²⁷.

W przypadku TVP serwisy informacyjne stanowiły w 2010 roku mniejszą część oferty głównych kanałów: kategoria „Informacja” stanowi 6,6% oferty TVP1 i tylko 3,5% TVP2. TVP posiada jednak, w odróżnieniu od SVT, kanał informacyjny (TVP Info), w którym serwisy zajmują 42,2% oferty. Do kategorii programów informacyjnych zaliczono w TVP1: *Wiadomości* i *Teleexpress*, a w TVP2 *Panoramę*.

Tabela 1. Liczba wydań serwisów informacyjnych ujmowanych w statystykach TVP i SVT

Liczba wydań		poniedziałek - piątek	sobota-niedziela
TVP	<i>Wiadomości</i>	3	2
	<i>Teleexpress</i>	1	1
	<i>Panorama</i>	3	1
SVT	<i>Rapport</i>	9-11 (2 x SVT2)	9 (sobota) 9 (niedziela; 1 x SVT2)
	<i>Aktuellt</i>	1	1 (niedziela)
	<i>Lilla Aktuellt</i>	1	-
	serwis w języku migowym	1	-
	serwis w języku mniejszości	2 (fiński, samski)	-

Źródło: opracowanie własne na podstawie programów TV

Na stronach internetowych telewizji szwedzkiej do kategorii programów informacyjnych zaliczono również program *Sverige Idag* (Szwecja Dzisiaj), wiadomości regionalne (codziennie 2-4 wydania), wiadomości kulturalne (2 wydania dziennie) i wiadomości ze świata nauki. Są to programy w kategorii serwisów informacyjnych, których SVT nie wlicza do statystyki, ponieważ są, na przykład, emitowane mniej regularnie²⁸, tymczasem w TVP nie ma innych programów informacyjnych poza tymi, które są wykazane w statystyce. Podsumowując, trzeba stwierdzić, że w swoich dwóch głównych kanałach SVT przedstawia więcej programów o charakterze informacyjnym niż TVP, a zarazem są to programy bardziej zróżnicowane.

Kryteria doboru wiadomości

W przeprowadzonej analizie *Rapport* w dwóch wybranych tygodniach wzięłam pod uwagę zarówno kryteria wyznaczone przez Galtunga i Ruge, stosując je do wiadomości zagranicznych i krajowych, oraz kryteria Harcupa i O'Neill. Tygodnie objęte badaniem znacznie różniły się od siebie: pierwszy był tygodniem „przeciętnym”, bez szczególnie absorbujących czy dramatycznych wydarzeń, natomiast drugi zdominowało trzęsienie ziemi i tsunami w Japonii, a następnie atak lotniczy na Libię. W związku z tym statystyka dla tych tygodni została przedstawiona osobno.

W tygodniu lutowym *Wiadomości* przedstawiły w sumie 66 serwisów, natomiast *Rapport* – 105. Różnica ta wiąże się z odmienną formułą serwisów – w *Rapport*, oprócz wiadomości omawianych dłużej i bardziej wnikliwie, dużo jest krótkich, jednozdaniowych wiadomości regionalnych, co wiąże się ze wspomnianym wcześniej wymogiem koncesji i jest specyfiką krajów nordyckich (podobnie jest w norweskiej telewizji publicznej). W obu serwisach większość wiadomości stanowiły informacje krajowe: SVT – 59% a TVP – 63%, co odpowiadałoby kryterium Galtunga i Ruge dotyczącym bliskości kulturowej wybieranych informacji. Procent wiadomości spełniających kryterium bliskości kulturowej będzie nieco większy w przypadku SVT, gdyż należy tu również zaliczyć informacje dotyczące innych krajów nordyckich (w badanym tygodniu były to informacje z Norwegii). W przypadku *Wiadomości* przedstawiono dwie informacje z Rosji (niedotyczące Smoleńska), które można by uznać za włączone do *Wiadomości* z powodu bliskości kulturowej, ale też informowania o wielkich mocarstwach.

Niektóre z kryteriów zarówno Galtunga i Ruge, jak i Harcupa i O'Neill są na tyle subiektywne, że nie podjęłabym się klasyfikowania wiadomości prezentowanych przez serwisy pod tym kątem. Jak na przykład ocenić istotność danej informacji: dla społeczeństwa, dla rządów danego kraju, dla redaktorów serwisów informacyjnych (zwiększenie oglądalności)? Podobnie jest ze zgodnością z oczekiwaniami odbiorcy. Czy odbiorcy polscy oczekują, że codziennie będą informowani o aspektach katastrofy w Smoleńsku, chociaż często wcale nie są one nowe?²⁹ Skupiłam się więc głównie na tych kryteriach, które uznałam za bardziej wymierne.

Takim kryterium był niewątpliwie czas, który upłynął od wydarzenia do podania informacji. W przypadku *Wiadomości* 48% stanowiły te najświeższe, a w przypadku *Rapport* było to 68%. Różnica ponownie może wynikać ze specyfiki formuły serwisów, to znaczy dużej liczby wiadomości regionalnych w serwisie szwedzkim. W każdym przypadku są to informacje o tym, co wydarzyło się danego dnia w poszczególnych regionach czy miastach.

Okolo 1/3 wszystkich informacji stanowią te, które umieszczono w serwisach ze względów kompozycyjnych. Jest to duża liczba i dlatego dziwi brak ujęcia takiego lub podobnego kryterium przez Harcupa i O'Neill, bo kwestia ta dotyczy w takim samym stopniu badanych przez nich gazet. 37% informacji w *Wiadomościach* oraz 29% w *Rapport* uznałam za umieszczone w serwisach po to, aby wypełnić pozostały czas programu w sposób pasujący do reszty informacji. Nie były to informacje najnowsze, niektóre z nich mogły być przedstawione kiedykolwiek i stanowiły element wypełniający. W *Rapport* procent ten jest mniejszy ze względów, o których wspomniałam wcześniej, ale też *Wiadomości* kompozycyjnie zawsze starają się umieścić na końcu swoich wydań informacje lżejsze, optymistyczne lub zabawne, które można zaliczyć do tej kategorii.

Ciągłość (kontynuacja) to następne kryterium, które w Wiadomościach stanowiło 28% procent informacji, a w *Rapport* 34%. W Wiadomościach były to najczęściej kwestie dotyczące katastrofy smoleńskiej (5 informacji w ciągu 7 dni) oraz informacje z Libii. W przypadku *Rapport* były to głównie informacje dotyczące Libii oraz innych państw Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej, w których w omawianym tygodniu lutowym trwały zamieszki. *Rapport* codziennie podawał wiadomości z Libii, Bahrajnu, Iranu i Jemenu.

Galtung i Ruge twierdzą, że informacje negatywne łatwiej przedostają się do serwisów³⁰. Harcup i O'Neill dodali do tego kryterium informacji optymistycznych (*good news*)³¹. W przypadku badania *Wiadomości* i *Rapport* sprawdza się definitywnie pierwsza teoria. Informacje negatywne stanowią 46% tych przekazywanych przez *Wiadomości* i 47% przekazywanych przez *Rapport*, podczas gdy wiadomości dobre w obu serwisach stanowiły tylko 10%.

Interesujący jest fakt, że subiektywne wrażenie z oglądania obu serwisów, zarówno moje, jak i studentów, których poprosiłam o ocenę dzienników polskich i skandynawskich, było takie, że w polskich serwisach więcej jest wiadomości negatywnych, podczas gdy z badania wyraźnie wynika, że liczba ta jest prawie identyczna. Uważam, że w dużej mierze jest to konsekwencją opisanego w dalszej części artykułu sposobu prezentacji: tonu reportera i komentarzy w trakcie i na końcu materiału. W przypadku *Wiadomości* ironizujący lub oburzony ton reportera sprawia, że nawet wiadomości, które są z pozoru nacechowane pozytywnie lub neutralnie (i które do takich zaliczyłam w swoich statystykach), sprawiają wrażenie informacji negatywnej. Tymczasem w *Rapport* dążenie do absolutnego obiektywizmu i unikanie nacechowanych emocjonalnie komentarzy daje odwrotny efekt.

Przykładem mogą być tutaj informacje o problemach spółek kolejowych w obu krajach. W *Wiadomościach* z 14 lutego podano informację o korygowaniu przez PKP błędów w rozkładach, co powinno być dla pasażerów dobrą wiadomością, jednak komentarz prowadzącej („Czy nie doprowadzi to do całkowitego rozkładu, ale kolei?”), a także atakujący PKP w inny sposób materiał filmowy, sprawia, że całość daje wrażenie bardzo negatywne. *Rapport* z 15 lutego podało informację o odwołaniu wielu pociągów przez szwedzką spółkę kolejową SJ z powodu ekstremalnie niskich temperatur, ale informacja ta nie była opatrzona żadnym komentarzem, a jedynie zdjęciami zaśnieżonej Szwecji, co sprawiło, że wiadomość obiektywnie negatywna nie sprawiała takiego wrażenia.

Opisane kryteria były bardzo podobnie wykorzystywane w obu serwisach. Jedną z różnic stanowi kryterium Harcupa i O'Neill pod hasłem: „elity władzy”. W *Wiadomościach* do informacji dobieranych pod tym kątem zaliczyłam 15%, a w *Rapport* jedynie 2%. Informacje te dotyczyły w obu przypadkach głównie poczynań krajowych polityków, o których *Rapport* zdaje się mówić tylko w razie konieczności, kiedy coś przełomowego dzieje się na posiedzeniach Riksdagu lub politycy są zamieszani w poważne skandale finansowe. Wiadomości dużo częściej mówią o politykach krajowych w różnych sytuacjach, niekoniecznie związanych z bieżącymi wydarzeniami czy głosowaniami. Przykładem może być materiał walentynkowy z 14 lutego, który dotyczył uczuć w parlamencie (*Polityk w zalotach. Do zakochania jeden krok*) czy oparty na czystych hipotezach materiał o listach wyborczych, prezentowany 8 miesięcy przed wyborami.

Inną znaczącą różnicą było stosowanie kategorii: „Rozrywka”, wyróżnionej przez Harcupa i O'Neill. W *Rapport* był to tylko 1% (informacja o wejściu do kin najnowszego filmu braci Coen), natomiast w *Wiadomościach* – 9% (w tym również materiał o kra-

jowych eliminacjach do Eurowizji³², materiał o Depeche Mode oraz relacja z Festiwalu Filmowego w Berlinie).

W tygodniu, w którym głównymi wiadomościami stały się tsunami w Japonii, a następnie atak powietrzny na Libię, nie było znaczącej różnicy w stosunku wiadomości zagranicznych do krajowych w porównaniu z pierwszym badanym tygodniem (*Wiadomości* – 42%, a *Rapport* – 51% wiadomości zagranicznych), natomiast większy procent informacji stanowiły te dobierane pod względem czasu, wielkości i kontynuacji oraz więcej było negatywnych wiadomości, a mniej pozytywnych.³³

Tabela 2. Kryteria doboru informacji w *Wiadomościach* i *Rapport* (dane w %).

Kryterium	Tydzień I (14.02.-20.02.)		Tydzień II (14.03.-20.03.)	
	<i>Wiadomości</i>	<i>Rapport</i>	<i>Wiadomości</i>	<i>Rapport</i>
Czas (aktualność)	48	68	70	90
Wielkość/skala	22	32	42	48
Bliskość kulturowa	63	53	56	45
Kontynuacja	28	34	71	77
Kompozycja	37	29	26	7
Personifikacja	12	9	7	16
Dobre wiadomości	10	10	8	3,5
Złe wiadomości	46	47	61	54
Elity władzy	15	2	22	13

Źródło: opracowanie własne

Na komentarz zasługuje fakt sporego wzrostu liczby wiadomości dotyczących „elit władzy” w drugim tygodniu badania. W przypadku *Rapport* zmiana ta była spowodowana większą liczbą informacji o liderach krajów europejskich i ONZ w związku z atakiem na Libię i nieznacznym wzrostem informacji o krajowych politykach (długo oczekiwany wybór nowego przewodniczącego socjaldemokratów). W przypadku *Wiadomości* również informowano o wypowiedziach polityków poszczególnych krajów europejskich w związku z rezolucją ONZ w sprawie Libii, ale, co ciekawe, liczba wiadomości o krajowych politykach nie zmalała. W drugiej połowie tygodnia marcowego, gdy *Rapport* w swojej drugiej części ciągle jeszcze informowało o wydarzeniach w Japonii, w drugiej połowie *Wiadomości* pojawiały się już informacje o polskiej scenie politycznej, często niezwiązane z bieżącymi wydarzeniami. Cztery z takich informacji, z 18 i 19 marca, wydają się wręcz zlepkiem przypadkowych wydarzeń pokazanych tylko po to, by zapełnić miejsce w serwisie. Stąd też w przypadku *Wiadomości* liczba informacji dobieranych pod względem kompozycyjnym uległa pewnemu zmniejszeniu (choć nadal zajmują one jedną czwartą czasu antenowego), natomiast w przypadku *Rapport* był to spadek znaczny, ponieważ ich miejsce zajęły aktualne wiadomości z zagranicy.

Prezentacja informacji

Już na pierwszy rzut oka widać, że *Wiadomości* TVP są bardziej atrakcyjne w formie. Na ich tle *Rapport* wypada dość ascetycznie i surowo. Samo studio, z którego prezentowane są poszczególne serwisy informacyjne, daje widzowi obraz ich charakteru i for-

muły. Studio *Rapport* składa się ze stołu, za którym prowadzący siedzi cały czas i który jest pokazywany tylko w momencie przejścia do drugiego prowadzącego prezentującego wiadomości ekonomiczne. Za prowadzącym widzimy średniej wielkości ekran, na którym wyświetlane są zdjęcia ilustrujące zapowiadaną wiadomość.

Studio *Wiadomości* jest natomiast bardzo nowoczesne, prowadzący zmienia miejsce, chodząc, stojąc i siedząc stara się pokazać widzowi wszystkie elementy studia: mianowicie efektowny, wyprofilowany stół oraz wielki plazmowy ekran do wyświetlania materiałów filmowych, wizualizacji i animacji, a w pozostałym czasie ruchomych esów-flore-sów przeplatanych napisem: „Wiadomości” za plecami prowadzącego.

Prowadzący *Rapport* prezentują się również nieco skromniej od prowadzących *Wiadomości*, w dużej mierze są po prostu osobami czytającymi informację³⁴, podczas gdy prowadzący *Wiadomości* bardziej odgrywają rolę *anchormana* – prezentera, który nie tylko zapowiada materiały filmowe, ale również przeprowadza wywiady i komentuje. Ponadto prowadzący *Rapport* są dobierani według klucza genderowego. Polityka równościowa SVT zmierza do tego, aby 40% prowadzących i reporterów stanowiły kobiety. W roku 2010 udało się przekroczyć tę cyfrę – było to 41%³⁵. Obecnie *Rapport* ma trzy prowadzące i jednego prowadzącego. W *Wiadomościach* jest jedna prowadząca kobieta i dwóch mężczyzn³⁶. Różnice widać także w sposobie przeprowadzania rozmów przez prezenterów, polscy prowadzący starają się zadawać bardziej skomplikowane pytania dziennikarskie, prowadzący szwedzcy często pytają w prostej formie: „Opowiedz, jak tam jest?”.

Sposób przedstawiania poszczególnych wiadomości i materiałów filmowych również różni się w obu serwisach informacyjnych. W *Rapport* materiał filmowy poprzedzony jest zapowiedzią prowadzącego. W samych materiałach filmowych i reportażach od czasu do czasu, ale raczej sporadycznie, pojawiają się wizualizacje czy animacje, mające wytłumaczyć widzowi bardziej skomplikowane informacje i procesy. W *Wiadomościach* prawie każdy materiał filmowy czy reportaż uzupełniony jest o wizualizację lub animację na ekranie plazmowym. W niektórych przypadkach odnosi się wrażenie, że wyświetlane one są tylko po to, żeby wykorzystać efektowny ekran. Na przykład w materiale o Smoleńsku z dnia 18.02.2011 podczas zapowiedzi prowadzącej widz mógł oglądać na ekranie animowany komputerowo samolot wśród drzew, ale był to jedynie efekt wizualny, symbol katastrofy smoleńskiej, niemający na celu zobrazowania czy wytłumaczenia czegokolwiek. Materiały filmowe w *Wiadomościach*, dużo częściej niż w *Rapport*, są przerywane efektownymi animacjami komputerowymi, często mającymi nawet charakter komentarza, jak na przykład w przypadku informacji o kosztach emerytur mundurowych (14.02.2011), kiedy na ekranie pojawił się wielki worek z napisem: „37 milionów” i postaci ludzi, z których kieszeni pieniądze przepływały do tego worka.

W obu serwisach na początku każdej wiadomości pojawiają się paski tytułowe. W *Rapport* są one krótkie i raczej neutralne (*Kontrola wszystkich szkół; Bieda mimo złóż ropy*) i są wyświetlane tylko na początku danej informacji. Paski *Wiadomości* są bardziej rozbudowane. Podczas zapowiedzi wyświetlany jest podwójny pasek z dwoma tytułami, z których jeden znika podczas wyświetlania materiału. Paski odzwierciedlają również zamiłowanie *Wiadomości* do zabawy językiem i komentowania informacji już na jej początku lub w trakcie (więcej na ten temat w dalszej części artykułu). Przykładowe tytuły *Wiadomości* to: *Droga z przeszkodami. Blokada na krajowej siódemce; Pan płaci, Pani płaci. Wszyscy dopłacamy do mundurówek; Rewolucyjne ceny. W Egipcie taniej,*

w Polsce drożej; Patriotyczny zakup. Kupimy niemieckie Patrioty. Nawet w przypadku tak tragicznych wydarzeń jak trzęsienie ziemi w Japonii *Wiadomości* uciekają się do tego rodzaju chwytów, choćby w tytule *Wstrząsający spokój. Japończycy dobrze przygotowani na kataklizm*.

Różnice występują również w kwestii podejścia do roli reporterów przygotowujących poszczególne materiały. W *Rapport* w większości przypadków materiały filmowe (wyjątek stanowią reportaże z Japonii) przygotowują reporterzy, którzy nie ujawniają się w samym materiale, jedynie snują towarzyszącą im narrację. Zjawisko typowego komentarza typu: «*stand-up*» właściwie w *Rapport* nie występuje. Reporter pojawia się jedynie czasem jako osoba pokazująca (choćby kolejkę do ambasady chińskiej po trzęsieniu ziemi w Japonii) czy rozmawiająca z kimś na ulicy. Reporterzy nie kończą też przygotowanych przez siebie materiałów, przedstawiając się, ich nazwiska pojawiają się natomiast w dolnej części ekranu pod koniec danego materiału.

W *Wiadomościach* reporterzy mają zdecydowanie bardziej rozbudowaną rolę. Właściwie nieliczne materiały nie zawierają końcowego komentara w formie *stand-up*. Reporter w większości przypadków pojawia się na końcu materiału filmowego, wygłasza komentarz, przedstawia siebie i swój program (na przykład: „Jarosław Kuś. *Wiadomości*”). Komentarzy końcowych jest zdecydowanie mniej w przypadku wiadomości zagranicznych (najczęściej nie ma ich wcale), natomiast zawsze towarzyszą wiadomościom z kraju. Kwestia języka końcowych wypowiedzi wymagałaby właściwie osobnej analizy semantycznej, zwłaszcza że słowo „komentarz” też nie do końca do nich pasuje. Jest to często zbiór *bon motów*, gier słownych, przysłów i innych efektownych figur językowych, które nie tylko nie odnoszą się bezpośrednio do danej wiadomości, ale często wprowadzają widza w konsternację, a nawet bywają w kontekście danej informacji niezrozumiałe czy nieprawdziwe.

Celem tego artykułu nie jest analiza językoznawcza obu dzienników, niemniej, w ramach krótkiej ilustracji, wymienię kilka przykładowych *bon motów*, typowych dla *Wiadomości*. Po informacji dotyczącej międzynarodowej symulacji lotu na Marsa (14.02.2011) reporter stwierdza na koniec: „Na niby lecieli na Marsa, teraz będą na niby wracać, dostaną za to realne pieniądze, mniej więcej po 300 000 zł każdy.” Ton reportera wskazuje na pewne oburzenie kwotą, niemniej nie są to pieniądze podatników polskich i nie za bardzo wiadomo, dlaczego reporter wspomina o tym w kontekście przedstawionego wcześniej materiału popularno-naukowego. Do komentarzy nieprawdziwych zaliczyłabym ten z 15 marca, kiedy – po wypowiedzi urzędnika prezydenta i polityka, twierdzących że chętnie będą latać wyremontowanym Tupolewem i wcale się tego nie boją – reporter konstatuje: „Na razie nikt nie odmawia, ale nikt specjalnie się do tego nie pali.” Widz nie ma jednak okazji dowiedzieć się, skąd reporter wyciągnął ten drugi wniosek, z materiału filmowego wynika coś odwrotnego.

Wiadomości uwielbiają gry słowne. Po materiale o liczebnej przewadze kobiet w polskich miastach, reporter, stojąc na tle wielkiej wagi, mówi, że „pytanie, jak przywrócić damsko-męską równowagę, jest pytaniem wielkiej wagi.” „W polskiej polityce gabinety cieni zamieniają się w cienie gabinetów” – dowiadujemy się dzięki innej grze słownej. Ponownie wydaje się nie mieć znaczenia fakt, że wiadomość dotyczy na przykład wielkiej tragedii i komentowanie jej *bon motami* jest nie na miejscu. Po materiale o sytuacji gospodarczej po trzęsieniu ziemi w Japonii reporter mówi: „Japonia jak dotąd nie zatrzęsała światem, choć trudno tu powiedzieć, że nie dojdzie do wstrząsów wtórnych”.

Nawet jeżeli końcowa wypowiedź ma charakter komentarza, często jego sens ginie w nadmiarze ozdobników, jak w przypadku materiału dotyczącego układania list wyborczych. Reporterka sejmowa wygłasza zbitkę powiedzonek: „W polityce, jak w życiu, raz na wozie, raz pod wozem, tyle że w partiach to szefowie są sterem, żeglarzem, okrętem.” W kontekście językowym trzeba też zauważyć, że prezenterzy *Rapport* po prostu przechodzą od jednej informacji do drugiej, tymczasem w *Wiadomościach* prowadzący bardzo starają się, aby jedna informacja nawiązywała do drugiej, szukając możliwości „gładkiego” przejścia do następnego tematu.

Rapport sprawia wrażenie, że redakcja serwisu chce być wręcz przesadnie obiektywna. O komentarz ze strony reportera jest bardzo trudno, prowadzący wydania nie wygłaszają ich w ogóle. O ile oba dzienniki w materiałach dotyczących kwestii spornych rzetelnie przedstawiają zdania obu stron: polityków, urzędników, ekspertów, o tyle w *Wiadomościach*, szczególnie w przypadku informacji krajowych, w tonie reporterów i prowadzących oraz w ich uwagach słychać już opinię mówiącego (redakcji dziennika?) na dany temat. Znamienne jest częste mieszanie faktów z opiniami i komentarzami. Opinie nie są wygłaszane jedynie na koniec danego materiału, jako komentarz do całości, ale wielokrotnie w trakcie prezentacji materiału

Przykładem mogą być dwa materiały krajowe. W pierwszym z nich, z 14 lutego, o budowie autostrad, po wypowiedzi ministra infrastruktury na temat opóźnienia prac z powodu wykopalisk archeologicznych, mających na celu zachowanie polskich „skarbów kultury”, reporterka komentuje w środku materiału filmowego: „O jakie skarby minister się martwi? Nie wiadomo.” Podobnie jest w informacji o PKP, kiedy w trakcie materiału filmowego reporter w tle wygłasza różnorodne opinie, na przykład: „Z 5. peronu w Katowicach odjeżdżać ma pięć pociągów dziennie, ale takich odjechanych pomysłów na PKP ma być coraz mniej.” Czasami komentarz ogranicza się do jednego słowa, które wystarczy, aby widza odpowiednio nastawić do oglądanego materiału. Przykładem takiego zabiegu jest dodanie słowa „podobno” w informacji, że pociągi będą jeździć dłużej „**podobno** z powodu remontu trakcji” (M. Ch.).

Język *Rapport* jest suchy i do granic możliwości neutralny. Nawet w informacjach o nieprawidłowościach, które dziennik szwedzki wykrył w polityce kadrowej dużej firmy telekomunikacyjnej czy w rządowym programie na rzecz przeciwdziałania długotrwałemu bezrobociu trudno o komentarz ze strony prowadzących czy reporterów. Prezentowane są fakty, liczby i wypowiedzi wszystkich stron, a widz sam musi wyciągnąć wnioski. Perswazyjność języka *Wiadomości*, które serwis przejął w latach 90. od *Faktów*, w *Rapport* nie istnieje. Jedynym prawdziwym komentarzem do przekazywanych wiadomości jest głos zapraszanego do studio komentatora politycznego, Matsa Knutsona. Jest to forma, która w *Wiadomościach* nie występuje, natomiast w *Rapport* komentator w studio odpowiada na pytania prowadzącego w związku z ważniejszymi wydarzeniami partyjnymi. W analizowanych tygodniach Mats Knutson wystąpił w *Rapport* 4 razy w związku z wiadomościami dotyczącymi kryzysu, który od jakiegoś czasu przechodzą szwedzcy socjaldemokraci oraz z przegrany przez rząd głosowaniem w Riksdagu. Komentarze Knutsona są bardzo rzeczowe, nigdy nie ma w nich żadnych złośliwości w stosunku do jakichkolwiek polityków, co zdarza się w materiałach *Wiadomości* (np. w materiale z 14 lutego o autostradach czy z 16 marca o OFE).

Sposób prezentacji katastrofy w Japonii zasługuje na odrębny artykuł, dlatego ograniczę się tutaj jedynie do podania znaczących różnic między serwisem polskim a szwedzkim. *Rapport* w całym tygodniu poświęcił wydarzeniom w Japonii 64,5 minuty, nato-

miast *Wiadomości* nieco mniej, bo 51 minut. *Rapport* informował o katastrofie w sposób spokojny i wyważony, a słowem, które dość często padało w związku z wydarzeniami w elektrowni jądrowej w Fukushima, był „niepokój” (szw. *oro*). *Wiadomości* dużo bardziej dramatyzowały sytuację. Być może wrażenie to jest związane z charakterystycznym stylem mówienia Piotra Kraški, który był korespondentem *Wiadomości* w Japonii, ale nie ustępowali mu też prowadzący w studio. 14 marca Krzysztof Ziemięć rozpoczął program jednym zdaniem, w którym padły słowa: „katastrofa nuklearna”, „szok”, „strach” i „koszmar”, a w tym czasie na pasku wyświetlany był tytuł: „Strach przed skażeniem, groźba katastrofy nuklearnej”. Wydarzenia w Japonii często opisywano jako „dramatyczne”, „straszne”, „rozpaczliwe”. Z jednej strony mówiono o opanowaniu Japończyków i braku paniki, a z drugiej o Japonii „pogrążonej w chaosie” (14 i 15 marca). Również informacje dotyczące gospodarki po tsunami były podawane w sposób bardzo dramatyczny („Japonia jest nad przepaścią”, „krach na giełdzie”, „trzęsienie rynków”).

Rapport skoncentrował się bardziej na tragedii ludzkiej. Młoda korespondentka SVT w Japonii prowadziła bardzo spokojną narrację do swoich materiałów, często z jej głosem przebijał smutek, a pomiędzy zdaniami długo milczała i widz zdany był tylko na śledzenie materiału filmowego. Materiały te miały, bardziej niż te przedstawiane w *Wiadomościach*, charakter reportażu i były emocjonalne, ale wyrażające bardziej współczucie i smutek niż sensację i dramatyzm. *Rapport*, częściej niż *Wiadomości* wykorzystywał personifikację, śledząc losy konkretnych osób, które przeżyły katastrofę. O sytuacji gospodarczej informowano w części ekonomicznej, ale bez przesadnego dramatyzowania, mimo że miała ona również negatywny wpływ na sytuację w Szwecji (np. zatrzymanie produkcji Volvo). Podejście to ma związek ze strategią przekazywania informacji przyjętą przez SVT w 2008 roku. Jest to realizowany do dzisiaj projekt, który zakłada bardziej osobisty i zrozumiały dla zwykłego człowieka sposób prezentacji³⁷. Ma to również swoje odzwierciedlenie w języku, który ma być „prosty”, a reporterzy powinni unikać „języka fachowego i urzędowego”³⁸.

Zakończenie

Szwecja i Polska reprezentują dwa różne obszary kulturowe i językowe i dwa różne podejścia do telewizji publicznej, związane m.in. z kwestią finansowania tych instytucji. SVT w całości jest finansowana z abonamentu i nawet sponsoring wydarzeń sportowych jest obwarowany wieloma warunkami³⁹. W przypadku TVP w roku 2010 udział wpływów abonamentowych w budżecie wynosił 12,2% i w związku z tym truizmem jest już obecnie twierdzenie, że niskie wpływy abonamentowe powodują w TVP większy nacisk na wyniki oglądalności, które mają zadowolić reklamodawców. Ten trend jest również odzwierciedlany w wyborze i prezentacji wiadomości w serwisach informacyjnych. Z jednej strony w doborze wiadomości przez TVP i SVT różnice nie są aż tak duże i komercyjne podejście *Wiadomości* widoczne jest głównie w częstszym przedstawianiu niemających większego znaczenia i nie zawsze aktualnych krajowych kłótni politycznych. Z drugiej strony styl prezentacji wyraźnie odróżnia polskie i szwedzkie media publiczne.

Opisany w artykule sposób przedstawienia wydarzeń przez SVT wyraźnie dowodzi dążenia do wymienianych na początku artykułu „bezsstronności i obiektywizmu”. Jak pokazałam w artykule, analiza *Rapport* wskazuje, że komentarz uznawany jest w Szwecji za część arbitralnej publicystyki, wyraźnie oddzielonej od części informacyjnej serwisów. Model ten, choć może wydawać się słuszny, w połączeniu z surową i mniej atrakcyj-

ną stroną wizualną prowadzi jednak do znacznie mniejszej oglądalności w młodszych grupach wiekowych. *Rapport* cieszy się największą oglądalnością wśród osób powyżej sześćdziesiątki (30,4% udziału w danej grupie wiekowej), a różnica między tą grupą wiekową a grupą 40-59 jest bardzo duża, bo wynosi 17,5%⁴⁰. W przypadku następnej grupy 25-39 różnica ta jest jeszcze większa, udział tej grupy wynosi zaledwie 3,6%. *Wiadomości* ze swoimi często ironicznym i krytycznym sposobem prezentacji, swoistym humorem słownym i zabawami językiem oraz atrakcyjną stroną wizualną trafiają w większym stopniu niż SVT do nieco młodszych odbiorców⁴¹, choć co do bezstronności i obiektywizmu można mieć zastrzeżenia.

Wobec wspomnianej wcześniej tendencji do komercjalizacji telewizji publicznej w Polsce należałoby tu przywołać dodatkowe kryteria doboru wiadomości, które badacz norweski Sigurd Allern nazywa „komercyjnymi” (*commercial news criteria*)⁴², sugerując m.in., że w przypadku strategii komercyjnej im więcej elementów przyciągających uwagę widzów, tym bardziej prawdopodobne, że dana informacja trafi do serwisu i mniejszą rolę odegrają takie kryteria, jak istotność, prawda czy rzetelność.

Przypisy

- ¹ Wśród programów dwóch kanałów telewizji publicznej, SVT1 i SVT2, oraz trzech głównych kanałów telewizji komercyjnej, TV3, TV4 i Kanal 5, zwana w Szwecji „wielką piątką”. Por. www.mms.se (dostęp 21.02.2011).
- ² Dane z 14-20 lutego 2011 roku.
- ³ Por. http://www.tnsglobal.pl/telemetria/wyniki_2011_podsumowanie_tygodnia/tydzie_2011-02-15 (dostęp 17.03.2011).
- ⁴ J. Palmer, *News Production, News Values*, W: A. Briggs, *The Media: An Introduction*, Harlow 2002, s. 427.
- ⁵ J. Palmer, *Spinning into Control: News Values and Source Strategies*, London 2000, s. 45.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ T. Harcup, *News Values and Selectivity*, W: K. Wahl-Jorgensen, *The Handbook of Journalism Studies*, New York 2008, s. 162.
- ⁸ F. Johansson, *Foreign News: News Values and Ideologies*, „European Journal of Communication” 1994, Vol. 9, № 1, s. 71.
- ⁹ J. Galtung, *The Structure of Foreign News: The Presentation of The Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers*, „Journal of International Peace Research” 1965, Vol. 2, № 1, s. 66-68.
- ¹⁰ Niektórzy badacze łączą dwa rodzaje elitarności i mówią o 11 kryteriach.
- ¹¹ Por. P. Brighton, *News Values*, London 2007, s. 2-3.
- ¹² Por. J. Galtung, op. cit.
- ¹³ Ibidem, s. 66-69.
- ¹⁴ Ibidem., s. 67-68.
- ¹⁵ F. Johansson, op. cit., s. 76.
- ¹⁶ S. Allern, *Journalistic and Commercial News Values. News Organizations as Patrons of an Institution and Market Actors*, „Nordicom Review” 2002, Vol. 23, № 1-2, s. 141.
- ¹⁷ T. Harcup, op. cit., s. 266.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Potwierdza to choćby sam fakt, że mają one inne nazwy anglojęzyczne, tymczasem w języku polskim często trudno jest znaleźć inny termin.
- ²⁰ Cytat za: S. Allern., *The World on Television Market-driven, Public Service News*, „Nordicom Review” 2010, Vol. 31, № 2, s. 33.
- ²¹ J. Palmer, *Spinning into Control...*, op. cit., s. 45.
- ²² Ibidem.
- ²³ *Kulturdepartamentet*, 2009, Vol. 3.

- ²⁴ Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 o radiofonii i telewizji, rozdz. 4, art. 21.
- ²⁵ SVT, *Sveriges Televisions public-service redovisning 2010*, Sztokholm 2011, s. 60.
- ²⁶ Por. Ibidem.
- ²⁷ Ibidem, s. 9.
- ²⁸ M. Chacińska, korespondencja z Margaretą Cronholm, redaktorem sprawozdania SVT z realizacji misji, (9.03.2011.).
- ²⁹ Według danych CBOS 78% ankietowanych Polaków jest zirytowana i znudzona ciągłym informowaniem o katastrofie smoleńskiej (za: „Gazeta Wyborcza”, 26-27.03.2011, s. 5), tymczasem 18.02.2011 trzy pierwsze informacje *Wiadomości* dotyczyły katastrofy.
- ³⁰ J. Galtung, op. cit., s. 69.
- ³¹ T. Harcup, *What Is News? Galtung and Ruge Revisited*, „Journalism Studies”, Vol. 2, № 2, s. 279.
- ³² SVT prowadziła ten konkurs w tym samym czasie, ale nie wspominała o nim w serwisie informacyjnym.
- ³³ Różnice te obrazuje tabela 2.
- ³⁴ Chociaż używa się w stosunku do nich słowa «ankare», szwedzkiego odpowiednika angielskiego «anchorman».
- ³⁵ Por. M. Chacińska, Korespondencja z Morganem Olofssonem, redaktorem głównym *Rapport*, (23.03.2011).
- ³⁶ Ciekawa jest też kwestia wieku prowadzących serwisy informacyjne. Nie udało mi się uzyskać na ten temat komentarza dyrektora *Rapport*, ale już na pierwszy rzut oka widać, że prowadzący *Wiadomości* są młodszy od swoich szwedzkich kolegów. Pracownicy *Rapport* reprezentują różne, ale nieco starsze przedziały wiekowe, najmłodsza prowadząca *Rapport* ma 37 lat, a pozostali, odpowiednio, 44, 45 i 63. Podobnie jest z presenterami wiadomości ekonomicznych i pogody. Wśród presenterów *Wiadomości* jedynie Krzysztof Ziemięć przekroczył 40 lat.
- ³⁷ SVT 2011, op. cit., s. 22.
- ³⁸ Por. Ibidem.
- ³⁹ SVT Årsredovisning 2010, Sztokholm 2011, s. 2.
- ⁴⁰ Dane za Mediamätning i Skandinavien: www.mms.se (dostęp 31.03.2011).
- ⁴¹ Największy udział wśród oglądających *Wiadomości* mają osoby powyżej 65 roku życia – prawie 32%, ale polski serwis ogląda więcej osób w wieku 55-64 (22,23%), 45-54 (16,79%) i 25-34 lat (9,34%). Dane z marca 2011 za TNS OBOP.
- ⁴² S. Allern, op. cit., s. 142-145.

Summary

Selection and presentation of news in news programmes – a comparison of selection criteria and modes of presentation in Swedish and Polish public television

Delivering news is one of the main and most prioritised tasks of the public-service media. Both Polish Telewizja Polska and Swedish Sveriges Television have very similar goals concerning providing information to the public: it should be up-to-date, comprehensive and versatile as well as impartial and objective. On the other hand, Poland and Sweden represent different cultures and languages and two different approaches to public broadcasting connected e.g. with the way the institutions are financed. SVT is fully financed by TV-licence while in TVP the TV-licence supports only 12% of the enterprise. The purpose of this article is to analyse in what way the fulfilment of the principles concerning providing information is different or similar in two news programmes: Polish *Wiadomości* and Swedish *Rapport*. The article consists of the analysis of the content and presentation of the programmes broadcasted in two weeks of February and March in 2011. The analysis focused on two factors: news values that the stations use as criteria to choose the information and the way the news are presented.

Agnieszka Doda-Wyszyńska

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Trans czy misja?

Transmisja kojarzy się z bezpośredniością (relacja czy transmisja na żywo), z takim kontaktem, który przewyższa ograniczenia czasu i przestrzeni między nadawcą a odbiorcą. Transmisja wydaje się być pojęciem zagarniętym przez „ideologię bezpośredniej relacji”, mimo że „bezpośrednia relacja” kojarzy się raczej z przeciwieństwem ideologii rozumianej jako podporządkowanie życia jakiejś idei narzuconej przez wspólnotę, mającej charakter sztywnej reguły. W każdym razie – przede wszystkim transmisja nie jest bezpośrednia, ponieważ wymaga pośrednictwa środka przekazu.

Marshall McLuhan twierdził, że środki przekazu doskonałą, niejako „przedłużają” nasze zdolności odbioru świata, ale – rzadko się o tym pamięta – McLuhan przestrzegął również przed skutkiem odwrotnym. Krzysztof Loska, analizując „dziedzictwo” McLuhana, zwraca uwagę, że przekazańniki „wywołują również skutek odwrotny, jako że wzmocnienie jednego narządu odbywa się zawsze kosztem pozostałych: przedłużenie zmysłu wzroku oznaczało zburzenie równowagi oraz pomniejszenie roli dotyku czy słuchu. Nowa technologia przekazu działa również jak narkotyk, oglupia i wywołuje odrętwienie, co obrazuje przywołany przez McLuhana mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym przedłużeniu, stając się tym samym niewolnikiem zwierciadlanego odbicia”¹.

Często teorię McLuhana czyta się w tym narcystycznym duchu, jako rodzaj „fetyshyzmu lub/i determinizmu technologicznego”. «Przekazańnik» (*medium*) to nie jest konkretny przedmiot (np. odbiornik radiowy czy telewizyjny), lecz „obszar stosunków społecznych”; nie tyle stanowi „zamknięty system”, co raczej „otwarte pole relacji”. Nawet ujmując teorię McLuhana strukturalistycznie, można według Loski dopatrzeć się tego otwarcia. W każdym razie należy pamiętać, że medium zmienia wszystko wokół, również inne media².

Odbiorcy, pragnąc uwolnić się od zapośredniczeń komunikacji, tworzą złudzenie bezpośredniości. Transmisja na żywo stanowi jedną z prowadzących do niej metod. Doświadczenie terażniejszości czy bezpośredniości związane jest z zapanowaniem nad wielopoziomowością pamięci, co wymaga szeregowania danych, a właściwie spiętrzenia powstałego po przetworzeniu informacji. Owo wrażenie „teraz”, niemalże „absolutnej terażniejszości” leży – według Andrzeja Gwoźdźcia³ – u podstaw „efektu telewizji”, jako bezpośredniości transmisji z ważnych wydarzeń dziejowych. Paradoks tego efektu polega na tym, że nasila się on mimo świadomości interwencji telewizji w „faktyczną bezpośredniość”. Widać to najlepiej w transmisjach sportowych, gdy na przykład wydarzenia – wydawałoby się – „nieprzeznaczone do telewizji”, ożywiane są przez montaż zagęsz-

czający czas ich trwania (powtórki ujęć, spowolnienia, komentarz). Całość zostaje przytłoczona przez „ideologię bezpośredniości relacji”⁴ – jak ujmuje to Gwóźdź.

«Transmisja» to dziś bardzo popularne pojęcie, opisujące proces przesyłania dowolnej wiadomości lub ogólnie danych, między nadawcą (nadajnikiem) a odbiorcą (odbiornikiem). Wiadomość musi być zapisana określonym kodem, żeby móc zostać odczytana, zrozumiana, a następnie musi zostać przesłana określoną drogą (przy pomocy „medium transmisyjnego”), lecz twórcy przekazu, zaspokajając potrzebę bezpośredniości informowania odbiorców, wyłączają medium jako niepoddające się technicznej obróbce – czy to na poziomie obrazu, czy dźwięku.

«Transmisja» – nie jest to słowo, które powstaje przez proste złożenie innych: «trans» (‘wykraczanie poza’) i «misja» (‘zadanie’). Samo pojęcie «transu» opisuje jeden z rodzajów odmiennych stanów świadomości czy wrażliwości. «Misja» natomiast, rozumiana jako zadanie do spełnienia, kojarzy się głównie z działalnością religijną, ewangelizacyjną.

Ala spójrzmy na *transmisję*, jakby składała się z tych dwóch pojęć. Czy nie jest tak, że jesteśmy dziś namawiani do «transu» (‘bycia poza’), ale odwodzeni od «misji» (‘zadania związanego z jakimś wspólnym *telos*’)?

Szansa na nowe przepracowanie doświadczenia?

Jean-François Lyotard dzieli mechanizmy zapisu kulturowego, a więc zapisu pamięci, na trzy podstawowe rodzaje, podział ma charakter historyczny⁵. Pierwszy, najbardziej tradycyjny rodzaj, to zapis odbywający się przez zmianę, czyli naruszenie normy/załamanie czegoś, co dotychczas obowiązywało (rodzący nowy zwyczaj/nawyki). Drugi w kolejności, bardziej nowoczesny (ułatwiający przywołanie wspomnienia), to przeglądanie/skanowanie świata. Polega on na analizie danych, aspiruje do ujęcia całościowego, do wglądu. Trzeci, ponowoczesny, polega na przechodzeniu ponad/przepracowaniu materiału pamięci; umożliwia anamnezę; jest bardziej związany ze starożytnym pojęciem *katharsis* – w świecie, gdzie *telos* jest eliminowany na skutek nieograniczonego rozwoju techniki, a właściwie cyberkultury. Współcześnie mamy więc z jednej strony bardzo mocne nastawienie na cel, wynikające z nowych możliwości (praktycznie nieograniczonych) powiązań informacji. Z drugiej strony, aby móc realizować te powiązania, jesteśmy zmuszani, żeby o celu, któremu mają służyć, zapominać lub w ogóle nie brać go pod uwagę. Dzięki temu zachowana jest anonimowość informacji, ale też maksymalny stopień bezkarności w dostępie do niej.

To, co ma być przepracowane, zostaje jednak pominięte. „Przechodzenie ponad” zdominowało przepracowanie, bo zapomniano o starszych, skutecznych sposobach zapamiętywania: zapisie i analizie. Zbyt szybki wgląd w informację pozbawia ją wymiaru informacyjnego. Być może dlatego współczesny fenomen odbioru przekłada się na mit Narcyza, którego fascynacja sobą polegała na nierozpoznanii siebie.

Wiesław Godzic konstatuje, że telewizyjni odbiorcy są konstruowani i rekonstruowani przez rodzaj narcyzmu. Społeczeństwo samozwrotne funkcjonuje w „ograniczonej przestrzeni przezroczystości”. Polega to na tym, że publiczność domaga się obrazów „z innego świata”, lecz patrząc na ekran i sprawdzając jak się prezentuje, kręci się w kółko⁶.

„Inność” staje się coraz większą fikcją, nierozpoznanym odbiciem w lustrze. „Gatunkowa i symboliczna esencja ludzkości zostanie odrzucona, ale nie ze względu na ideologię – czy to emancypację, czy też ostateczne pogrzebanie platonizmu jako fundującej humanizm filozofii, ale ze względu na czysty pragmatyzm połączeń wprowadzonych transhumanistycznymi środkami, który wprowadza ten hipernihilizm – równoważność wszelkich sposobów bycia”⁷ – podsumowuje mechanizmy cyberkultury Rafał Ilnicki. Dowolny sposób życia może zostać przekształcony w rodzaj *transu*. Świetnie ukazują to film Darrena Aronofsky’ego *Requiem dla snu*, gdzie termin „uzależnienie” rozciąga się nie tylko na nałogi związane z używkami, lecz również na oglądanie interaktywnych programów telewizyjnych (matka głównego bohatera).

Dziś wzywani jesteśmy nieustannie do bycia w stanie permanentnej metastabilności. Według Gillesa Deleuze’a odbywa się to przez często komiczne wyzwania, konkursy i negocjacje, poddawani jesteśmy tymi sposobami ciągłej kontroli (różne formy egzaminu, ankiet, sprawozdań, których nigdy dosyć). W starych społeczeństwach dyscyplinarnych, zdaniem Deleuze’a, ciągle zaczynało się od nowa (wraz z przemieszczaniem w przestrzeniach zamkniętych – ze szkoły do koszar, z koszar do fabryki), natomiast we współczesnych społeczeństwach kontroli nigdy nie można z niczym skończyć, nie można tego zamknąć, a „nieograniczone odwleczenie”, charakterystyczne dla tych społeczeństw (podlegających ciągłej przemianie), to zupełnie nowa forma życia⁸.

Anamneza współczesna to nie jest ta sama anamneza opisana już przez Platona jako sposób przypomnienia sobie danej rzeczy, niezależny od doświadczenia zmysłowego, łączący poznanie świata z doświadczeniem *sacrum* (w znaczeniu „wrodzonych prawd religijnych, nie pochodzących od człowieka”). „Równoważność wszelkich sposobów bycia” wynika z rezygnacji z *telos*, najczęściej dobrowolnej (środek staje się celem). Lyotard zauważa, że dziś przemieszczamy się w kierunku zapisu pamięci opartego na paradygmacie przetwarzania. Świetnie komponuje się on z techniką, niestety *logos* staje się służebny wobec techniki. Przetwarzanie staje się puste, gdy nie ma czego przetworzyć (brak jest na przykład powiązania między informacjami)⁹.

Trans – puste przepływy

Godzic zwraca uwagę na fenomen odbiorcy telewizyjnego, który lubi coś oglądać, nie „mimo tego”, że tym pogardza, lecz „właśnie dlatego”¹⁰

„Co na przykład zrobić z taką oto sytuacją: lubię oglądać *Milionerów* w TVN. Po wiem jednak paradoksalnie: zgrozą napawa mnie upowszechnianie «postmodernistycznej wiedzy» o najmniejszych kosteczkach szkieletu czy wysokości bramki hokejowej. Uznawanie jej za wiedzę «właściwą» i preferowaną jest według mnie szkodliwe społecznie. Z zażenowaniem oglądam gesty i mimikę prowadzącego, który (jakkolwiek bywa sympatyczny i ciepły) sprawia wrażenie, jakby przeżywał na wizji nieustanną terapię elektrowstrząsową albo poznawał ograniczenia motoryczne własnego ciała. Dlaczego więc czekam na kolejne wydanie *Milionerów* i oglądam program z przyjemnością, pomimo przekonania o szkodliwości społecznej i odrazy na widok Huberta wykrzywiającego twarz podczas kolejnego nieważnego pytania? Dlatego że stworzona została w tym przypadku niepowtarzalna atmosfera psychodramy: podglądam komunikowanie się dwojga ludzi, widzę prawdziwe emocje (w każdym razie na twarzach uczestników teleturnieju). Są mi bliscy w tej chwili, rozumiem ich niezafałszowane emocje i autentyczne rozterki. A to wielka wartość w dzisiejszym świecie: trzeba ją chronić i upowszechniać”¹¹.

Ta uwaga Godzica jest ironiczna. Fałszywa psychodrama uwalnia prawdziwe emocje. Owe emocje łączą odbiorców przed odbiornikami telewizyjnymi. Dziś zdecydowanie zmalała popularność *Milionerów*, lecz w ich miejsce pojawiają się coraz to nowe programy oparte na tym samym mechanizmie – redukcji i selekcji. Redukujemy liczbę uczestników, selekcjonujemy „najlepszych”, ale tylko na chwilę. „Najlepsi” szybko zostają zastąpieni kolejnymi, „jeszcze lepszymi”. Dziś według Lyotarda dominuje wykluczenie domknięć (nawet językowych, narracyjnych) i następuje kres myślenia teleologicznego¹².

Według Darina Barneya żyjemy w „społeczeństwie sieci”, składającym się z trzech głównych elementów: punktów węzłowych, powiązań łączących punkty i przepływów. To, co zawsze było wyraźnie widoczne w społeczeństwie, to węzły, reszta (zwłaszcza na skutek „usieciewienia”) staje się coraz bardziej niejasna. Zwłaszcza niejasne są przepływy (czym są i jak działają), gdy nie wiadomo do końca, co ma przepływać i między czym. Tu jest miejsce na „transowość” przepływu, który przestaje być wewnętrzny (celowy), a staje się „poza-celowy”. Nie należy mylić tego z bezcelowością jako bezmyślnością czy przypadkiem. Przepływy są bowiem projektowane dla celów samego ich mnożenia (na przykład pieniądze – „pieniądz robi pieniądz”).

Barney opisuje przykładowe węzły, powiązania i przepływy. Węzeł to wyraźny punkt, połączony z przynajmniej jednym innym punktem, powiązanie łączy węzły, a przepływy są tym, co przechodzi pomiędzy węzłami wzdłuż powiązań. Węzły to na przykład grupa przyjaciół, komputery, firmy, a powiązania to na przykład korespondencja, połączenia kablowe, kontrakty. Tym, co przepływa w jakiejś grupie, może być plotka, przyjacielska atmosfera, miłość, pomoc, dane, pieniądze. Przepływy mogą być obfite bądź niewielkie, regularne lub nierównomierne, znaczące lub bez znaczenia¹³. Chodzi o to, by przepływy były obfite, regularne i znaczące. Dostęp do znaczących sieci (na przykład mających status węzła) jest minimalnym warunkiem społecznego, ekonomicznego i politycznego uczestnictwa w społeczeństwie sieci – podkreśla Barney. Jest to związane z określonym miejscem w społeczeństwie. Sieć natomiast oferuje głównie doświadczenie bez-miejsca, które kłóci się z potrzebą umiejscowienia (podstawową ludzką potrzebą jako jednostki) i powoduje konflikt między siecią a jaźnią. Napięcie zawiera się w samej technologii, która na ogół ucieleśnia i wprowadza pewną określoną koncepcję stosunków międzyludzkich¹⁴.

Napięcie między siecią a jaźnią może powodować odłączanie od jednego lub drugiego, lub pozytywnie wzniecać świadomość ich rozłączności. Sztuka według McLuhana miała na tej zasadzie przywracać łączność między tymi dwoma elementami, eksponując „sztuczność” wszystkiego, co przez samą tylko powszechność użytkowania zyskuje status „naturalnego”.

Przykładem wykorzystania antynomii między siecią a jaźnią – obie nie poddają się kontroli – jest historia założyciela portalu Facebook, zwłaszcza w sfabularyzowanej wersji, czyli w filmie Davida Finchera *The Social Network*. Główny bohater od samego początku filmu jest jakby w transie, jego umysł pracuje na najwyższych obrotach, zaś pomysł goni pomysł.

Misja – przymus uczestnictwa

Historia pokazana w filmie Finchera rozpoczyna się pewnego wieczoru w 2003 roku. Mark Zuckerberg po nagłym zerwaniu z dziewczyną, spowodowanym jego niezaspo-

kojonymi ambicjami i brakiem empatii, postanawia zrobić coś, co pozwoli mu zapanaować nad emocjami innych. Najpierw w dość prosty sposób odreagowuje zerwanie i atakuje personalnie swoją byłą dziewczynę na blogu, lecz szybko ten bezpośredni atak zamienia się w fascynację samą techniką (w końcu techniką o militarnych korzeniach), dającą możliwość zmasowanego ataku, w który mają szansę włączyć się osoby zupełnie niezwiązane ze sprawą. Mark buduje powiązania tam, gdzie ich nie ma, wykorzystuje możliwość łatwego zanegowanie wyjątkowości osób w sieci. Szybko okazuje się, że jego głównym celem nie było zaimponowanie dziewczynie, nawet nie dostęp do grona ludzi, którzy mają władzę na uniwersytecie (studencki elitarny klub).

Włamując się do uniwersyteckiej sieci komputerowej, Mark tworzy stronę internetową opartą na bazie studentek, umożliwiającą ich porównywanie pod względem fizycznej atrakcyjności. Rekompensuje sobie porażkę miłosną (rozpad związku, czyli „węzła”) „ilościowo”, budując same obfite „przepływy” w wirtualnym świecie. Mark to spec od budowania „powiązań”, czyli tego, co potocznie nazywamy właśnie siecią. Okazuje się, że należy do najmniej licznych procenta osób uzdolnionych w tej dziedzinie, przeważnie innych użytkowników mediów interesuje tylko to, co „na wejściu” i to, co „na wyjściu”: co muszą zrobić, aby się podłączyć, i co mogą dzięki temu połączeniu zyskać.

Mark z początku nie wie, czego chce, co może zyskać dzięki swoim pomysłom na nowe powiązania. A może raczej należałoby powiedzieć, że jego intencje są rozproszone. Nie wiadomo, czy chce władzy, czy tylko popularności? Czy może chce sprawdzić, jak bardzo jest inteligentny? Raczej nie jest zainteresowany pieniędzmi, które przyniesie mu pomysł. Znakomita część filmu to sądowe rozprawy między twórcami nowych rozwiązań (autorstwo w sieci zawsze jest zbiorowe) a tymi, którzy mają wizję, co można z nimi zrobić. Następuje specyficzny konflikt interesów, a raczej skali tych interesów.

Wcześniejszym tego typu fenomenem – „pustych powiązań”, które jednak coś wiążą, są programy typu talk-show: „rozmów na niby”, jak określa je Godzic. Analizując telewizyjne polityczne dyskusje w latach 1999-2000, badacz zwraca uwagę na skalę zjawiska „pustych przepływów” w tworzeniu obietnic wyborczych:

„Jesteśmy na krawędzi największego niebezpieczeństwa od czasu wybuchu polskiej bomby z demokracją. Oto telewizja publiczna skutecznie przekonuje swoich widzów, że demokratyczne media nie potrzebują ruchu myśli i trudnej sztuki wymiany poglądów. Telewizja powiada: albo pokażemy ci wyłącznie emocje, pyskówki i bałagan rozwichrzonych racji, albo zobaczysz symulację wymiany zdań, w której tak naprawdę o nic nie chodzi i niewiele z niej wynika”¹⁵. A może należałoby powiedzieć – wynika jedno: „wszechkoneksjonizm” współczesnej kultury. Kultura to „systemy znaczenia” i „style życia” zbudowane na kolektywnych praktykach społecznych, a walka we współczesnym społeczeństwie koncentruje się, według Barneya, wokół dostępu i zarządzania informacją. To, co się wymyka użytkownikom, to właśnie zarządzanie – czyli sposób wynikający często z samej technologii – utrzymanie przepływów.

Te zjawiska powodują, że według Barneya, możemy zaobserwować spadek „kapitału społecznego”, czyli działania we wspólnym interesie, z drugiej strony, obserwujemy próby odbudowy „wspólnego interesu” we „wspólnotach wirtualnych” (domenach). Zwolennicy tej zmiany twierdzą, że tego typu (wirtualne) wspólnoty przewyciężają przeszkody skali i są bardziej wolicjonalne. Krytycy wskazują przede wszystkim na możliwość natychmiastowego ich zarzucenia (brak zaangażowania, który generują), w dowolnym momencie, co ostatecznie osłabia więzi społeczne¹⁶.

Człowiek jako odbiorca chce chociaż na chwilę ustanowić się na zewnątrz świata, zwłaszcza na zewnątrz dzisiejszego świata techniki, w którym *logos* staje się służebny. Ma taką możliwość tylko dzięki sztuce lub doświadczeniu *sacrum*. Doświadczenie *sacrum* – nie w sensie religijnym – przedstawia obraz jaskini w *Państwie* Platona, obraz znów wyjątkowo aktualny. Nie ma tu wprawdzie indywidualnego ludzkiego interesu, pragnienia, pożądania, pracy umysłu, jak w filmie Finchera, jest „obiektywne światło prawdy”, w które możemy wierzyć lub nie, ono istnieje niezależnie od naszych przekonań, jest także jednostka bezinteresownie kierująca się w stronę światła. Element łączący te historie oddalone o tysiące lat, to wybitna jednostka niepoddająca się trzymającym społeczeństwo w całości przepływowi.

Dla Platona ważna jest «misja» („poprowadzenie innych ludzi do prawdy”), nie sam «trans» („oświecenie”), dlatego trzeba zrezygnować z transu (wrócić do ciemnej jaskini), by umożliwić innym doświadczenie go. Chodzi o to, aby uczynić trans „zbiorowym”, więc komunikowalnym doświadczeniem. Ale Platon chce to zrobić na polu językowym, poprzez idee, nie poprzez porównanie (czy zestawienie) gotowych elementów dostępnych doświadczeniu zmysłowemu, jak robi to sztuka z całym jej dramatyzmem. Ostatecznie więc Platon eliminuje sztukę w swoim *Państwie* jako oddalającą od prawdy; pozostaje tylko jedna jej odmiana – muzyka i poezja jako idealna harmonia.

W VII księdze *Państwa* Platon prezentuje obraz jaskini zamieszkałej przez ludzi zakutyh w kajdany. Przestrzeń jaskini nie tworzy węzła, symbolizuje „całą” rzeczywistość odbieraną zmysłami. My, jako uwięzieni (ograniczeni zmysłami), rozmawiamy tylko o cieniach, a nawet rywalizujemy o to, kto lepiej je rozpozna i nazwie. I tu jest miejsce na zaistnienie całej infrastruktury komunikacji opartej na błędnym (według Platona) założeniu o braku dostępu do prawdziwej rzeczywistości. Węzeł stanowi każda osobna jednostka, nie możemy stworzyć grupy, ponieważ nie możemy stworzyć wspólnego *telos*. Powiązania między nami to mowa zbudowana na plotkach i omamach. Ale – na szczęście! – wszystko może się radykalnie zmienić, gdy jeden z więźniów zostanie oswobodzony z kajdan i wydobędzie się na powierzchnię. Jeden z nas – nie wiadomo nam dlaczego – wyrwa się ze świata iluzji i wydobywa na powierzchnię. Pierwszą jego reakcją na światło jest ślepotą i ból z powodu przyzwyczajenia do życia w ciemnościach. Z czasem jednak człowiek ten nauczy się nowego świata, który jest dużo lepszy niż świat podziemny, i wtedy Platon proponuje, aby tego człowieka posłać z powrotem do jaskini, gdzie opowiedzieć ma innym o prawdziwym świetle. Zanim znajdzie z nimi wspólny język („powiązanie”), będzie musiał przyzwyczaić na nowo swój wzrok do ciemności¹⁷. Ponadto będzie prawdopodobnie musiał dać się z powrotem zakuć w kajdany, ale jeden zmysł będzie wolny. Odzyskany wzrok, na skutek podwójnego oślepienia (na wyjściu i na wejściu do jaskini), stanowi teraz przepływ, a nie tylko odbiornik chaotycznych danych zmysłowych. Nowy członek społeczności jaskiniowej widzi już nie tylko obrazy (jednokierunkowo), ale idee. Ze współczesnej perspektywy, moglibyśmy powiedzieć, że jest w transie (czymś w rodzaju nieustającego oświecenia). Pytanie brzmi – czy może w takim stanie cokolwiek komunikować? Jakim językiem przekazać prawdę, która jest poza językiem?

Godzic zwraca uwagę na działalność tych, którzy dzisiaj zarządzają mediami. Przypominają „oświeconych”, którzy wiedzą, jakie „cienie” są dobre, a jakie złe:

„Zwróćmy uwagę, że chętnych do kontroli jest sporo i dysponują na ogół jakimś zakresem władzy – nieważne: faktycznej czy uzurpatorskiej. Wymieńmy aktywność niektórych członków Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji w tym zakresie, inkwizytorską

działalność posłów, czy wreszcie powołaną do tego Radę Etyki Mediów i Komisję Etyki TVP. Wymieńmy także wypowiedź senator Krystyny Czuby, która postulowała zaprzestanie emisji popularnej *Randki w ciemno*, ponieważ »kojarzy ona nieznanym sobie ludzi i pozwala na wyjazd za granicę«. Sprawa nie jest śmieszna: ja sam, wyznając poglądy w wielu punktach rozbieżne ze stanowiskiem pani senator, pisałem w publicystycznym szale, że *Smerfy* propagują stalinowski model świata (poparłem to zresztą dokładniejszą analizą niż pani senator, i nadal tak sądzę). Chcę podkreślić jedynie, że czym innym jest ostry sąd publicysty, czym innym zaś wyposażenie pewnej przypadkowo dobranej grupy osób w uprawnienia cenzorskie. Cenzor, pilnujący nawet najbardziej szlachetnej idei, pozostaje jednak cenzorem¹⁸.

Godzic uważa więc, że wszelkie „rady programowe” to twór sztuczny, symulujący dialog publiczny. „Być może coś w tym jest, ale obawiam się, że ów wentyl służy jedynie władzom telewizji, zaś w niewielkim zakresie umacnianiu poczucia wolności telewizora. Powiedzmy wreszcie wyraźnie: najważniejsza różnica pomiędzy telewizją publiczną a komercyjną dotyczy sposobu traktowania swojego widza¹⁹.”

Co oczywiście nie znaczy, że telewizja komercyjna umożliwi widzowi bycie wolnym. Widz nie jest po to, by celebrować swoją wolność, chociażby oceniając coś, lecz po to, by patrzeć, śledzić nawet oferowane mu cienie. Pozycja, do której jest zapraszany, to „sceptycyzm i brak zaangażowania²⁰”. Wyłania się prawda zawarta w micie o Platońskiej jaskini – prawda pozbawiona subiektywnego złudzenia przestaje być pożądana. Dlatego tylko jeden z nielicznych wyrwa się z jaskini w kierunku światła. System złudzeń natomiast sprawia, że ludzie na dnie chcą się porozumiewać, budują wspólny język, jest on pełen napięć, lecz dzięki temu ludzie ci czegoś pragną (choćby mitycznej „jednej prawdy”). „Jedna prawda” pozwala zamknąć się w idei, złudzenie generuje zapotrzebowanie na przedmioty, zwłaszcza takie, które poprawiają odbiór świata. McLuhan pisze o nakładaniu się mediów na siebie, jedno medium natychmiast pociąga za sobą następnego, poza tym założenia technologiczne mediów warunkują sposób percepcji²¹.

Loska zauważa, że filozofowie już dawno opisali zmianę fundamentu nowoczesnego społeczeństwa – autonomicznego i samoświadomego podmiotu myślącego (przeciwstawianego przedmiotowi) w „klienta” konsumującego nie „treść”, ale raczej zakodowane stosunki semiotyczne znaków, które pozbawione są referencyjnego odniesienia. Klient, w odróżnieniu od podmiotu, nabywa nie tyle pojedynczy przedmiot, ale cały system przedmiotów. Indywiduum dzięki przedmiotom znajduje swoje miejsce w systemie. „Baudrillard powtarza więc za McLuhanem, iż treścią (zawartością) każdego medium jest jego użytkownik, który jest równocześnie częścią systemu i jego wytworem. Stąd też stwierdzenie, że w społeczeństwie konsumpcyjnym nie istnieją niezależne potrzeby, gdyż wszystkie są społecznie kodowane, służą wyłącznie zachęceniu klientów do kupowania produktów, a więc pośrednio do podporządkowania ich logice przedmiotów²²”. Przedmioty pozostają przy człowieku i mszczą się według Baudrillarda na nim, bo w kulturze nowoczesnej, stworzonej przez technologię, nie istnieje możliwość „wymiany symbolicznej”. Komunikacja jest pozorem prawdziwego porozumienia. „Człowiek współczesny nie żyje już w epoce luster, w królestwie *wyobrażonego*, ale w świecie ekranów, interfejsów. Wszystkie nasze maszyny stały się ekranami, zaś interaktywność ludzi została wyparta przez interaktywność ekranów. Baudrillard powtarza również tezę McLuhana o taktylności nowych mediów – percepcja obrazów telewizyjnych nie polega wyłącznie na wpatrywaniu się w ekran, ale na specyficznym, intymnym kontakcie zmysłowym. Taktylność jest rozumiana jako «przyległość oka i obrazu, zniesienie krytycznego dystansu zawartego w spojrzeniu», zaś owo oddalenie jest czymś niezbędnym do prawidłowego

ukształtowania się komunikacyjnej wymiany”²³. Brakuje dystansu, nie ma miejsca na ironię rozumianą jako struktura rozumienia umożliwiająca diagnozowanie intencjonalności. Tak rozumiana ironia eksponuje funkcję narratora, aby nie ugrzązł w fabule ani nie przemienił się w samozwańczego mistrza dyskursu. Współczesne media raczej ukrywają narratora. Ten, aby zaistnieć, aby stać się widocznym, musi zostać oderwany od swojej opowieści. Ma szansę narodzić się wtedy świadomość innych wersji wydarzeń. Sam znak jest następczy, stadny, w każdym ze znaków drzemie monstrum stereotypu – jak powiedział Roland Barthes. Wolność jest dostępna jedynie poza językiem, ale na nieszczęście ludzi – język ogarnia wszystko, nie ma zewnątrz²⁴. Możemy sobie oczywiście wyobrazić, że wychodzimy poza język, to wyobrażenie jest nawet usankcjonowane w kulturze – realizuje je literatura. Natomiast niepokojące we wszelkiego rodzaju transmisjach jest zepchnięcie słowa na dalszy plan, bowiem obraz, montaż, ruch kamery, to wszystko również należy do zbioru znaków i pogłębia stereotypowy odbiór świata. Jeżeli rezygnujemy z wytrwania wobec sprzeczności, jeśli brakuje nam cierpliwości, popadamy w ideologię lub w barbarzyństwo. Na to nie pozwala ironia. Ironista niczego bardziej nie jest świadomy, jak tego, że słowa się zużywają. Zrozumienie wydobywa siłę słowa, jednocześnie czyniąc słowa czymś zrozumiałym, znajomym, oczywistym, siłę w nich zawartą anihiluje. Ironia jest tym, co nie pozwala na spójność narracji. Odradza się tam, gdzie tekst już uległ sprofanowaniu, stał się oczywisty, taki jaki wydaje się być w transmisji, szczególnie tzw. transmisji „na żywo”. Ironia z reguły odradza się z dużym opóźnieniem, a dziś na takie opóźnienia nie ma miejsca. Wszystko dzieje się równocześnie i w „bez-miejscu”.

Żeby nabrać ironicznego dystansu do swoich przekonań (jak powie Richard Rorty – do swojego „słownika ostatecznego”), najpierw trzeba nabrać tych przekonań, a nie można ich nabrać inaczej, jak wierząc że są właściwe, a nie względne. Może dyskurs ironiczny, skoro ma być świadomością możliwości istnienia innych wersji tej samej historii, polegałby na umiejętności tworzenia nieoczekiwanych kontekstów dla znanych problemów? Tu odkrywa się pole możliwości dla wszelkiego rodzaju transmisji.

W tym duchu Søren Kierkegaard propaguje ideę tak zwanej komunikacji pośredniej, w której „komunikujący nie tylko wypowiada to, co ma na myśli, ale również myśli to, co wypowiada, powodując tym podwójne odbicie”²⁵. Żeby teraz rozszyfrować znaczenie tego, co zostało powiedziane, nie wystarczy postępować według znanej metody interpretacji, trzeba raczej poszukać paradoksu, w którym następuje zagęszczenie myślenia zdobywającego się na oswojenie z możliwością zaskoczenia²⁶.

Począwszy od telewizji, poprzez kolejne nowoczesne media, obserwujemy poszerzanie przestrzeni oglądu po to, by widz mógł włączyć się do spektaklu jako aktor, lecz czy jest to prawdziwe zaangażowanie – aktywne i społeczne? Taktylność, która miała oznaczać powrót do „kultury uczestnictwa”, prowadzi do zubożenia na treść oraz do fascynacji samym medium – jak twierdzą pesymiści, na czele z Baudrillardem²⁷. Telewizja tworzy obszary pozbawione miejsca rzeczywistego²⁸. Może jednak nie trzeba przyjmować aż tak pesymistycznej perspektywy?

Transmisja bez jednego „pasa transmisyjnego”

To, z czym najbardziej walczyła przywołana w *Nieludzkiem* Lyotarda psychoanaliza, to projekcja. Można spojrzeć na projekcję szerzej niż tylko jako na negatywny mechanizm obronny ludzkiej psychiki (od łac. *proicere* – ‘wyrzucać przed siebie’) polegający na przy-

pisywaniu innym własnych poglądów, zachowań lub cech. Jest jeszcze inne rozumienie projekcji, związane z optyką i wyświetlaniem obrazów, a zwłaszcza z wynalazkiem tzw. «obrazu anamorficznego» (i techniki rejestracji obrazu panoramicznego). Zanim proces anamorficznego zniekształcenia obrazu został wykorzystany w kinematografii, został opracowany (przez Henriego Chrétiena) dla celów militarnych podczas I wojny światowej, w celu zapewnienia szerokiego pola widzenia z czołgów. Zniekształcenie obrazu umożliwiało 180-stopniową obserwację pola walki.

Szeroko rozumiana projekcja powinna albo dawać szeroki wgląd we współczesne, zapośredniczone komunikaty i ich powiązania, albo niszczyć ich znaczenie ze względu na niemożność wyróżnienia jakiejś spójnej całości (i „powiązań”).

Istnieje taki wymiar naszego istnienia, w którym możliwe jest przekroczenie fatalizmu interpretacji – pisze Michał Paweł Markowski, analizując twórczość Fryderyka Nietzschego rezygnującego z niebezpiecznej «metafory zwierciadła» w teorii poznania. Kto nie potrafi włożyć woli w rzeczy, przynajmniej wkłada w nie pewien sens, ale według Nietzschego chodzi o to, by w rzeczach odcisnęła się czyjaś wola raczej. Rzeczy nie są już zwierciadłem, lecz woskiem, w którym odciska się czyjaś moc. Zastąpienie zwierciadła pieczęcią otwiera spór o wartości. Dla Nietzschego, gdy wszystko już opisywał z punktu widzenia woli mocy, są to dwie skrajne modalności: wola mocy jako poznanie i jako sztuka, w najszerszym rozumieniu – jako kreacja przeciwstawiona poznaniu²⁹. Bo gdy ktoś zapyta, czemu służy filozofia, odpowiedź musi być agresywna. Filozofia nie służy żadnej istniejącej władzy, lecz służy – i to jest bardzo ciekawe stanowisko Nietzschego – zasmucaniu. Filozofia, która nikogo nie zasmuca i nikomu nie sprawia przykrości, nie jest filozofią. Jedynym sposobem jej użycia jest ujawnianie podłości myśli we wszelkich jej postaciach. Chce uczynić ludzi wolnymi, takimi, którzy nie myślą celów kultury z korzyścią panujących instytucji. Chce pokonać to, co negatywne, i jego fałszywy prestiż³⁰.

Najbardziej współczesne wydaje się być rozumienie mediów przez Niklasa Luhmanna. Media to dla niego zdobywcze ewolucji powstające w newralgicznych obszarach komunikacji. Luhmann rozróżnia trzy ich rodzaje: język – złożony ze znaków akustycznych lub optycznych; rozwinięte na bazie języka tak zwane media powszechnie – czyli pismo, druk, radio, itd. (stwarzają one własne możliwości utrwalania, porównywania i ulepszania komunikacji) – i media „symbolicznie zgeneralizowane”, takie jak: prawda, miłość, wiara, piękno, własność, władza, odnoszące się trochę do mitów, bo stanowiące pewne całości, których nie można rozłożyć na dwa urządzenia i „pas transmisyjny” (tradycyjnie pojęte medium). Media „symbolicznie zgeneralizowane” warunkują selekcję komunikacji, jednocześnie działają jako środek motywujący, by gwarantować przestrzeganie proponowanej selekcji. Najskuteczniejsza i najbogatsza w konsekwencje komunikacja dokonywana jest dzisiaj – według Luhmanna – poprzez właśnie te media, gdy nie możemy już wyróżnić „pasa transmisyjnego” lub gdy nakładają się one na siebie³¹.

Transmisja nie jest ani «transem» („całkowitym oderwaniem od rzeczywistości”) ani «misją» („konkretnym zadaniem”). Jest nowoczesnym sposobem komunikacji polegającym na przepracowaniu nie tylko danych, ale przede wszystkim na przywróceniu celu (co często wymaga zabiegów retransmisji). Dochodzi do pewnego pozytywnego spiętrzenia – doświadczenie terażniejszości związane jest z zapanowaniem nad wielopoziomowością pamięci w bezpośrednio przepływach. Nie jest to coś, co odbywa się na żywo i w samym węźle – jako podstawowym elemencie społecznym – na przykład

w grupie przyjaciół (jako atmosfera przyjacielskiej równości utrzymana na przykład w trakcie przyjęcia, spotkania). Dotąd, myśląc o transmisji, myśleliśmy głównie o powiązaniach – takich, jak połączenia kablowe, pasy transmisyjne, media powszechne, natomiast transmisja dotyczy tego, co przepływa (jak plotka, miłość, dane, pieniądze) i jest uchwytnie w swojej niestabilności. Transmisja jest więc związana z pozbywaniem się marzenia (czy złudzenia) „doskonałej obecności”.

Świadomość transmisyjności jest świadomością zakłóceń na linii nadawca – odbiorca. Jak w zabawie w „głuchy telefon”, z tym że tutaj (inaczej niż w zabawie) niekoniecznie istotą jest brak powtórzeń przekazywanej wiadomości. I tak, mimo wielości powtórzeń, końcowe brzmienie informacji może być całkowicie odmienne od pierwotnego. Taka gra (z transmisją) może mieć pozytywne skutki, ale tylko tam, gdzie cel wykracza poza informację, poza poznanie, w miłości, religii, sztuce, w tych dziedzinach, gdzie wciąż mamy nastawienie na cel niewynikający z samych nowych możliwości (praktycznie nieograniczonych) powiązań informacji.

Przypisy

- ¹ K. Loska, *Dziedzictwo McLuhana. Między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Kraków 2001, s. 76.
- ² Por. Ibidem, s. 74.
- ³ Por. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997.
- ⁴ Ibidem, s. 113.
- ⁵ Por. J.F. Lyotard, *The Inhuman. Reflections of Time*, przeł. G. Bennington, R. Bowlby, Stanford 1991.
- ⁶ Por. W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Kraków 2001, s. 30.
- ⁷ R. Ilnicki, *Chaos kontrolowany. Psychodeliczna i militarna utopia cyberkultury oraz jej transhumanistyczne przebolenie*, [maszynopis – przyp. A. D.].
- ⁸ Por. G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, W: *Negocjacje. 1972-1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 185.
- ⁹ Por. J.F. Lyotard, op. cit.
- ¹⁰ W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, op. cit., s. 110.
- ¹¹ Ibidem, s. 109.
- ¹² Por. J.F. Lyotard, op. cit. s. 48-52.
- ¹³ D. Barney, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Fronia, Warszawa 2008, s. 37.
- ¹⁴ Por. Ibidem, s. 41 – 50.
- ¹⁵ W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, op. cit. s. 38.
- ¹⁶ Por. D. Barney, op. cit. s. 184 – 192.
- ¹⁷ Por. W. Witwicki, *Objaśnienia do książki siódmej*, W: Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1994, t.2.
- ¹⁸ W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, op. cit., s. 116.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 2002, s. 46.
- ²¹ Por. M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 259.
- ²² K. Loska, op. cit., s. 108.
- ²³ Ibidem, s. 115.
- ²⁴ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant, W: „Teksty” 1979, nr 5, s. 29.
- ²⁵ E. Kasperski, *Kierkegaard o komunikacji*, W: idem, *Dialog i dialogizm*, Warszawa 1994, s. 21.
- ²⁶ Por. A. Doda, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.
- ²⁷ K. Loska, op. cit., s. 115.
- ²⁸ W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, op. cit., s. 125.

²⁹ Por. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 398 – 402.

³⁰ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 111.

³¹ Por. N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, przeł. M. Kaczmarczyk, Kraków 2007, s. 151 – 152.

Summary

A trans or a mission?

Nowadays we are summoned to be in the state of permanent metastability, favorable to an ordering from a position of strength, dictate of power. It seems that transmission (especially an online one) consist mainly in mechanism of projection. In the offline world we are living in our „communication communities”, to use Stanley Fish’s expression. Interpretations of information flowing between us are strictly dependent on the institutional environment in which we live. When we move to the online world, we cannot even realize all the transmission distortions (anonymity of internet users).

Transmission seems to be the term appropriated by the “ideology of the direct relation”, although the “direct relation” is associated more with the opposite of the ideology as subordination of life to an idea imposed by the community, having the nature of a rigid rule.

Transmission is not a word that is formed by simple compound two other words: trans (to go beyond) and mission (task). What, after analyzing the concepts – trans and mission – will change in our perception of the “transmission”? We are now urged on to a trance (“being beyond”), but dissuaded from a mission (the task related to some common telos)?

Rafał Ilnicki

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Transmisja pasożytnicza

Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób można odczytywać transmisję mediów technicznych w perspektywie pasożytniczej teorii kultury Michela Serresa. Patronem swoich rozważań francuski myśliciel uczynił Hermesa, przy czym oprócz podstawowych znaczeń, jakie można mu przypisać, wymienia także jego funkcję jako boga technologii oraz informatyki¹. Jest on podstawą późniejszych konceptualizacji i teorii, które są rozwinięciem tej postaci pojęciowej. Za najważniejsze należy uznać anioły² oraz pasożyty³. Żeby odczytać pasożytniczą teorię kultury przez pryzmat jej zastosowania do analizy mediów technicznych, należy zwrócić uwagę na to, że Serres buduje swoją koncepcję poprzez nawarstwienie odniesień; rozwijanie i aktualizowanie już rozpoczętych wątków. Dlatego też artykuł ten skupia się tylko na tych znaczeniach teorii francuskiego myśliciela, które bezpośrednio zostaną odniesione i rozszerzone w oparciu o ich realizację w mediach technicznych. W tym sensie jest to teoria kultury bez definicji, bowiem autor stworzył własny styl «epistemo-krytyki», który często rezygnuje z klasycznej formy sporządzania przypisów, czy też trwałego ustalenia terminów. W odniesieniu do poruszanych tu zagadnień taki sposób ujmowania poszczególnych kwestii i rozpatrywania przykładów jest nad wyraz pomocny i umożliwia podjęcie refleksji nad złożonym wpływem mediów technicznych na kulturę. Jest to szczególnie ważne, ponieważ przywoływane przeze mnie technologie mogą działać paralelnie i równocześnie. Zatem nie ma większego sensu wyróżniać typów, klas i hierarchii pasożytów, lepiej wskazać na spektrum podstawowych relacji łączących użytkowników mediów z pasożytniczymi transmisjami technokultury⁴.

Transmisja oznacza przekazywanie kultury za pośrednictwem mediów technicznych⁵. Nie czynię rozróżnienia na poszczególne sfery kultury, które miałyby być podporządkowane określonym dziedzinom symbolicznym. W ogólnej teorii relacji – dziedzinie postulowanej przez francuskiego myśliciela – to relacja pasożytnicza jest tą najważniejszą. Skupię się jednak na mediach technicznych i szczególnym rodzaju relacji, jaką jest pasożytnicza transmisja, która zdecydowanie nie ogranicza się do pasożytowania na przekazie medialnym jako rodzaju ataku, czy też wykorzystania, lecz odnosi się do właściwości systemotwórczych współczesnego świata zapośredniczonego przez media techniczne.

Transmisja pasożytnicza

Michel Serres używa pojęcia «pasożyta» w przynajmniej trzech głównych znaczeniach⁶. Pierwsze rozumienie odnosi się do biologicznego organizmu posilającego się organizmem gospodarza. Tu przykładem są robaki, roztocza oraz bluszczy. Drugie odnosi się do osób żyjących w grupach społecznych, które nie zarabiają na swoje utrzymanie (arystokraci, darmozjady). Trzecie dotyczy szumu (*noise*), czyli zakłóceń w komunikacji⁷. W każdym systemie kultury będzie określona ilość szumu/zakłóceń⁸, ponieważ to właśnie ta właściwość jest podstawą wszelkich relacji⁹. Szum dodaje się do systemu, zakłócając jego działanie, ale ma też działanie systemotwórcze – powoduje, że system przechodzi od systemu do systemu¹⁰. System działa nie mimo szumu, lecz dzięki niemu – twierdzi Serres. „Szum, lub znowu, pasożyt, jest w trzech punktach trójkąta: wysyłania, recepcji, transmisji”¹¹. Żadna transmisja nie jest idealna, zawsze towarzyszy jej pasożytniczy szum, który „zaprasza” pasożyty do podłączania się do niej. W tym sensie literackie inspiracje pasożytniczej teorii kultury Serresa znajdują swoje rozwinięcie w kulturze technicznej. Nadal możemy mówić o podstawowych gestach, kulturze gospodarza oraz całej sytuacji, która tworzy miejsca przepływu danych oraz ludzi.

W przypadku mediów technicznych konsekwencje tego trójpodziału tracą na ostrości. Jeśli będą w tych wyróżnionych kategoriach odczytywane oddzielnie, wówczas niemożliwym będzie śledzenie podstawowej właściwości mediów technicznych, jakim jest nieustanne fałdowanie, nakładanie i nawarstwianie transmisji. Należy zaznaczyć, że zarówno przywołując pasożyty w ujęciu Serresa, jak i wykorzystując je do analizy transmisji kultury dokonującej się przez media techniczne, myślimy o nich jako o czymś zupełnie fizycznym, co nie znaczy, że termin ten nie może występować jako metafora. Jednak w dalszej analizie będę postulował jego konkretne i literalne rozumienie, które jednak paradoksalnie jest zakłócanie poprzez maszyny literackie. Wynika to z faktu, że kody informatyczne, które składają się na warunki transmisji mogą zostać uznane przez użytkowników za pełnoprawne narracje. W ten sposób humanizacja mediów przebiega poprzez procesy narratywizacji. Dlatego też zdecydowanie łatwiej jest uznać całą sieć znaczeń pasożyta w środowisku mediów technicznych, niż też wykluczać te nieprzydatne. Zawsze powraca, znajduje odpowiednie medium-*milieu*, czyli środowisko własnej egzystencji. Będzie to w dalszej części szczególnie ważne, ponieważ relacje pomiędzy użytkownikami w perspektywie pasożytniczej transmisji będą odwracalne. Dlatego nie można wykluczyć żadnej drogi powrotu pasożyta, ani tej torowanej przez media techniczne, ani też tej umożliwianej przez media literackie.

Pasożytowanie na transmisji kojarzy się z przechwytywaniem sygnału, z nieautoryzowanym dostępem. Mogę pasożytować na czyimś paśmie transmisji, bezprawnie podłączając się do jakiegoś zasobu. Odejście od trybu wartościującego pozwoli jednak na uchwycenie tej konstytutywnej dla kultury relacji pasożytowania, która współcześnie powraca przebrana w problemy powstałe w konsekwencji rozwoju mediów technicznych. Należy też pamiętać o tym, że inna relacja jest nie do pomyślenia. Nigdy nie można usunąć wszelkich szumów, niespodziewanych i nieprzewidywalnych wydarzeń, nawet przy wysokiej automatyzacji technologii. Podsumowując to zagadnienie, należy stwierdzić, że charakter każdej transmisji realizowanej przez media techniczne jest pasożytniczy.

Wiąże się to z radykalnym przewartościowaniem podstawowych pojęć służących do opisu kultury: „Zdrowie pozostaje parą wiadomość-szum. Systemy działają, ponieważ nie działają. Niefunkcjonowanie jest nieodzowne dla funkcjonowania. I to

może być sformalizowane. Biorąc pod uwagę dwie stacje i kanał. One wymieniają wiadomości. Jeśli relacja odniesie sukces, jeśli jest doskonała, optymalna i bezpośrednia, to znika jako relacja. Jeśli tam jest, jeśli istnieje, oznacza to, że odniosła porażkę. Relacja jest nie-relacją. I tym właśnie jest pasożyt¹²

Pasożyt staje się niewidoczny – jednocześnie jest i go nie ma. Osiąga zatem wirtualny stan, który określam jako błyskawiczne następowanie po sobie elementów, które jest nie do uchwycenia przez obserwatora wyposażonego jedynie w swoje zmysły. Dlatego też często, by wytropić pasożytniczą transmisję w informacyjnym i komunikacyjnym krwiobiegu, należy posłużyć się odpowiednimi narzędziami, które są w stanie zidentyfikować intruza¹³. Paradoksalnie jednak cały czas działa on i wpływa na swoje otoczenie. Jest to relacja właściwa transmisji pasożytniczej, bowiem przekaz jednocześnie istnieje jako infrastruktura techniczna, przesyłająca określoną treść oraz szum, na który jako użytkownicy nie zwracamy uwagi¹⁴, ale który jednak funkcjonuje, stabilizując oraz zmieniając istniejące relacje. Te podstawowe sposoby istnienia nie prowadzą się do binarnych opozycji odpowiadających medium włączonemu i wyłączonemu. Coś może po części być transmitowane w funkcji pasożytniczej na kilka sposobów na raz. Media też wprowadzają kolejną figurę, jaką jest jawny pasożyt korzystający z kognitywnego osłabienia i „otępienia” odbiorców. Sytuacja ta, dotychczas nieznaną, sprowadza się do tego, że pasożyt sam zapowiada swoją wizytę, nie licząc się zupełnie z tym, że może być zupełnie zbędny. Tak funkcjonuje *spam*, niechciane wiadomości rozsyłane drogą elektroniczną, które na siłę się wpraszą do kultury. Przy czym warunki pasożytowania określone są przez długość, rodzaj oraz medium transmisji. Mogą być one zarówno krótkiego i długiego trwania, ale też wprowadzać różne mechanizmy trwania pośredniego, łączącego oraz syntezującego różne tryby czasowe. W ten ostatni sposób działają subskrypcje i powiadomienia, które organizują się wielopoziomowo i „przypominają o przypomnieniu”, realizując tym samym nadkodowanie, które cały czas bazuje na zasobach użytkownika. Pasożytnicza transmisja oznacza zatem także różne tryby ukrytego i niejawnego zapośredniczenia przekazu¹⁵. Warunki, w których dochodzi do przerwania transmisji dotyczą ekspozowania człowieka na transmisję, ponieważ centrum pojęte jako gwarantujące pewne odniesienie oraz fundament i w tym sensie „święte” traci swoją moc, w wyniku czego podmiot zostaje skonfrontowany z transmisją. W konsekwencji czego „pasożyt jest wszędzie”, czego efektem jest zaistnienie „absolutnego imperium relacji”, co oznacza „koniec substancji”¹⁶. Odpowiada to wirtualizacji przekazów, które nie są już przypisane do jednego terytorium. Powoduje to także możliwość krzyżowania się, multiplikowania i komunikowania pasożytniczych transmisji medialnych, które niezauważalnie mogą zostać wzmocnione lub osłabione, aż do ich przerostu albo zniknięcia. W tym sensie stwierdzenie Serresa, iż „łańcuch pasożytowania jest prostą relacją porządku, nieodwracalną jak przepływ rzeki”,¹⁷ przestaje być aktualne, ponieważ transmisja pasożytnicza może niespodziewanie się ujawnić jako niebyła. Nie wywoła to destabilizacji w systemie, który może nie być w stanie zapisać zachodzących z nieskończonymi prędkościami¹⁸ serii pojawień się i zniknięć danego przekazu. Dlatego pasożyty instalują się bezboleśnie, bez szumu, do istniejących transmisji, ponieważ są w nie wkalkulowane, immanentnie obecne jako część technologii. Przecieki danych, awaria serwerów, problemy z dostępem, udostępnienie zbyt dużej liczby informacji, w sensie ilościowym (zwykły nadmiar danych) i jakościowym (niedostateczna ilość danych istotnych), są wkalkulowane w ekonomię pasożytniczej transmisji realizowanej za pośrednictwem mediów technicznych, są wpisane w jej autoregulację. Są to jednak przykłady wzmocnionej transmisji pasożytniczej, która, by użyć określenia

Marshalla McLuhana, „prowadzi do przegrzania medium”, czyli do przewartościowania jego działania. Zaznaczam, że wszelkie dysfunkcje są podstawą działania systemu, podobnie jak szumy i chaos, z tą jednak różnicą, że nie sprowadzają się do awarii, katastrof w literalnym tego słowa znaczeniu.

Nadawca i odbiorca jako pasożyt i gospodarz. Przykład sieci P2P i «cloud computing»

Nadawca i odbiorca mogą pełnić w perspektywie pasożytniczej transmisji bardzo zróżnicowane funkcje. Często brakuje podstaw, by wyróżniać te dwie instancje, ponieważ mając do czynienia z transferem oraz przesyłaniem danych, odnosimy się do *quasi*-obiektu, który istnieje tylko, będąc przesyłanym. Aby wskazać na problemy i ambiwalencję związaną z ostrym i precyzyjnym stosowaniem terminów nadawcy i odbiorcy, przyrównam je do pasożyta i gospodarza, konstruujących medialne transmisje. Jest to relacja przechodnia, w której role mogą się zmieniać zgodnie z dynamiką pasożytowania i kontrapasożytowania (w tym zawiera się idea sprzężenia zwrotnego – gospodarz jest zmuszony odpowiedzieć pasożytowi, lecz wykorzystuje do tego jego kanał informacji). Pozwala nam to myśleć o tym, że nadawca i odbiorca są umieszczeni w konkretnej sferze – nie są to zatem abstrakcyjne funkcje komunikujących się i wchodzących w pasożytnicze relacje podmiotów. Nadawca i odbiorca formują relację *quasi*-pasożytniczą, czyli odpowiednią do tej, którą tworzą *quasi*-obiekty istniejące o tyle, o ile są ciągle w ruchu wymiany, przekazywania. W tym sensie ciągle przełączanie nadawcy i odbiorcy konstytuuje podstawowy związek właściwy dla technicznych mediów interaktywnych. Interaktywność nie jest jednak relacją typu: „jeden do jednego”, lecz „jeden do wielu” lub „wielu do wielu”. Pasożyt może pobierać, ściągać, tworzyć dane i równocześnie wykonywać inne operacje na transmisji, będąc jednocześnie gospodarzem, bowiem inni użytkownicy mogą od niego pobierać dane. Jest to podstawowa zasada działania sieci wymiany plików P2P (*peer-to-peer*). Zaliczyć do niej można programy takie, jak *eMule*, *BitTorrent*, *Soulseek*. Zawiera się w nich idea technologiczna i kulturowa ich funkcjonowania. Technika ugruntowuje relacje pasożytnicze i czyni z nich za pośrednictwem technologicznych rozwiązań kulturowe ugruntowanie wolnej transmisji danych. Żeby zarejestrować się do tych programów komputerowych, należy „na wejściu” określić, jakimi danymi użytkownik będzie się dzielił. Te warunki różnią się w zależności od programu, jednak także wśród użytkowników istnieje przekonanie, że żeby coś pobierać, należy czymś innym się dzielić. Jeśli ktoś tego nie robi, zostaje on odłączany od zasobów i określony jako pijawka (*leecher*) – moralnie wartościowany negatywnie wzorzec pasożyta. By zaradzić takim przypadkom, wprowadza się właśnie te warunki brzegowe, które określają tryby „wolnej”, bo z przymusu współdzielonej między użytkownikami przestrzeni. Istnieją różne protokoły, które są elitarne, ponieważ uwzględniają hierarchie i przywileje użytkowników-gospodarzy (użytkowników w funkcji gospodarzy) lub też egalitarne, gdzie liczy się „naga” i nieustrukturyzowana transmisja. Zatem w obrębie poszczególnych programów mamy do czynienia z wyróżnieniem wielu odmiennych relacji. Jednocześnie użytkownik może mieć uruchomione kilka aplikacji, przez co ilość pasożytniczych transmisji wzrasta. Michel Serres mówi o pasożycie jako o „trzecim”, który wchodzi w relację ustanowioną pomiędzy dwoma dowolnymi podmiotami, jednak: „Każdy z trójki jest trzecim dla pozostałych dwóch”¹⁹, zatem technologia, ustanawiając relacje połączenia między użytkownikami, reguluje także ich stosunki, które swoją złożonością znaczenia przekraczają figurę trójkąta (relacji trzech osób), przybierając postać sieci (relacji „wielu do wielu”).

Dotyczy to przede wszystkim technologii *cloud computing* („chmur obliczeniowych”), gdzie poszczególne chmury są dynamicznymi i bardzo wrażliwymi na najmniejsze zmiany bytami informatycznymi, które konstytuują połączenia obiektów i podmiotów. Opiera się ona na licencji, która to jest ekonomicznym systemem pasożytowania na zasobach gospodarza. Użytkownik instaluje odpowiedni program, który pasożytuje na danej transmisji. Nie musi on posiadać fizycznego oprogramowania, nie wie gdzie ono jest, czyli nie może zlokalizować informatycznego ciała gospodarza. Jest to sytuacja zupełnie paradoksalna, ponieważ dotychczas to pasożyt był ukryty i niewidzialny dla gospodarza. Media techniczne wprowadzają radykalne przewartościowanie tej relacji

Biurokratyczne protokoły mediów technicznych. Wymóg rejestracji

Biurokratyczny protokół mediów technicznych pasożytuje na wszystkich wiadomościach wysyłanych przez użytkowników i co więcej – jako szum-pasożyt – wchodzi w postaci zakłócenia w dowolnym momencie relacji nadawcy i odbiorcy, odpowiadającej niedualistycznej relacji pasożyta i gospodarza. O mediach oraz ich infrastrukturze należy myśleć nie w kategoriach środków, neutralnych przekąźników, lecz właśnie pasożytów. Jeśli przesyłam wiadomość do innego użytkownika, to z konieczności określona ilość medialnych pasożytów „żyje” dzięki tej wiadomości – jest to program antywirusowy (zakładam, że działający także po stronie odbiorcy), serwer dostawcy usług internetowych, program pocztowy oraz szereg innych jawnych lub utajonych aplikacji. Nim wiadomość zostanie wyświetlona na moim ekranie, przechodzi ona przez cały cykl pasożytniczych transmisji. Użytkownik nie musi tego odczuwać, lecz może dokonać rekonfiguracji obiektów technicznych za cenę zrzeczenia się jednego pasożyta na rzecz drugiego, jak to może mieć miejsce w przypadku „zamiany programu antywirusowego” na wirusa w konsekwencji jego deinstalacji i wystawienia na źródła infekcji.

Także nieustannie bez wiedzy i świadomości użytkownika dokonują się pasożytnicze mikrotransmisje. Biurokracja nas osłabia, lecz nie wykańcza, dlatego też – realizowana za pośrednictwem mediów technicznych, determinując transmisję wiadomości – pełni funkcję „czystego” i „idealnego” pasożyta. Zawsze musimy się rejestrować, żeby z czegoś korzystać. Jednak pozostali użytkownicy, jeśli chcą z nami nawiązać kontakt, rejestrują się także, dołączając do pasożytniczych sieci relacji w obrębie danych serwisów i programów komputerowych. Patrząc z tej perspektywy na poszczególne aplikacje i urządzenia, dostrzegamy, że budowane są wielowarstwowe poziomy biurokratycznego zapośredniczenia.

Media techniczne pasożytujące na człowieku

Współcześnie to media pasożytują na człowieku jako system fundujący infrastrukturę egzystencjalną, komunikacyjną oraz informacyjną²⁰ wszelkiej podmiotowości. Ludzie są nośnikami pasożytniczych transmisji mediów technicznych. Ten „trzeci-w-relacji”, który przerywa posiłek, ucztę, rozmowę, może być kimś, kto w autobusie słucha głośno muzyki. Tworzy szum, który wprowadza lub umożliwia relację pasożytniczą, ponieważ możemy przypomnieć sobie o własnym telefonie, a w tym czasie złodziej wyciągnie nam portfel z kieszeni. Człowiek z producenta stał się nośnikiem szumu, który jednak zupełnie nie stracił swoich możliwości systemotwórczych. Tym

właśnie różnią się miejsca publiczne od prywatnych, że w tych pierwszych mamy znikomą kontrolę nad szumem – ciągle musimy coś chronić i podtrzymywać, nie mogąc pozwolić sobie na chwilę nieuwagi. I to nie tylko dlatego, że możemy coś stracić, lecz przede wszystkim z powodu prawdopodobnego przegapienia, pominięcia. To właśnie media techniczne jako produkty uboczne codziennej aktywności tworzą szum będący środowiskiem i kontekstem ludzkiej egzystencji.

Media techniczne osiągają swój cel, ponieważ użytkownicy kultury sądzą, że to oni pasożytują w globalnych sieciach informacyjnych, że się w nie wgryzają, przerywając i modelując nawigacyjnie transmisje, jednak jest to spodziewany szum – indeterminacja²¹, który ukrywa całą infrastrukturę mediów technicznych. Jest to metafora gorącej kąpielii używana przez Marshalla McLuhana, która ma ukazywać, jak systemy medialne zanikają w miarę adaptowania się do nich człowieka. Teraz istnieją, jednak pod pozorami sprawowanej przez podmioty kontroli. Nie twierdzę, że jest ona niemożliwa, tylko, że pozostaje przesunięta, wytracona z określonego kanału transmisji. Przykładem jest tutaj zamiana anonimowości na prywatność. Jednostka zostaje przypisana do swoich wirtualnych tożsamości, zrzekając się nieuchwytności na rzecz konfiguracji w ustawieniach i filtrach dostępu do osobistych danych. W tym sensie pasożytnicze transmisje znoszą kolejne opozycje dzielące je od subiektywności człowieka.

Pragnienie relacji pasożytniczej. Przykład portalu *Facebook*

W przypadku tego najpopularniejszego medium społecznościowego użytkownik jest zachęcany do transmitowania na różnych kanałach: publikuje zdjęcia, fragmenty codziennych doświadczeń i wszystko to, co przyciągnie „pasożyta”, czyli podmiotowości zainteresowane współdzieleniem tych samych zasobów. Media w ten sposób uczą i warunkują jednostki, że relacje są konieczne, że należy je utrzymywać oraz informacyjnie podsycać. Natomiast jeśli ktoś nie ma głębokich związków z innymi użytkownikami, to pasożytuje na tym, co jest powszechnie dostępne: zaprzyjaźnia się i komentuje profile „gwiazd popkultury”, osób znanych oraz całkiem przypadkowych, licząc na to, że stworzy dzięki temu pozór relacji. Jednak nie może liczyć na zwrotność. Sam jest pasożytem, domagając się daru w postaci zainteresowania, troski i uwagi. Z powodu braku tej zwrotności wchodzi do istniejących relacji jako „trzeci” – ten komentujący rozmowę przyjaciół, odpowiadający nieproszony, powtarzający czynności innych użytkowników. Tym samym ustanawia on pasożytniczą transmisję. Wiele jego „polubień” danej treści na portalu *Facebook* rzadko prowokuje reakcję zwrotną. Informacje, które zamieszcza najczęściej przechodzą niezauważone. Nie może liczyć na uznanie, nie mając ustanowionej relacji. To prawdziwy problem wykluczenia, który sprowadza się do moźolności i nieefektywności pasożyтовania.

Pasożyt-użytkownik środowisk elektronicznych jest singularnością, czystą pojedyncością. Żeby się dopełnić, musi odnaleźć jakąś relację lub ją stworzyć. Większość wybiera tę pierwszą opcję, wykradając resztki uwagi, czyli ekscesywnie komentując, „wtrącając” się do rozmów, które prowadzą inni użytkownicy, produkując szum w kanale czyjejś transmisji, w którym, jak w butelce wrzuconej do oceanu, znajdują się zaszyfrowane, ukryte wiadomości. Często same pasożyty się komunikują i dzięki tej transmisji formują one wspólnotę, ustanawiając między sobą relację. Na tym polega płynność tej relacji, która nie jest nigdy jednoznacznie przypisana. Odbywa się to w myśl zasady, że każdy pasożyt znajdzie swojego gospodarza i odwrotnie – z pewnością gospodarze przyciągną pasożyty.

Użytkownicy-gospodarze też pasożytują wzajemnie na własnych transmisjach – muszą, jeśli chcą nadal pełnić swoją funkcję. Produkują obiekty-gospodarzy²², na których wspólnie pasożytują. Najczęściej przybierają one postać interaktywnych wiadomości. Ciągłe pozostajemy w paradygmacie elektronicznej komunikacji, w której to zwrotność gwarantowana przez technologię stanowi jednocześnie kulturową zasadę wymiany. Zawsze należy się odnieść, bowiem tego wymaga dana relacja. Jednak nie jest to tożsame z automatyzmem, wymuszeniem czy mechaniczną obligacją, lecz sprowadza się po prostu do wzajemności. To kulturowe gesty, które utrzymują ten portal i pomimo nieraz intelektualnego wyrafinowania, finezji i humoru, pełnią funkcję drapieżnego oznaczania własnego terytorium, intensyfikowania i zarysowywania już istniejących relacji. Portal gromadzi wszelkie informacje, będąc doskonałą mapą dla nowych pasożytów poszukujących transmisji, do której mogłyby się przyłączyć. Mówimy raczej o symbiozie niż o antagonizmie.

Logowanie/wylogowanie

Michel Serres wskazuje na to, że można opuścić system poprzez „własną różnicę lub poprzez gest wykluczenia”²³. Z tych dwóch sposobów żaden jednak nie daje gwarancji skuteczności. Nie jest to łatwe, ponieważ można przeprowadzić te dwie operacje wewnątrz systemu, nie opuszczając go. Logowanie do transmisji mediów technicznych przeważnie jest przyjemne: włączanie telewizora połączone z układaniem ciała na kanapie, uruchamianie programu pocztowego i towarzyszące temu uczucie informacyjnej świeżości i oczekiwania nowości. Wylogowanie jest bolesne, brutalne i wymaga radykalnego gestu odłączenia się, rezygnacji poprzez opuszczenie transmisji, lecz nie zmianę kanału transmisji, bowiem wtedy nadal jesteśmy równocześnie pasożytami i podlegamy pasożytowaniu przez dany system medialnej transmisji. Wszystkie próby wyjścia i rezygnacji muszą zostać poddane drobiazgowej rewizji, kontroli, wymagając samodyscypliny użytkownika, który po wylogowaniu nie loguje się do innego systemu pasożytniczej transmisji.

The Big Bang Theory

W tym serialu doktor Sheldon Cooper, który wykazuje wybitne zdolności intelektualne przy jednoczesnym braku kompetencji społecznych, ma ogromne problemy z tworzeniem i utrzymywaniem relacji z innymi osobami. Pasożytuje on na dyskursie innych, wtrącając erudycyjne uwagi, poprawiając, doprecyzowując wyrażenia innych. W tym sensie ta sytuacja doskonale odpowiada podstawowej relacji pasożyta, którą opisuje Michel Serres, ponieważ płaci on za swoją obecność opowiadaniem. Także z racji braku własnych kontaktów towarzyskich z konieczności pasożytuje on na relacjach budowanych w jego najbliższym otoczeniu, starając się na nie wpływać. W tym sensie realizuje on strategię transmisji pasożytniczej, jednak w różnym stopniu, ponieważ w toku rozwoju serialu jego opowieści przestają odnosić funkcję regulacyjną i w ten sposób jego funkcja pasożyta zostaje osłabiona, jednak stara się on ją utrzymać poprzez kontynuowanie własnego dyskursu. Pozostałe postaci w serialu przyzwyczajają się do przyjętej przez niego formy komunikacji, ignorując ją. Jest to sytuacja szczególna, bowiem pasożyt jest aktywny dyskursywnie oraz pasywny regulacyjnie, czyli dochodzi do zaburzenia transmisji pasożytniczej, ponieważ zapłata w postaci opowiadania staje się niewystarczająca. Widoczne staje się to, że to nie tylko ona jest źródłem trwałości przedstawionych w serialu relacji międzyludzkich, stanowiąc tym samym

rodzaj „nakładki” czy pełniąc funkcję pewnej roli społecznej, jednak w sensie czysto konwencjonalnym, nie przekładającym się na wzajemny stosunek postaci do siebie.

The Outer Limits

Złożone relacje pasożytnicze są uobecnione także w serialu telewizyjnym science fiction *The Outer Limits*. Szczególnie istotne jest to, że w każdym z monotematycznych odcinków podejmowany jest inny sposób przedstawiania transmisji pasożytniczej. W tym sensie stanowi on uogólnioną jej postać. Podstawowym sposobem budowania napięcia jest ukazanie człowieka jako pasożyta w stosunku do innych mieszkańców kosmosu. Kosmici nie są przedstawiani jako atakujący wprost. Raczej pasożytują na wytworzonych przez ludzi strukturach społecznych i kulturowych; w tym aspekcie szkody oraz zniszczenie przez nich dokonane często nie wynika ze złych intencji. Maskują się, podszywają, przejmują tożsamość, żeby obserwować własne działania, przeprowadzać własne eksperymenty, czy też przygotowywać się do stopniowego przenoszenia własnego gatunku. Poszczególne odcinki także przedstawiają „złych”, „żądnych zniszczenia” kosmitów, jednak te nie należą do większości. Złożone relacje pasożytnicze odnoszą się do różnego akcentowania podstawowych sposobów transmisji pasożytniczej i przenoszenia jej raz z ludzi na kosmitów, raz z kosmitów na ludzi.

W odcinku zatytułowanym: *Vanishing Act*²⁴ żona głównego bohatera, który został przez nią zahipnotyzowany, nawiązuje kontakt z bytem z innego wymiaru, który wykorzystuje ciało jej męża do tego, żeby zbierać informacje o tym, jak funkcjonują inne żywe formy. Nazywa go ona pasożytem. Dzięki jego istnieniu mężczyzna-tester jednak się nie starzeje, ponieważ trafia on w międzywymiarowe przejścia, które znajdują się poza czasem. Ukazuje to także podstawową relację pasożytniczą, która trwa poprzez ingerencję kosmitów w życie ludzi, jednak w sposób nie do końca uświadomiony, ponieważ ta wartość dodana w postaci niemożliwości starzenia się jest konsekwencją istnienia bytów w psychice tego człowieka, a nie świadomie przekazanego daru. Opowieść jako zapłata za „nieśmiertelność” jest zatem realizowana w odniesieniu do innych ludzi – zostaje ona rozłożona w czasie. Transmisja pasożytnicza realizuje się równocześnie na dwóch planach – na pierwszym dotyczy fizycznego przejścia ciała, na drugim związana jest pasożytowaniem na opowieści, będąc typowym „trzecim”²⁵, ponieważ mężczyzna podróżujący w czasie opowiada historie i sam z tymi historiami się zapoznaje. Możemy tutaj mówić także o sytuacji odwrotnej. Drugi mąż żony bohatera tego odcinka jest psychologiem i pasożytuje na transmisji opowieści, która jest mu niezbędna do potwierdzenia własnych dociekań teoretycznych. Cała moc serialu opiera się zatem na ukazaniu różnych form, jakie przybiera transmisja pasożytnicza. Kontekst science fiction pozwala na rozpatrywanie tych uwarunkowań jako eksperymentów myślowych.

Pasożyt/anioł

Pasożyt tworzy heterogoniczne relacje, które zarówno podniszczają, jak i produkują nowe systemy społecznych kodów. W potocznym rozumieniu pasożyt jako podstawowy proces kulturotwórczy oraz jako elementarny schemat zarządzania wiadomościami nie może być wartościowany poza aktualnym układem odniesienia, czyli środowiskiem, w którym bytuje – zeruje – podłącza się. Jednak ten tryb jego istnie-

nia nie ogranicza się jedynie do konsumpcji, bowiem często zjawia się, przerywa. Pasożyt staje się aniołem. Anioł sam jest wiadomością – czystą wielością²⁶, czystą wirtualnością. Nie oznacza on tylko boskiego posłańca. Może się odnosić także do ludzi, zwierząt, roślin, obiektów technicznych²⁷, które zdolne są być wiadomościami i nośnikami przekazu²⁸. Anioły i pasożyty nie są przeciwstawne i nie stanowią wariantów dobrej i złej transmisji. Raczej uzupełniają się, wyłaniając w sieciach pasożytniczych i anielskich transmisji złożoność stechnicyzowanej kultury. Anioły, jako czyste komunikacyjne wielości, istnieją dzięki pasożytom, dzięki szumowi, w który mogą wprowadzić swoje czyste i „niepokalane” transmisje. Pasożyty istnieją, ponieważ mogą żywić się czystymi wiadomościami, zakłócając je. Nie należy tego rozpatrywać w charakterze zwycięstwa lub porażki któregoś z typów transmisji, lecz na sposób niedialektycznej i niedualistycznej relacji. W przestrzeniach transmisji medialnej można być aniołem i pasożytem jednocześnie.

Przypisy

- ¹ M. Serres, B. Latour, *Conversations on Science, Culture and Time*, Michigan 1995, s. 109.
- ² Por. M. Serres, *Angels. A Modern Myth*, Paris-New York 1995.
- ³ Por. M. Serres, *The Parasite*, Baltimore 1982.
- ⁴ Przez «technokulturę» rozumiem tutaj kulturę mediów technicznych.
- ⁵ Kultura ta musi być zapisana, dlatego też jej podstawowym elementem jest pamięć. Przekazywanie (transmisja) odnosi się do autoregulacji pamięci zbiorowej. Por. R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapiak, Warszawa 2010, s. 5.
- ⁶ Dochodzą także inne, inspirowane termodynamiką, jak określenie pasożyta jako szumu lub jako induktora ciepła czy poprzez zastosowanie szeregu terminów i metafor pośrednich, które jednak nie będą istotne z perspektywy medialnej transmisji pasożytniczej.
- ⁷ Por. K. Hayles, *Two Voices, One Channel: Equivocation in Michel Serres*, „SubStance” 1988, Vol. 57, s. 3-5, 10.
- ⁸ Por. R. Bromboszcz, *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010.
- ⁹ Metaforą, którą często stosuje Serres, jest sytuacja, w której przerywane jest wspólne spożywanie posiłku przez wtargnięcie lub pojawienie się pasożyta. Wprowadza to stan destabilizacji, który musi zostać zażegnany, dlatego też „intruz” w zamian za posiłek i możliwość zatrzymania się w domu gospodarza równoważy swoją obecność poprzez opowiadanie historii. Zatem zakłóca on sytuację konsumpcji w podwójnym sensie, prowadząc do powstania zupełnie nowych układów relacji międzyludzkich. Metaforę tę możemy też przenieść na grunt mediów technicznych i przyrównać ją do sytuacji, w której wiadomość z poczty elektronicznej przerywa spożywanie obiadu. Tutaj też „intruz”, nadawca wiadomości, „opowiada” i „komunikuje”, co jest ekwiwalentem jego intruzji. Samo odczytanie wiadomości pocztowej jednak wprowadza nowy układ relacji, wyłączwszy przypadek, w którym wiadomość zostaje zignorowana.
- ¹⁰ Odpowiada to idei «arcyszumu» czy «praszumu», który jest początkiem wszystkich szumów i jest odczytywany na dwóch podstawowych płaszczyznach: komunikacyjnej, zgodnej z ustaleniami teorii informacji, metafizycznej – zgodnie z ideą Autora, sytuującego szum ponad informacją i czyniący z niego nadrzędny instrument własnych interpretacji. Por. M. L. Assad, *Potrait of a Nonlinear Dynamical System: The Discourse of Michel Serres*, „SubStance” 1993, Vol. 71/72. W tym sensie szum-chaos jest zjawiskiem pozytywnym. Jest to szczególnie istotne z perspektywy mówienia o pasożytniczej transmisji, która dzięki obecności pasożyta zyskuje stabilność, a nie ulega rozproszeniu i destrukcji.
- ¹¹ M. Serres, *The Parasite*, op. cit. s. 194.
- ¹² Ibidem, s. 79.
- ¹³ Nawet nie jest tutaj istotna szkodliwość, jak w przypadku wirusów komputerowych, ale sam fakt obciążania zasobów systemu, które mogłyby zostać przeznaczone na wykonanie innych operacji, niż te będące efektem pasożytniczej transmisji.
- ¹⁴ Albo też zwracamy uwagę na szum-zasłone dymną wyprodukowaną przez pasożyta, podczas gdy jego podstawowe źródło pozostaje dla nas nieodgadnione.

- ¹⁵ Dlatego też: „pasożyt jest dobrze ukryty pod jego mimikrą, za jego reprezentacją. Operacja odbioru zniknęła za aktywnością symulacji. Każdy widzi hipokryzję i ślepotę gospodarza. Wszyscy są ślepi, ponieważ widzą tylko hipokryzję, ponieważ widzą tylko mimikrę”. M. Serres, op. cit., s. 204.
- ¹⁶ Ibidem, s. 96.
- ¹⁷ Ibidem, s. 182.
- ¹⁸ W tym kontekście używam tego terminu na oznaczenie prędkości przesyłania danych w sieciach teleinformatycznych, które wymykają się podmiotowej percepcji jako pewnej ciągłości.
- ¹⁹ Ibidem, s. 247.
- ²⁰ Mówi o tym Gilbert Simondon, wprowadzając pojęcie „transindywidualności”, w której relacja człowieka i kultury do obiektów technicznych zostaje ustanowiona na planie pre-indywidualnym, to znaczy na płaszczyźnie „potencjałów i wirtualności”. Cyt. za: H. Martins, *The Strange Meshing of Impersonal and Personal Forces in Technological Action*, W: idem, *Tecnologia e configurações do humano na era digital. Contribuições para uma nova Sociologia da Técnica*, 2010, s. 83. Michel Serres twierdzi, że: „Podmiot zostaje zrodzony z obiektu” (cyt. za: S. Conor, *Thinking Things*, „Textual Practice” 2010, Vol. 24, № 1, s. 4).
- ²¹ Według Henriego Bergsona «indeterminacja» jest właściwością istot żywych. Michel Serres twierdzi, że: „Jesteśmy toczeni przez szum. I ten szum jest nie do ugaszenia. Jest na zewnątrz – jest samym światem – i jest wewnątrz, produkowany przez nasze żyjące ciało”. M. Serres, *The Parasite*, op. cit., s. 126. Jako zasada życia jest on „apercepcją chaosu” i niezbywalnie towarzyszy człowiekowi jako pasożytnicze otoczenie.
- ²² Jest to też *quasi*-obiekt (gwarantujący intersubiektywność, będąc zawsze pomiędzy, czyli będąc przesyłanym zawsze wymusza zrozumienie i identyfikację, sam w sobie nie ma znaczenia poza relacjami, które ustanawia), ponieważ istnieje tylko po to, by zainicjować i przez pewien czas podtrzymać pasożytniczą transmisję, która przerodzi się w sformalizowaną relację lub też samoczynnie się zdezaktualizuje. W tym drugim przypadku stanowi ona próbę. Gospodarz wysyłający zaproszenia mające na celu przyciągnąć gości (innych gospodarzy w sensie statusu komunikacyjnego) jednocześnie zawsze wysyła jakby ukryte zaproszenia do pasożytów, które skądś się dowiedziały o uczcie, o danym wydarzeniu i występują w zastępstwie kogoś lub „zupełnie przypadkowo” natrafiają na daną informację, czego efektem jest zabłądzenie do zasobów informacyjnych gospodarza. Gdy ten pozwoli im przemówić, staje się zakładnikiem ich opowieści, ich problemów, spraw, które przynoszą. W mediach społecznościowych można się przed taką inwazją bronić, dokonując selekcji informacji, która może bezpośrednio być przedstawiana użytkownikom. Jednak pasożyt dotrze do gospodarza tą czy inną drogą, co stanowi tylko kwestię czasu oraz determinacji, ponieważ media techniczne wraz z ich „wszechkoneksjonizmem”, czyli zdolnością łączenia wszystkiego ze wszystkim, sprzyjają pasożytniczym transmisjom i pasożytniczym relacjom. „*Quasi*-obiekt jest sam w sobie podmiotem. Podmiot może być *quasi*-obiektem” – podmiot-pasożyt istnieje tylko w ruchu, tylko jeśli pozostali użytkownicy produkują szum na jego temat, jeśli jest komunikacyjnie obecny, lecz nierozpoznany. M. Serres, *The Parasite*, op. cit., s. 233. Jest to sytuacja, w której wiemy, że coś się stało, że ktoś czyta nasze wiadomości, wysyła za nas pocztę, ale nie wiemy, kto to jest. Mamy przy tym nieodparte wrażenie, że dystans tego podmiotu jest radykalnie skracany przez jego czyny i że jego identyfikacja jest bliska.
- ²³ Ibidem, s. 68.
- ²⁴ Odcinek 21. drugiego sezonu serialu.
- ²⁵ Najpierw pomiędzy mężczyzną a jego żoną, później między jej drugim mężem a mężczyzną, a na końcu między drugim mężem a żoną.
- ²⁶ M. Serres, B. Latour, op. cit., s. 119.
- ²⁷ M. Serres, *Knowing and Believing: A Dialogue*, „SubStance” 1994, Vol. 74, s. 52.
- ²⁸ M. Serres, *Angels...*, op. cit., s. 8.

Summary

Parasitic transmission

In this article I have applied Michel Serres's theory of parasite culture to the analysis of technical media. Technology changes human relations forming new regulations in the field of culture. I have shown that parasitic transmission is an constitutive mode of being of technical media. I have illustrated my theoretical arguments by the examples of everyday media usage. I suggest that parasitic transmission is not something to be judged morally. Instead, I propose to look at it as a mechanism embedded in technoculture. I also draw consequences from that statement later in the summary of the paper.

III. Serialowo

Joanna Wróbel

(Uniwersytet Gdański)

„*M jak miłość* wiele imion ma”? O polskim serialu codziennym w perspektywie negocjacji

Najpopularniejszy polski serial

M jak miłość jest serialem produkowanym przez firmę MTL Maxfilm, wyświetlanym w TVP2 od 4 listopada 2000 roku. Do 29 maja 2011 roku wyemitowano 846 odcinków w 11 seriach. Początkowo scenarzystką serialu była Ilona Łepkowska, obecnie stanowisko to zajmuje Alina Puchała. Akcja serialu rozpoczyna się w dniu czterdziestej rocznicy ślubu nestorów rodu Mostowiaków, Barbary i Lucjana. Losy tej rodziny stanowią główne źródło wydarzeń ukazanych w serialu. Z biegiem czasu oczywiście katalog bohaterów rozszerzał się, pojawiały się i znikwały nowe postaci, wokół których toczyła się akcja serialu. Zawsze jednak pozostawały one w jakimś związku z rodziną Mostowiaków, czy to na zasadzie spowinowacenia, związków natury erotycznej, przyjacielskiej lub profesjonalnej. Poprzez nieustanne poszerzanie katalogu postaci twórcy serialu wykreowali iluzję prezentacji bardzo szerokiej panoramy społeczeństwa współczesnej Polski wraz z jego problemami, generując przy tym swoistą „makiętę” rzeczywistości w skali 1:1. Miała ona być odbiciem otaczającego nas świata. Warto zatem zastanowić się, czemu właściwie oglądamy *M jak miłość*? Warto także przyjrzeć się, kogo tam nie ma, oraz co i w jaki sposób zostało pominięte.

Opera mydlana i negocjacje

W rozdziale swojej książki *Loving with Vengeance*, poświęconym operom mydlanym, Tania Modleski pisze o szczególnej roli, jaką seriale tego typu odgrywają w życiu kobiet. Jej zdaniem są niejako specjalnie zaprojektowane na potrzeby swoich odbiorczyń tak, by współgrały z powtarzalnym rytmem kobiecego życia domowego. Modleski dostrzega w serialach pewien potencjał transgresyjny, oferują one bowiem kobietom wizję świata, w której – w ramach patriarchalnych struktur – kobiece bohaterki zdolne są dochodzić swoich praw poprzez działania subwersywne i manipulację. Szczególnym przypadkiem

takich działań są kobiety złe, czarne chartery rozsadzające męską władzę poprzez umiejętne wykorzystanie własnej kobiecości¹. Przyjemność płynąca z oglądania opery mydlanej bierze się zatem, zgodnie z ideą Modleski, z obserwacji życia takiego, jakim się je postrzega, z tą różnicą, że w tym wypadku należy przyjąć rolę bezstronnej odbiorczynie, czerpiącej radość z wiedzy niedostępnej w realnym życiu. Można jednak założyć, że wielomilionowa publiczność ma nieco więcej niż jeden powód, by zasiadać przed telewizorami. W końcu odbiorczynie różnią się między sobą wiekiem, doświadczeniem czy statusem społecznym i rodzinnym. Serial zaś jest produktem, musi być opłacalny w rynkowej ekonomii kultury popularnej, która zyski czerpie z reklam. Przełożenie jest dość proste – im większa widownia, tym droższy jest czas reklamowy. Oczywiście, dzięki temu niemal niemożliwe jest sprofilowanie reklam, dlatego „w pobliżu” popularnego serialu obejrzymy propozycje zakupu najnowszych środków piorących lub czyszczących, ewentualnie margaryny. Są to produkty adresowane do każdego, czyli, w języku reklamy, nie mają *targetu*. Gdy wkraczamy w paradygmat ekonomiczny, warto odwołać się do teorii negocjacji, która udzieli pełniejszej odpowiedzi na przyczyny popularności serialu. Pozwoli też w toku dalszej analizy zrozumieć jego ideologiczny przekaz.

Stuart Hall w swoim słynnym tekście *Kodowanie i dekodowanie*² proponuje takie spojrzenie na przekazy kulturowe, które zakłada pewien nieusuwalny rozdźwięk pomiędzy tym, co zostało nadane, a tym, co zostało odczytane przez odbiorców. Tym samym ustanawia trzy modele dekodowania przekazów medialnych: pełny, negocjacyjny i opozycyjny. Podczas gdy dwa skrajne występują rzadko i prowadzą bądź do całkowitego utożsamienia się odbiorcy z treścią przekazu, bądź do jego całkowitego odrzucenia, model negocjacyjny występuje najczęściej i jest z punktu widzenia analizy seriali najciekawszy. Dla Halla negocjacja polega na takim odczytaniu przekazu, które pozwala na jego częściową akceptację, zgodną z intencją nadawcy, jednocześnie zaś zaprzecza przynajmniej części tego samego przekazu lub ją ignoruje. Odbiorca lub odbiorczynie, mówiąc trochę na skróty, wybiera sobie tylko to, co dla niego/niej istotne lub przynajmniej akceptowalne. Jest to bardzo interesująca uwaga, która znajduje szerokie zastosowanie w analizie odbioru przekazów politycznych. Tłumaczy, czemu ludzie często zgadzają się z konkretnymi politycznymi opcjami, ignorując całkowicie przekazy tych samych partii, które mogłyby okazać się dla nich daleko mniej korzystne. Jednocześnie takie podejście do przekazów medialnych tłumaczy, czemu tak wielu odbiorców i odbiorczyń może w tym samym czasie być zadowolonych z oglądania tego samego serialu. Okazuje się on produktem wytwarzanym niejako przez swych widzów, dopasowanym do ich potrzeb jedynie w pewnych określonych ramach. Reszta to już recepcja.

Rozwinięcia tej teorii na grunt badania seriali telewizyjnych dokonała Christine Gledhill³. Wskazuje ona na istnienie trzech poziomów negocjacji: instytucjonalnego, tekstowego i odbiorczego. Korzystając z tego modelu, warto przyjrzeć się *M jak miłość*, szukając w nim nie tylko źródeł przyjemności, ale też białych plam serialowego świata.

Instytucje

Na poziomie instytucji negocjacje to w tym przypadku nic innego, jak rzeczywiste kalkulacje ekonomiczne. Zgodnie z tym, co mówi John Fiske, wytwory kultury popularnej to towary, które muszą odnaleźć się w kapitalistycznej ekonomii⁴. Przyjemność zatem musi się sprzedawać, widzowie nie mogą być od serialu w jakikolwiek sposób odpychani. Wbrew pozorom nie jest to zadanie proste. Na poziomie instytucji, a więc producentów i scenarzystów, zapadają decyzje, które na stałe wykluczają określone zjawiska

z serialowego uniwersum. Z tego powodu świat *M jak miłość* unika polityki i wikłania swoich bohaterów w sprawy związane z bieżącą sytuacją kraju, również ekonomiczną. Bohaterowie żyją w trochę „lepszym świecie”, wypranym ze złych emocji zbiorowych. Sprawiają wrażenie zatopionych w realnej rzeczywistości, jednak czasem ciężko się domyślić, że w ogóle żyją w Polsce. Wygląda na to, że takie odrealnienie przekazu zwiększa przyjemność widzów z oglądania serialu.

Przykładem takiego pozornego realizmu są wydarzenia związane z życiem Piotra i Kingi Zduńskich, granych przez Marcina Mrocza i Katarzynę Cichopek. Poznajemy ich, gdy są jeszcze w szkole średniej, wtedy też postanawiają się pobrać, co czynią, gdy tylko kończą 18 lat. Późniejsze perypetie ich małżeństwa pokazane są na tle tak zwanego studenckiego mieszkania, które wynajmują wspólnie z przyjaciółmi w Warszawie. Oczywiście realia ich wspólnego życia są dalekie od tych, które naprawdę spotyka się w tego typu przestrzeniach. Jednak najbardziej znamieny jest moment rzeczywistego usamodzielnienia się dwojga młodych ludzi. Gdy nadchodzi kres ich studenckiego życia, postanawiają kupić dom. Twórcy serialu nie każą jednak swym postaciom zaciągać kredytu hipotecznego, przepustką do upragnionego lokum okazuje się wygrana w totolotka. Wcześniej brat bliźniak Piotra, Paweł (Rafał Mroczek), zostaje właścicielem mieszkania dzięki temu, że pod opiekę bierze go emerytowany i schorowany nauczyciel, który pełen bezinteresownej troski postanawia sprowadzić chłopca na dobrą drogę. Tym samym twórcy serialu uniknęli bardzo skomplikowanego tematu usamodzielniania się młodych ludzi w warunkach kapitalistycznej ekonomii. Nie zdecydowali się na podjęcie tematu wieloletnich kredytów hipotecznych, których reklamy znajdują się w każdym bloku sąsiadującym z miejscem emisji serialu. Sytuacja ekonomiczna bohaterów *M jak miłość* jest określana jedynie w kontekście innych bohaterów, więc ma się nijak do rzeczywistej sytuacji ekonomicznej w kraju, przez co serialowe uniwersum zaczyna tworzyć coś na kształt rzeczywistości równoległej. Jest to o tyle ciekawe, że jednocześnie te same seriale uchodzą za przykład realistycznego portretowania rzeczywistości.

W obrębie negocjacji instytucjonalnej znajdują się też te związane z wątkami obyczajowymi. *M jak miłość* unika tematów, które mogą wywołać sprzeciw w odbiorze konserwatywnej części widowni. Tradycyjnie w Polsce tematem takim jest homoseksualność. Jest to szczególny przypadek, gdyż negocjacje, które dokonywały się na tym polu, znalazły swoją kontynuację w przestrzeni publicznej. Chodzi mianowicie o zaplanowaną w scenariuszu postać lesbijki, która jednak w efekcie okazała się molestowaną w dzieciństwie kobietą. Na prośbę aktorki Mai Hirsch zmieniony został scenariusz⁵. Polscy aktorzy w pewnym sensie panicznie boją się grania osób homoseksualnych. To oczywiście ulega zmianie, w nowszych produkcjach pojawiają się postaci gejów i lesbijek, jednak w najpopularniejszym polskim serialu wciąż jedynym gejem pozostaje Grzegorz Górski, grany przez Marcina Proboszcza. Największym „dokonaniem” tej postaci była próba uwiedzenia zawodowego współpracownika, Michała. Próba oczywiście nieudana, ale sam cień podejrzenia wystarczył, by rozpadło się małżeństwo Michała. Na poziomie instytucji twórczych skłonność do podejmowania ryzyka jest, jak widać, niewielka, ogromna jest za to dbałość o tak zwaną reputację aktorów.

Tekst

Negocjacje na poziomie tekstowym polegają na aktualizowaniu, znanych widzom skądinąd, wzorców fabularnych i schematów budowania postaci. Działają tu dwie przeciwstawne zasady: lubimy to, co znamy, ale nie chcemy się nudzić. W przypadku oma-

wianego serialu zdecydowanie ważniejsza okazuje się ta pierwsza reguła. *M jak miłość* aktualizuje dwa wielkie schematy fabularne: sagi rodzinnej i telenoweli. Z jednej strony dostajemy zatem, jak pisze Alicja Kisielewska, kolejną wariację polskiej opowieści o wielopokoleniowej rodzinie⁶. Całość relacji opisywana jest właśnie na gruncie tejże rodziny i tylko w jej ramach funkcjonować mogą postacie. Dokonywane są oczywiście pewne modyfikacje, wymuszone choćby długością serialu oraz zmieniającymi się powoli realiami życia w Polsce. Wciąż jednak najważniejszym punktem odniesienia dla bohaterów jest rodzina, a nie na przykład grupa rówieśnicza czy grono przyjaciół.

Kisielewska w swojej książce pisze o niezwyklej roli, jaką w polskiej kulturze pełni opowieść o rodzinie. Jest ona nie tylko źródłem fabuły i schematem narracyjnym, jest także ważnym składnikiem zbiorowej fantazji, wyznacznikiem tego, co dobre i złe. Arcydzieła literatury polskiej to utwory o tematyce rodzinnej, część z nich została zresztą sfilmowana jako seriale i stanowi początki gatunku tele-sagi. To wszystko składa się na szczególne miejsce, jakie w sercach polskich odbiorczyń i odbiorców zajmują seriale o rodzinne. Tym samym można opisywane w niniejszym artykule *M jak Miłość* wpisać w ciąg polskich wielkich produkcji o rodzinie i świecie, jaki kreuje.

Drugie wielkie źródło inspiracji to telenowela. Bardzo wnikliwie schemat jej tworzenia opisał Paweł Nowicki⁷. Przedstawił on w swoje książce cały zestaw stereotypów i symbolicznych odwołań, na których bazują twórcy tego typu seriali. Scenarzyści *M jak miłość* chętnie sięgają nie tylko po wątki fabularne rodem z południowoamerykańskich tasiemców, ale też odtwarzają specyficzne stereotypy dotyczące na przykład kobiecości. Uświęcona rola macierzyństwa wydaje się być tu bardzo dobrym przykładem. W obrębie świata serialowego kobiety złe karane są bezpłodnością na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Z drugiej strony, macierzyństwo uświęca i przywraca kobietę do grona postaci dobrych i zasługujących na szacunek, bez względu na jej wcześniejsze przewinienia. Tu doskonałym przykładem jest Hanka Mostowiak, która to postać dokonała charakterystycznej wolty w samych początkach istnienia serialu, przekształcając się z kobiety złej we wzorową Matkę Polkę. Macierzyństwo i rodzina są w świecie przedstawionym serialu przepustką do specyficznej wersji zbawienia „tu i teraz”.

Negocjacje odbywające się na poziomie tekstowym są z konieczności w produkcjach typu *M jak miłość* mocno ograniczone. Twórcy, zamiast ryzyka spadku oglądalności, wybierają ryzyko nudy. Wiąże się to ze specyficzną cechą seriali typu *soap opera*, które kręcone są tak długo, że swego rodzaju niemożliwością jest dokładne śledzenie występujących w nich wydarzeń. Co więcej, z racji bazowania na ograniczonej liczbie stereotypów i obracania się w zakłętym kręgu wydarzeń związanych z życiem rodzinnym i/lub miłosnym bohaterów, producenci i scenarzyści omawianego serialu mają do dyspozycji skończoną liczbę wydarzeń, które przytrafić się mogą jego bohaterom. Zatem w scenariuszu co i rusz powracać będą, w różnych konstelacjach, cięższe, rozstania, powroty, zdrady i pojednania. Dodatkowo formuła serialu w pewnym sensie wyklucza uogólnianie zdarzeń, wszystkie przypadki losu mają charakter jednostkowy i nie są dyskutowane w szerszym, na przykład społecznym, kontekście. Tym samym masowo oglądana produkcja nie staje się platformą do ukazywania ważnych z punktu widzenia społeczeństwa kwestii, choć pojawiają się w niej wątki, które z powodzeniem mogłyby uzyskać taki status. Jednak ograniczanie ich obrazowania do ukazania konkretnej sytuacji wybranego bohatera, prowadzi zazwyczaj do niewykorzystania szansy na zarysowanie społecznego spektrum, na tle którego dzieje się wydarzenia.

Odbiór

Prawdziwym sprawdzianem pracy armii producentów i scenarzystów, oraz – w mniejszym stopniu – reżyserów i aktorów jest dopiero trzeci poziom negocjacji, czyli te z nich odbywające się na poziomie odbioru. Hall w przywoływanym już tekście podkreśla, że nadawca przekazu nie ma do końca wpływu na proces dekodowania. Jeśli dzieje się tak w przypadku wiadomości telewizyjnych, które przecież przynajmniej z założenia odwołują się do realnego świata, to zapanowanie nad odbiorczyniami serialu okazuje się jeszcze bardziej skomplikowane. Jednocześnie należy pamiętać, że źródła serialowych przyjemności są umiejscowione właśnie tutaj, czyli na styku ekran/odbiorca.

Procesowi dekodowania poddane są nie tylko postacie, ale też przyświecające ich działaniom motywy, charakterystyczna dla świata przedstawionego ocena moralna konkretnych sposobów postępowania oraz emocje towarzyszące wyborom ekranowych postaci. Idealną sytuacją dla producentów jest sprowokowanie widzów do przeżywania serialowego życia jako rzeczywistego, rozważanie go w kontekście własnej egzystencji oraz kopiowanie ocen moralnych zawartych w przekazie telewizyjnym. Dla Fiskego dominująca ideologia zawarta jest w ukazywanym telewizyjnym obrazie *status quo*⁸. Tym samym nadawcy kodują określony sposób oceny rzeczywistości, jednocześnie dostarczając swoim odbiorczyniom przyjemność z obserwowania jej zakłócenia i przywracania do normalności w nieustannym zakętym kręgu. Zdaje się, że odbiorczynie *M jak miłość* doskonale realizują ten projekt. Na forach dyskutują o wybranych wątkach z życia bohaterów/bohatek, oceniają ich wybory, zazwyczaj podążając za linią oficjalnie prezentowanej w serialu moralności⁹. W pewnym sensie negocjują więc własne zdanie z innymi odbiorczyniami oraz światem przedstawionym. W ramach internetowej społeczności powstają fankluby konkretnych postaci lub par, w ramach których zarejestrowani użytkownicy mogą dzielić się przemyśleniami dotyczącymi losów bohaterów, ganić ich lub chwalić¹⁰. Tym samym pojawia się nowe źródło przyjemności: współuczestnictwo.

Rozwój technologii informatycznych niesłuchanie zdemokratyzował kulturę popularną i wpisał w nią obietnicę całkowitej wolności wyboru przekazywanych treści. Jest to złudzenie polegające na łatwości dostępu do środków gwarantujących wymianę informacji i poglądów na dany temat, takich jak fora internetowe. Wydaje się, że każdy może mieć wpływ na przebieg serialu. Nie ulega wątpliwości, że twórcy pilnie śledzą pojawiające się na stronach wpisy, by wiedzieć, w jakim kierunku podążać powinny dalsze losy bohaterów, żeby publiczność wciąż chciała ich oglądać na ekranie. Nie wszystkie jednak marzenia forumowiczek – z oczywistych powodów – mogą się spełnić. Przyjemnością z ich strony staje się zatem poczucie współuczestnictwa i wywierania wpływu z jednej strony, z drugiej zaś pseudo-hazardowe zaklęcie rzeczywistości. Odbiorczynie odczuwają przyjemność z przeżywania marzeń i trosk bohaterek niemal jak swoich, nie ponosząc konsekwencji rzeczywistego rozczarowania, jeśli zakładany związek lub plan życiowy nie dojdzie do skutku.

Odbiorczynie nie negocjują tylko ze sobą nawzajem, negocjują też z tekstem, wybierając z niego to, co w zachowaniu danej postaci uznają za ważniejsze. Serial *M jak miłość* jest tworem wielowątkowym i, w gruncie rzeczy, dość skomplikowanym fabularnie. Płatanina zdarzeń, nawet jeśli z założenia dość jednostajna, pozwala na to, by każda odbiorczyni wybierała z niej to, co się jej akurat bardziej podoba. Przykładem niech będą losy Małgorzaty Mostowiak (Joanna Koroniewska). Bohaterka ta w obrębie świata

przedstawionego pełni rolę kobiety niemogącej prawidłowo (z punktu widzenia obowiązującego obyczaju) równoważyć swoich ról związanych z pracą i życiem rodzinnym. Jej kolejne małżeństwa rozpadają się z najdziwniejszych przyczyn (to jej męża podejrzewano o homoseksualny romans). Jednocześnie sama podejmuje decyzje karygodne z punktu widzenia ideologii rodziny, jak wyjazd do pracy za granicę i pozostawianie kolejnego męża obarczonego wychowaniem dzieci. Z jej historii odbiorczynie wybrać może sobie dwa zupełnie różne obrazy. W jednym Małgorzata będzie kobietą sukcesu, skupioną na karierze i niepozwalającą, by cokolwiek stanęło na drodze jej rozwoju zawodowego. W drugim ta sama postać będzie upartą egoistką, karana przez los za swoje złe decyzje. Warto pamiętać, że kara ta jest dość specyficzna, bo niekoniecznie jest bezpośrednią logiczną konsekwencją działań bohaterki, choć można odnieść wrażenie, że tak właśnie jest: domniemany romans męża poprzedziła zdrada Małgorzaty, o której mąż nic nie wiedział. Nie istnieje więc możliwość wynikania jednego wydarzenia z drugiego, jednak odbiorcy zostaje zasugerowany związek przyczynowo-skutkowy pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami (z których to drugie ostatecznie nie miało miejsca).

Teoretycznie zatem odbiorczynie może wybierać ocenę i negocjować znaczenia w obrębie historii bohaterki, zaś praktycznie, jeśli będzie podążać za myślą o wyzwolonej kobiecie sukcesu, ujrzy cały pakiet nieszczęść i rozpadających się związków. Tym samym pozorna wolność wyboru, wymykanie się obowiązującemu *status quo*, prowadzi do dalszego utrwalania obowiązującego sposobu patrzenia na życie i postrzegania ról społecznych.

Zakończenie (i jak to robią w Ameryce?)

M jak miłość jest serialem formalnie bardzo archaicznym, konserwatywnym światopoglądowo i niezwykłe monotematycznym. W kontekście dzisiejszej dostępności Internetu i popularności amerykańskich produkcji telewizyjnych wydaje się zatem zaskakujące, że jest on wciąż najchętniej oglądanym programem w polskiej telewizji. Warto jednak o tym pamiętać, ferując wyroki dotyczące jakości tego typu produkcji. Serial ten, poprzez rzese swoich odbiorczyń i odbiorców, wpływa na utrwalanie się obowiązującego, patriarchalnego sposobu pojmowania rzeczywistości. Stwarzając wrażenie realizmu, w pewnym sensie wychowuje społeczeństwo do podejmowania konkretnych wyborów w zakresie działań obyczajowych i ekonomicznych. Jednocześnie, a może przede wszystkim, jest źródłem przyjemności.

Kultura popularna poprzez swoją reifikację jest towarem jak najbardziej podlegającym prawom rynku. Musi się sprzedawać, a sprzedaje się to, co jest przyjemne, ładne, niezbyt skomplikowane. Nie ulega zatem wątpliwości, że takim jest najważniejszy w chwili obecnej polski serial. I takim pozostać musi, jeśli nie chce zejść z anteny.

Warto jednak badać źródła przyjemności płynące z uczestnictwa w codziennym śledzeniu losów fikcyjnych postaci, które zdają się być bardziej interesujące niż prawdziwi ludzie. W swoich badaniach w przyszłości chcę położyć nacisk na ideologiczny ładunek zawarty w tego typu przekazach oraz na ich potencjał transgresyjny. Niewielkie nawet zmiany w ukazywaniu postaci mogą zmienić sposób postrzegania określonych sytuacji i całych grup społecznych. Pokazują to doświadczenia amerykańskich oper mydlanych, w których obraz na przykład kobiet latynoskich ulegał zmianom, prowadząc do trwałych przemian społecznej świadomości¹¹. Transgresja możliwa do ukazania w serialach telewizyjnych powinna powodować zanikanie

białych plam świata przedstawionego i pozwalać większym rzeszom odbiorców na identyfikację nieopierającą się na wykluczeniu jakiejś części ich życia.

Szukając wzorów i argumentów potwierdzających tezę o możliwości zmian w postrzeganiu serialowych bohaterów przez odbiorców, warto spojrzeć na produkcje amerykańskie. To właśnie w tym kraju najpełniej rozwinął się przemysł produkcji seriali. Są to produkcje często bardzo ambitne, wokół których toczą się dyskusje i ścierają poglądy. Z oczywistych przyczyn *M jak miłość* nie jest porównywany do produkowanych przez HBO arcydzieł gatunku, takich jak *The Wire*. Polskie seriale to w jakiejś mierze odpowiedniki amerykańskich *daily soap operas*, w szczególności jeśli chodzi o format, poziom i w dużej mierze tematykę. Są to produkcje z założenia mało ambitne pod względem artystycznym i prezentujące uproszczony i konserwatywny obraz rzeczywistości. Jednak warto zauważyć, że amerykańskie opery mydlane nie są pokazywane w najlepszym czasie antenowym. Typowo polską specyfiką jest też to, że w produkcjach tego typu gra plejada polskich aktorów obok nikomu nieznanymi debiutantów. W polskiej ofercie serialowej wciąż jeszcze brakuje takich produkcji, które mogłyby konkurować z najlepszymi dokonaniem gatunku, przyciągać nie tylko rodzime sławy aktorskie, ale też wyśmienitych reżyserów i skłaniać producentów do przeznaczenia większych sum na pracę nad scenariuszem. Wtedy nawet uczynienie głównym tematem serialu rodziny nie sprawia, że automatycznie skazany będzie na powtarzanie wciąż tej samej historii.

Przykładem takiego rodzinnego serialu z w wyższej półki jest produkcja *United States of Tara*¹². Ukazane w tym serialu losy niebanalnej i głęboko straumatyzowanej rodziny są podane widzom w sposób, który przyciąga przed ekrany koneserów gatunku. Jest to historia Tary (Tony Colette), cierpiącej na bardzo poważną chorobę psychiczną: dysocjacyjne zaburzenia tożsamości. W ciągu trzech serii obserwujemy zmagania całej rodziny z chorobą. Część aspektów tego schorzenia pokazana jest w konwencji komediowej, ale nigdy prześmiewczej. Z całkowitą powagą potraktowano problematyczny splot wzajemnych zależności pomiędzy członkami rodziny. Jest tu miejsce na miłość i seks pomiędzy małżonkami, jest temat zdrady, dorastanie dzieci. Jest miejsce na refleksję nad granicami odpowiedzialności za ukochaną osobę i nad emancypacją dzieci. W ramach tej rodziny funkcjonuje młody gej i zagubiona nastolatka, która nie od razu wie, co chce robić w życiu. Rodzina jest dla nich źródłem wsparcia, choć funkcjonowanie w niej jest jednocześnie obciążone ryzykiem obcowania z często niestabilną lub wręcz agresywną matką. Mimo tego rodzina z amerykańskiego serialu nie jest opresyjna, stanowi autentyczną przestrzeń wymiany poglądów dotyczących życiowych wyborów. Widz pozostawiony zostaje sam z decyzją, jak oceniać konkretne zachowania, bowiem niemal każdy wybór członków rodziny poddawany jest wielorakiej ocenie przez pozostałych.

Podkreślam raz jeszcze, przywołany przeze mnie jako kontekst serial nie jest tym samym typem telewizyjnego formatu, co *M jak miłość*. Jedyne co może łączyć te seriale, to dobór tematyki stawiającej w centrum serialowego uniwersum rodzinę i jej problemy, przy czym w przypadku *United States of Tara* jest to zabieg bardziej konsekwentny. Na niebanalne i odważne podejście do kwestii bardzo ważnych, takich jak funkcjonowanie osób chorych psychicznie w społeczeństwie czy stosunki między dorosłymi dziećmi a rodzicami, nie zapominając o problemie traumy pozostającej po molestowaniu seksualnym. Wszystkie te tematy teoretycznie mogłyby zostać włączone do scenariusza naszej rodzimej superprodukcji serialowej. Dzięki adaptowaniu innych niż skrajnie konserwatywne wzorców zachowania, kultura popularna może opisywać rzeczywistość dogłębnie, nie tracąc swoich walorów rozrywkowych. Im mniej będzie w niej białych plam,

tym mniej w społeczeństwie będzie nieprzekraczalnych odmienności, straszących swą pozorną obcością.

Przypisy

- ¹ Por. T. Modleski, *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, W: eadem, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, New York 1982, s. 85-109.
- ² S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, W: „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1-2, s. 58-71.
- ³ Ch. Gledhill, *Negocjacje przyjemności*, W: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Łódź 2001, s.45-62.
- ⁴ Por. J. Fiske, *Towary a kultura*, W: idem, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł., K. Sawicka, Kraków 2010, s. 21-49.
- ⁵ <http://www.nowiny24.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100726/IMPREZY13/767789549> (dostęp 31 maja 2011).
- ⁶ A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie codzienności*, Kraków 2009.
- ⁷ P. Nowicki, *Co to jest telenowela?*, Warszawa 2006.
- ⁸ J. Fiske, *Gendered television: femininity*, W: idem, *Television Culture*, London 1987, s. 181.
- ⁹ Por. <http://forum.ifilm.pl/index.php?topic=18475.0> (dostęp 13.06.2011).
- ¹⁰ Por. <http://www.m-jak-milosc.pl/Spolecznosc.html> (dostęp 13.06.2011).
- ¹¹ S. McIntosh, S. Winterberger, J. Jenrette, «Carlotta!»: *Changing Images of Hispanic-American Women in Daytime Soap Operas*, W: „Journal of Popular Culture” 1999, Vol. 33, No 2, s. 37-48.
- ¹² W polskiej wersji językowej serial nosi tytuł *Wszystkie wcielenia Tary*. Był on pokazywany u nas krótko na antenie TVN.

Summary

“L is for Love” Has Many Names. On the Polish Day-time Soap Opera in the Perspective of Negotiation

The paper concerns problems of representation of society and ideological structure implied in the most popular Polish soap-opera *M jak miłość* (L is for Love). The series is presented in the perspective of cultural negotiation proposed by Stuart Hall and Christine Gledhill and John Fiske’s theories of cultural reification.

The analysis shows that although the series is considered as realistic it avoids discussing issues that may seem controversial from moral or economical point of view. The ways of life presented in the show are strongly connected to patriarchy and not as diverse as they may seem. Viewer’s freedom of negotiation of pleasure is therefore limited to those that are accepted in the mainstream morality.

As the series is extremely popular in Poland it has a very strong impact on society. In those terms it serves as the instrument of prevailing mainstream ideology of capitalism and patriarchy avoiding any chance of transgressive visualizations.

Łukasz Twaróg

(Uniwersytet Gdański)

Idea społeczeństwa obywatelskiego w serialu *Deadwood*

Filmy o Dzikim Zachodzie, zwłaszcza te z czasów Złotej Ery, czyli lat 40. i 50., pokazują Amerykę jako mitologiczny Nowy Świat i szansę na nowy początek dla zmęczonej, starej i wyeksploatowanej cywilizacji europejskiej; odtwarzają pewien stan nadziei na lepszą przyszłość, jaki pojawił się wraz z odkryciem i możliwością zagospodarowania „dziewiczego lądu”. Tej nadziei nie wyznawali wyłącznie pionierzy, zaludniający od czasów Kolumba ową „ziemię obiecaną”, ale też myśliciele, którzy upatrywali w Ameryce szansy na zawiązanie się idealnego ustroju społecznego, swoistego eksperymentu niemożliwego do zrealizowania nigdzie indziej.

Pierwotny stan natury w Ameryce dostrzegał angielski filozof John Locke. Jego pisma, szczególnie *Dwa traktaty o rządzie*, miały duży wpływ zarówno na Deklarację Niepodległości Stanów Zjednoczonych, która kładła solidne fundamenty pod ustrój przyszłego państwa, jak i pierwszą na świecie konstytucję.¹ Nowy Świat, niezbrukany jeszcze żadnym zdeformowanym porządkiem politycznym, idealnie odzwierciedlał teoretyczny zamysł Locke'a. Ów pierwotny stan natury, o którym Locke pisał intencjonalnie jako o pewnym stanie wyobrażonym (dedykowanym jednak Wielkiej Brytanii), odnosił się do sytuacji na nowych ziemiach. Dzikie obszary Ameryki stanowiły nieuporządkowaną jeszcze ręką człowieka dziewiczą przestrzeń (wspólnoty Indian nie zaliczano wówczas do społecznie zorganizowanych cywilizacji²), w której jedynym prawem było naturalne prawo do zachowania własnego życia. Ów pierwotny stan cechował się nieograniczoną wolnością oraz równością wszystkich wobec Boga. Do takiej rzeczywistości trafiali przybysze z Europy. Jednak dla własnego dobra rezygnowali z tej nieskrępowanej swobody na rzecz zorganizowanej władzy, ponieważ dawała im ona poczucie większego bezpieczeństwa.

W podobnych realiach rozgrywa się serial *Deadwood*. Chociaż pokazywane wydarzenia mają miejsce w latach 1875-76, czyli już po wywalczeniu niepodległości przez Stany Zjednoczone, sytuacja w Deadwood, nowo powstającym miasteczku, jest swoistą metaforą formowania się przyszłego państwa i jego ustroju, kształtowanego w dużym stopniu przez specyfikę terytorialną i kolonialną.³ Serial wyprodukowany przez stację HBO i emitowany w latach 2004-2006, to mroczna refleksja nad istotą władzy oraz nie-

jednoznacznymi niuansami umowy społecznej. Będący diametralnym zaprzeczeniem hollywoodzkiej wersji historii Dzikiego Zachodu, w duchu „antymitologicznym” przedstawia on dzieje tytułowego miasteczka, nierozzerwalnie związane z historią zasiedlania Ameryki Północnej przez osadników z Europy i Azji. Serial dosyć wiernie odtwarza historyczne realia powstania osławionego miasteczka. *Deadwood* zostało założone nielegalnie, na terenach przeznaczonych dla Indian.⁴ Poszukiwacze złota na wieść o odkryciu bogatych złóż drogocennego kruszcza wyruszyli, by je eksploatować, a za nimi z kolei podążyła liczna grupa osadników oferująca poszukiwaczom różnorakie usługi, przede wszystkim alkohol, hazard i prostytucję. Owo swoiste wyjęcie spod prawa całego miasteczka, oraz jego administracyjna niejasność wpisują się idealnie w historię powstania Stanów Zjednoczonych.

Mimo że *Deadwood* odziera założycielski mit z romantycznej osnowy, jaką przydały mu westerny Złotej Ery, jego refleksja nad początkami państwowości USA nie jest skrojona na ideologicznie kontestacyjną modłę antywesternów. Twórcy serialu, na czele z Davidem Milchem – producentem i scenarzystą, bardzo starannie odzwierciedlili realia Dzikiego Zachodu, a także, co ważniejsze, poprzez charakterystyczny dobór bohaterów pokazali przekrój społeczeństwa u początków jego formowania się w zorganizowaną grupę. Osadnicy przyjeżdżają do *Deadwood* zwabieni złożami złotego kruszcza, ale tylko



nieliczni zarabiają bezpośrednio na jego wydobyciu. Zdecydowanie ważniejszy wydaje się być biznes kręcący się wokół gorączki złota. Głównym bohaterem jest przecież Al Swearengen (Ian McShane), pionier sektora usług w Deadwood. To znaczące, że twórcy na głównego bohatera wybrali właśnie biznesmena a nie rewolwerowca. Przecież to nie romantyczny buntownik, ani też krwawy mściciel kładli tak naprawdę podwaliny pod budowę nowego państwa. Równie znaczące, jak położenie nacisku w fabule na kwestie związane z interesami, wydaje się rozprawienie się z ikonami westernu. Legendarny rewolwerowiec, Dziki Bill Hickock (Keith Carradine), ginie w serialu bardzo szybko, nim pokaże cokolwiek ze swego sławetnego kunsztu. Podobnie odmitologizowaną postacią jest jego życiowa partnerka – Calamity Jane (Robin Weigert), uchodząca w świetle legendy za odważną kobietę-rewolwerowca. W serialu to niezwykle sympatyczna (jak na brutalne realia tamtych czasów), ale też bardzo tchórzliwa dziwaczka, swego rodzaju



prekursorka feminizmu. Ten przewartościowany historyczny realizm rzucający się w oczy już od pierwszych minut jest wyraźnym sygnałem od twórców, którzy mówią w ten sposób, że ich spojrzenie na przeszłość będzie oparte w dużej mierze na wiarygodnych społecznych relacjach.

Bohaterowie ściągający do miasteczka z różnych stron mają jeden podstawowy cel – zdobycie mniejszego lub większego majątku. Obok lokalnych finansowych „krezusów”, jak Swearengen i Cy Tolliver (Powers Boothe), mamy bohaterów poszukujących jakiegokolwiek pracy. Najniżej w hierarchii są kobiety – za wyjątkiem mężatek (a także

zbuntowanej wobec systemu Calamity Jane) – trudniące się prostytutką oraz czarnoskórczy, którzy, choć już formalnie wolni, nie mogą cieszyć się jeszcze pełnią praw obywatelskich. Działaniem bohaterów kieruje przede wszystkim chęć zysku, ewentualnie innej korzyści, która w ostatecznym rozrachunku i tak prowadzi do zysku, choćby poprzez podniesienie swego prestiżu społecznego (prostyutka Trixie wiąże się z księgowym, żeby nauczyć się nowego fachu i wyrwać z burdelu) lub zawodowego (Seth Bullock zostaje szeryfem, choć nie kieruje nim wewnętrzne poczucie sprawiedliwości). Osadnicy, aby zrealizować swoje cele, będą musieli zorganizować się społecznie.

Na początku nowo powstające miasteczko sprawia wrażenie chaotycznego obozowiska, w którym większość nie zna ani swego miejsca, ani roli, jaką przyjdzie im tutaj pełnić. Ten stan idealnie odzwierciedla przekraczanie pierwotnego stanu natury, w jakim tkwią na początku bohaterowie reprezentujący jakby pewien abstrakcyjny model nowego społeczeństwa w momencie organizowania się. W Deadwood nie istnieje żadne prawo poza naturalnym, bo nie ma regulujących ani stanowiących go instytucji. Miasteczko powstaje właśnie na terenach należących do Indian i tym samym nie podlega administracji USA. W tym stanie swoistego bezprawia, analogicznym do powstania Stanów Zjednoczonych na ziemi odebranej rdzennym mieszkańcom Ameryki, panuje stanowione przez naturę prawo silniejszego. Obrazowi wykreowanemu przez twórców serialu zdecydowanie bliżej do koncepcji Hobbesa², w myśl której pierwotny stan natury cechuje okres permanentnej wojny, niż do perspektywy Locke’a, który wierzył, że Bóg obdarzył ludzi swoistym społecznym pierwiastkiem. Wszyscy główni bohaterowie

zajęci są przede wszystkim zabezpieczaniem własnych interesów. Ale już na przykładzie słabszych, potrzebujących opieki, widać, że proces kształtowania społecznej struktury właśnie się zaczął.

Al Swearengen stoi na czele takiej mikrospołeczności, jaką jest jego interes – saloon Gem. Samotne kobiety, które nie są w stanie poradzić sobie w brutalnym świecie Dzikiego Zachodu, bądź dobrowolnie oddają sutenerowi swoje życie, bądź nie mają odwagi sprzeciwić się właścicielowi. Swearengen, często za pomocą brutalnych metod, ustanawia hierarchię i daje do zrozumienia, kto tu rządzi. Podobnie surowo obchodzi się ze swymi pomocnikami – silnym, ale niesamodzielnym Danem (W. Earl Brown) oraz niespecjalnie rozgarniętym Johnnym (Sean Bridgers). Terror Swearengena nie dyskwalifikuje jednak jego prawa do władzy nad swymi podwładnymi, bo zasadność jego użycia legitymizuje samo życie.⁶ O ile mikrospołecznościom – obok interesu Swearengena podobnie funkcjonuje saloon Tollivera, a także „chińska dzielnica” zarządzana przez krewkiego Wu (Keone Young) – patronuje umowa społeczna spod znaku Hobbesa, o tyle mieszkańcy całego miasteczka jako społeczność zdają się wyrażać dążenie bardziej demokratyczne.

Może się to wydawać dziwne, ale te dwa podejścia do władzy koczują ze sobą w nowopowstałej społeczności. Bardzo dobrze ilustruje to przykład Trixie (Paula Malcomson), prostytutki pracującej dla Swearengena. Jako jego podwładna jest niezwykle lojalna. Mimo że szef traktuje ją bardzo surowo, jest dla niej najważniejszą osobą. Nawet, kiedy sytuacja w miasteczku pozwala znaleźć jej nową pracę (zostaje kasjerką w banku), nie zrywa z nim więzi. Wciąż jest dla niego wtyczką, okiem i uchem – przekazuje mu ważne informacje o tym, co się dzieje w miasteczku. Ta część osobowości Trixie, która czuje wewnętrzny przymus podporządkowania się Swearengenowi, obrazuje w szerszym kontekście charakter społeczny większości mieszkańców Deadwood. Jest on w jakimś sensie wypadkową specyficznych warunków bytowania w niesprzyjających warunkach wymagających odwagi i siły, które uprzywilejowały ludzi z przywódczym charakterem oraz zjawiska konformizmu występującego w większości społeczeństw niezależnie od czasu i miejsca.

Z drugiej strony Trixie, jako świadoma obywatelka, angażuje się w rozwój Deadwood, współpracując z ludźmi kładącymi fundamenty pod jego budowę. Jest w tym coś więcej niż tylko dążenie do własnych korzyści za pomocą zorganizowanego społeczeństwa. Przemawia przez takie działanie głęboka potrzeba życia w uporządkowanej i rozwijającej się wspólnocie. To podejście wykracza poza ramy osobistego interesu. Obok gorączki złota, która niewątpliwie zwiabiła do Deadwood większość przybyszów, obiecując im swoiste Eldorado, Nowy Świat (w tym też i Deadwood) z racji swego dziewiczego stanu dawał nadzieję na nowy początek, niezbrukany jeszcze krwawą historią walki o supremację. Ludzie chociaż na moment mieli szansę odetchnąć od sztywnych struktur



feudalnych społeczeństw europejskich. Czas pokazał, że i tutaj powtórzyły się dobrze znane schematy przejmowania władzy, ale nadzieja na nowy początek sama w sobie była wartością bezcenną, dla której ludzie gotowi byli ryzykować życie.

Wielokulturowe społeczeństwo obywatelskie, jakie obiecywała Deklaracja Niepodległości i gwarantowała pierwsza na świecie konstytucja, dawało rzeczywiście nadzieję i natchnienie innym. Było swoistym powiewem wolności i nadzieją na swobodną samorealizację jednostek w obrębie demokratycznego społeczeństwa. Deadwood jest echem tych nadziei. Mieszkańcy nowo formującego się miasteczka, zgodnie z tezami zawartymi w traktacie Locke'a, decydują się na porzucenie swej wolności na rzecz ludzi, którzy będą tym miasteczkiem w ich imieniu rządzić. Mimo wzajemnych uprzedzeń i antypatii, dzieje się to automatycznie, na ogół bezproblemowo. W pewnym sensie oczywiście dlatego, że wszyscy przybyli mają doświadczenia z innych społeczności i idea społeczeństwa nie jest im obca. Bohaterowie są świadomi tego, że tylko zorganizowana zbiorowość pomoże im w realizacji własnych celów. To przekonanie podsycane jest jednak dodatkowo nadzieją na zupełnie nową jakość przyszłego ustroju. Sprawia to, że są skłonni do zawierzenia idei społecznej a tym samym do pójścia na ustępstwa, mimo że w większości są ludźmi bardzo przywiązаныmi do swej wolności, ocierającej się niejednokrotnie o anarchię.



Nim jednak dojdzie do formalnego podziału stanowisk w wyniku społecznych procedur, w naturalny sposób władza koncentruje się w rękach najsilniejszych. Nieformalnym przywódcą od samego początku staje się właściciel saloonu – Al Swearengen.⁷ To on, kierując się przede wszystkim trzeźwą oceną sytuacji, a nie emocjami, jak zwykli działacze bohaterowie tradycyjnych westernów, rozdziela role społeczne i zawodowe bez względu na osobiste sympatie. Swearengen jest na początku swego rodzaju karyka-

tura oświeceniowego władcy absolutnego.⁸ Traktuje *Deadwood* jako swoją własność, a podległych mu ludzi jak niewolników, natomiast tymi, których potrzebuje do realizacji własnych planów, posługuje się, jak pionkami w grze o wpływy. Jego działaniami powoduje pragmatyzm i dobro *Deadwood*, chociaż jest to dobro rozumiane tylko i wyłącznie przez pryzmat gospodarczego i politycznego sukcesu miasteczka, a nie rzeczywistego szczęścia jego mieszkańców.

W miarę rozwoju serialu obserwujemy ewolucję jego podejścia do swojej roli. Na początku, w jeszcze nieuporządkowanym politycznie i społecznie miasteczku (można by rzec za Hobbesem – „w pierwotnym stanie wojny”) *Swearengen* zabezpiecza przede wszystkim swe prywatne interesy. Nie przebiera w środkach, aby zagwarantować sobie jak najlepszą pozycję wyjściową. W czasach królowania przemocy jest po prostu jednym z wielu oprychów, którzy za pomocą broni realizują swoją prywatną misję. Z czasem jednak, gdy jego pozycja staje się coraz bardziej ugruntowana, częściej zwraca uwagę na wspólnotę i jej potrzeby, zwłaszcza w przypadkach ingerencji biurokracji obcego w pewnym sensie państwa.⁹ Ma świadomość, że gra toczy się o dużą stawkę. *Deadwood* jest przecież osadą wyjętą spod jurysdykcji USA i jako takie miasteczko, w konfrontacji z państwem, ma niewielkie pole manewru co do dyktowania warunków dotyczących jego przyłączenia. Ma to kluczowe znaczenie dla wszystkich, którzy są właścicielami ziemi, ciąży bowiem nad nimi widmo unieważnienia aktów własności drogocennych działek. *Swearengen*, zarabiając i na właścicielach działek, i na ich pracownikach, koordynuje więc wspólne działania społeczności, nawet wraz ze swymi wewnętrznymi wrogami (*Bullockiem* i *Tolliverem*), chcąc zabezpieczyć swoją przyszłość, nierozzerwalnie związaną również z przyszłością osady.

W parze z ucywilizowaniem politycznym idzie u *Swearengena* ucywilizowanie społeczne. Na początku jest bezwzględny bandziorem, który nie cofa się przed zbrodnią na niewinnych ludziach, nawet dzieciach i własnych współpracownikach. Kiedy jednak jego pozycja staje się niepodważalna, a miasteczko zdaje się krzepnąć w nowym ustroju, łagodzi swój żelazny uścisk. Pozwala swej długoletniej prostytutce na odejście, wykazuje się zrozumieniem w stosunku do współpracowników, a także łagodzi ton wobec wrogów. Z bezwzględnego antypatycznego bandziora z pierwszego sezonu, w drugim, a tym bardziej w trzecim przeistacza się w postać wręcz sympatyczną. To on jak dobry ojciec narodu (miasteczka) wychodzi wieczorem na balkon swego saloonu i obserwuje, czy w okolicy wszystko w porządku. To on jest również źródłem wielu dowcipnych momentów w serialu, i to on wreszcie staje się głównym bohaterem, przejmując niemalże rolę narratora, gdy podsumowuje bieżące wydarzenia. Nie dajmy się jednak zwieść. Nie jest to pozytywna ewolucja złego bohatera. To wciąż ten sam człowiek, który by ratować własną skórę, zabija z zimną krwią niewinną kobietę. Teraz w bardziej ustabilizowanej rzeczywistości jego drapieżny instynkt pozostaje w uśpieniu, bo w cenie są bardziej subtelne sposoby postępowania.

W cieniu tego nieformalnego, ale wszechmocnego władcy *Deadwood* pozostają oficjalni funkcjonariusze. Najbardziej karykaturalną postacią serialu jest marionetkowy burmistrz – *E. B. Farnum* (*William Sanderson*). Ten groteskowy poplecznik każdego, kogo tylko uważa za silniejszego od siebie, symbolizuje słabą i chwiejną władzę na usługach prawdziwych moźnych tego świata. *Farnum* zostaje pierwszym burmistrzem *Deadwood* dzięki *Swearengenowi*, który czyni go nim bez żadnych społecznych konsultacji. Obaj nie ukrywają też, że będzie to funkcja tylko i wyłącznie reprezentacyjna. *Farnum* jest potrzebny *Swearengenowi*, aby w jego imieniu piastował urząd i na jego zlecenie inwigilował przeciwników. Groteskowość urzędu podkreśla jeszcze fakt, że jedyną

osobą, nad którą burmistrz ma jakąkolwiek władzę jest niedorozwinięty pracownik jego hotelu. Brak szacunku wobec władzy z pewnością nie wzmacnia konsolidacji społeczeństwa, a na pewno już nie w pozytywnym i twórczym sensie.

Z nieco bardziej skomplikowaną sytuacją mamy do czynienia w przypadku szeryfa. Stróżowanie miasteczku zapewnia Sethowi Bullockowi (Timothy Olyphant) swego rodzaju urzędową nietykalkość i również dzięki temu może lepiej dbać o własne interesy. Funkcja szeryfa też jest w pewnym sensie reprezentacyjna, Bullock nie czerpie z niej korzyści materialnej. Utrzymuje się z prowadzenia sklepu z narzędziami dla poszukiwaczy złota. Jego rzeczywista zdolność działania jest też dosyć niewielka. Może czasem zmanifestować swoją siłę (zamknąć w areszcie na jeden dzień Hearsta), ale tak naprawdę nie jest w stanie uchronić miasteczka przed zagrożeniem ze strony okrutnego i chciwego potentata. Bullock również otrzymuje insygnia swej władzy od Swearengena. Na nieco innych jednak zasadach. Obaj wydają się być śmiertelnymi wrogami, jednak łączy ich dobro miasteczka. Swearengen potrafi czasem patrzeć znacznie dalej poza swoje doraźne korzyści, bo to, co dostrzeżga w odległej przyszłości, rekompensuje mu przejściowe straty. Wie, że aby miasteczko zostało uznane prawnie, wszystko musi w nim działać jak należy. Niezależny i nieprzekupny szeryf jest częścią, ale i gwarantem takiego porządku. Bullock, choć wie o ciemnych interesach sutenera, chce realizować w miasteczku swoją misję. Impulsywny szeryf jest też pod wrażeniem Swearengena, ponieważ ten ma coś, czego jemu brakuje – zdolność chłodnej kalkulacji i strategicznego przewidywania zdarzeń. Dlatego wbrew własnym emocjom Bullock postępuje czasem zgodnie ze wskazówkami swego oponenta.¹⁰

Pod koniec trzeciego (i ostatniego) sezonu dochodzi w Deadwood do wyborów powszechnych. Mieszkańcy wybierają w nich burmistrza i szeryfa. Konsolidacja społeczna i świadomość wspólnoty została wzmocniona przez zewnętrzne zagrożenie. Finansowy potentat, George Hearst (Gerald McRaney), szykując się do wykupienia za bezcen działek ze złożami złota (częściowo mu się to udaje), staje się wspólnym wrogiem mieszkańców. Ci, bez względu na dzielące ich różnice, podejmują z nim walkę wspólnymi siłami. Wybory, o demokratyczny charakter których też muszą walczyć, są częścią tej batalii. Serial kończy się w tym momencie.¹¹ Hearst wydaje się wycofywać przed działającymi wspólnie mieszkańcami, więc w tym sensie młoda demokracja triumfuje. Na pewno zjednoczenie się mieszkańców jest wartością, której nie można nie doceniać. Jednak jest to tylko zwycięstwo symboliczne. Tak naprawdę, jak pokazała przyszłość, nad demokracją zatriumfował globalny korporacjonizm, reprezentowany tutaj przez Hearsta.¹²

Warto zauważyć, że twórcy serialu nie dali się zwieść łatwym opozycjom. Nie jest tak, że lokalna demokracja, broniąca się przed wielkim potentatem, jest nieoszlifowanym diamentem, który rozwinąłby się w idealne społeczeństwo obywatelskie. Hearst nie jest wrogiem symbolicznym tego społeczeństwa.¹³ Jest jedną z wielu sił chcących, wbrew ogólnospołecznemu dobru, realizować tylko i wyłącznie własne cele. Przypuszcza atak w idealnym momencie – w stanie chaosu, kiedy miasteczko nie jest jeszcze zorganizowane ani społecznie, ani politycznie. Ale przecież tak robi (tylko że na mniejszą skalę, bo nie dysponują takimi środkami) wcześniej i Swearengen, który później tego wspólnego dobra (stymże z pobudek osobistych) będzie bronił. Tym samym twórcy serialu chcą nam powiedzieć, że modele idealnych społeczeństw istnieją tylko w głowach teoretyków. Bardzo starannie pokazane zostały te wszystkie czynniki stojące na drodze do powstania idealnego społeczeństwa. Obok sprzecznych interesów, które uniemożliwiają współdziałanie w wielu kwestiach, pojawiają się w serialu tak niefilozoficzne, ale jak najbardziej życiowe przeszkody, jak odmienne charaktery, temperamenty czy różnice kulturowe.¹⁴

Chyba jednak kwestią dzielącą ludzi najbardziej jest egoizm, karykatura podstawowej wartości społeczeństwa obywatelskiego – indywidualizmu. Na początku serialu, kiedy *Deadwood* tkwi jeszcze w głębokim stanie natury, czyli wojny wszystkich ze wszystkimi, jedynymi osobami, w których drzemie najwięcej bezinteresowności, ale i chęci do realizowania siebie i dawania swojej pracy społeczeństwu, są dziennikarz Merrick (Jeffrey Jones) i lekarz Cochran (Brad Dourif). Jednak ponoszą oni w jakimś sensie porażkę, a wraz z nimi ponosi ją również i społeczeństwo obywatelskie. Merrick w pewnym momencie przestaje być niezależnym dziennikarzem, staje się raczej tubą pożądaną interpretacji rzeczywistości. Nie ma w tym momencie znaczenia fakt, że owa interpretacja pochodząca od Swearengena ma na celu wspólne dobro, bo społeczność doszła już do tego momentu, w którym tak naprawdę nie można tego dobra zdefiniować – oddzielić wspólnej korzyści od interesów biznesmena. W sytuacji, gdy Swearengen zdobył już rząd dusz i dyktuje warunki – ma wpływ na prasę, na szeryfa i na burmistrza, społeczeństwo nie jest już obywatelskie. Umowa społeczna została zerwana, a raczej staje się jasne, że nigdy tak naprawdę świadomie nie została zawarta. Fundamentalną zasadą dla uprawomocnienia umowy społecznej jest zabezpieczenie się ludu przed tyranią złych ludzi, którzy będą chcieli przejąć władzę i używać jej dla własnych celów sprzecznych z interesem ogółu. Prawowita władza wybierana jest właśnie po to, aby bronić społeczeństwa przed zakusami tyranii.¹⁵ W *Deadwood* pod płaszczykiem demokracji rządzi tak naprawdę jeden człowiek.

Natomiast na przykładzie Cochra (innego społecznika) dobrze widać kwestię zagrożenia dla społeczeństwa obywatelskiego, jakim jest alienacja – jakże charakterystyczne zjawisko dla krzywego odbicia demokracji – tyranii większości. Cochran jest lekarzem, jedynym specjalistą w miasteczku. Nie jest to jednak pełen profitów monopol, a swego rodzaju wykluczenie. Jako że zajmuje się wstydliwymi sprawami, sam w jakimś sensie pozostaje naznaczony. Ludzie swą złość dotyczącą własnych słabości i zakłopotania związanego z chorobą przerzucają na niego. Bardzo dobrze widać to zwłaszcza w ostatnim sezonie, kiedy chory na zaawansowaną już gruźlicę Cochran nie może na nikogo liczyć. To prawda – nikt inny nie zna się na medycynie, ale wymownym pozostaje fakt, że lekarz staje się symbolicznym trędowatym, kimś, kto się „doigrał”. Brak zrozumienia prostego faktu, że inni, wykonujący odmienne zawody użyteczności społecznej, zasługują na szacunek, jest jedną z głównych klęsk społeczeństwa obywatelskiego. Choć tutaj przyczyną pogardy dla zawodu jest coś innego, niż to bywa zazwyczaj w społecznościach współczesnych, bo nie chodzi o brak użyteczności społecznej a raczej o brak prestiżu połączony ze swego rodzaju dziwactwem, przypadek Cochra dobrze ilustruje społeczne wykluczenie ze względu na wykonywaną pracę. Społeczeństwo wykluczające swych obywateli zbiorową ręką nieracjonalnego uprzedzenia odcina gałąź, na której siedzą wszyscy jego członkowie. Mniej lub bardziej uświadomiony strach tkwi bowiem w każdym, paraliżując motywację obywatelską, a zarazem wzmacniając pobudki czysto egoistyczne.

Twórcy serialu, mimo że zabierają wyraźny głos w jakże aktualnej sprawie kryzysu globalizacji, poddając szczegółowej wiwisekcji oświeceniową nadzieję na idealne życie wspólnoty – wielokulturowe społeczeństwo obywatelskie, unikają łatwizny popadania w teorie spiskowe. Prawda o niemocy zaistnienia takiego idealnego modelu jest banalnie prosta – ludzie do niego nie dorosli. Niektórzy są zbyt egoistyczni i chcą jedynie prywatnych korzyści (Tolliver), choć czasem, na krótką chwilę, potrafią połączyć własne dążenia z korzyścią ogółu (Swearengen). Inni, z kolei, są zbyt tchórzliwi (Alma Garrett, Farnum), aby cokolwiek z siebie dać. Są też tacy, którzy chcieliby, ale nie mają wy-

starczających zdolności (Charlie Utter, Sol Star). Są wreszcie i tacy, których wspólnota nie interesuje (Calamity Jane, Tom Nuttall), bo ich żywiołem jest samotność. Wszyscy w jakimś sensie zawierają umowę społeczną. Polega ona na oddaniu się pod kuratelę władzy reprezentującej większość, a część z nich bierze na siebie społeczne obowiązki: Bullock chce służyć miasteczku jako szeryf, Tom inwestuje w wóz strażacki dla wspólnego interesu, Jane jest dobrą duszą pomagającą innym w potrzebie. Ale brak świadomości politycznej albo niechęć do czynnego angażowania się w sprawy polityczne sprawiają, że mieszkańcy równie łatwo wpadają w niewidzialne sidła mniej lub bardziej zakamuflowanej dyktatury. Bo zawsze znajdzie się ktoś chętny do zagospodarowania na własny użytek tej nieuporządkowanej społecznej przestrzeni.

To podskórne przesłanie serialu mówi o charakterystycznej dla członków każdego społeczeństwa dwoistości. Z jednej strony wygodnie jest oddać się pod opiekę wyższej instancji, która w dodatku reprezentuje zbiorowość (ważna kwestia zbiorowej identyfikacji) i mieć z głowy lwią część decyzji związanych z własnym losem (dyskretny urok dyktatury), z drugiej jednak – naturalne poczucie wolności sprzeciwia się wobec decyzji podejmowanych ponad naszymi głowami. Mieszkańcy Deadwood, jako przykład modelowego społeczeństwa, w newralgicznym momencie swej historii, kiedy ważą się losy jego ustroju, wykazują się przede wszystkim brakiem przezorności. Tylko bardzo nieliczni (Swearengen, Tolliver, w pewnym stopniu również Bullock i Merrick) mają rzeczywiście świadomość, że w tym momencie decyduje się przyszłość. Społeczeństwo obywatelskie budowane w oparciu o umowę społeczną wymaga nie tylko świadomości historycznego momentu, którego nie można przegapić, ale też nieustającej czujności na respektowanie warunków umowy społecznej, która jest gwarantem jego istnienia. Jak pokazało życie w Deadwood (reprezentującym *de facto* USA), może to być wyzwanie ponad ludzkie siły.



Przypisy

- ¹ Oświeceniowe idee Locke'a na temat umowy społecznej, a także na temat obowiązków rządu wobec obywateli, zawarte zwłaszcza w *Dwóch traktatach o rządzie*, odzwierciedlały według Thomasa Jeffersona idealnie stan, w jakim znalazło się społeczeństwo amerykańskie w dobie rewolucji. Również twórcy konstytucji amerykańskiej byli pod wpływem poglądów Locke'a i Monteskiusza. Zob. M. A. Jones, *Historia USA*, Gdańsk 2002, s.265.
- ² Tkwi w tym pewien paradoks, ponieważ to na przykładzie pierwotnych rytuałów i obrzędów Indian Locke wyjaśniał niuanse i istotę stanu naturalnego, który cechowały zapożyczone przez filozofa właśnie od rdzennych mieszkańców Ameryki formy społecznego uporządkowania. To wrodzone uspołecznienie jest według Locke'a naturalną cechą człowieka i jednocześnie swego rodzaju boskim pierwiastkiem. Zob. Cz. Porębski, *Umowa społeczna. Renesans idei*, Kraków 1999.
- ³ Dziki, niezdojone jeszcze tereny wymagały od pionierów niezwykłego hartu ducha i odwagi. Niewątpliwie takie cechy charakterystyczne dla nowych osadników miały wpływ na promowanie indywidualizmu jako nadrzędnej wartości społeczeństwa obywatelskiego. Poza tym warto zauważyć, że to amerykańskie przywiązanie do wolności w dużym stopniu było też zasługą brytyjskiej Deklaracji praw z 1689 roku. Zob. *Wizje Stanów Zjednoczonych w pismach ojców założycieli*, red. W. Osiatyński, Warszawa 1977, s.17.

- ⁴ *Deadwood* zostało bezprawnie założone na terenach, które zgodnie z Traktatem z Laramie z 1868 roku miały należeć do Indian.
- ⁵ Stan natury według Hobbesa cechuje wojna każdego z każdym, ponieważ naturalnie przyrodzoną człowiekowi cechą jest egoizm. Wolność, która również cechuje ten stan, polega przede wszystkim na tym, że nikt człowiekowi nie zabrania korzystać z wszelkich środków do osiągnięcia swego egoistycznego celu. Zob. T. Hobbes, *Lewiatan*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1954.
- ⁶ Hobbes w *Lewiatanie* również uznaje ważność umowy zawartej pod wpływem strachu.
- ⁷ To dosyć niespotykana sytuacja w westernach, aby liderem społeczności ustanowić nie szeryfa, ale biznesmena. Jednak jest to kolejny element rewizjonistycznego podejścia do mitu założycielskiego. Jednocześnie też twórcy, wpisując się w dyskurs kwestionowania władzy w USA, jaki reprezentuje choćby Michael Moore, dają do zrozumienia, że koncentrowanie władzy w rękach finansowych potentatów ma w USA silną tradycję.
- ⁸ Swoistą „arystokratyczność” oraz pewną karykaturalność dworskich manier Swearengena podkreśla jeszcze angielski akcent odtwarzającego go aktora Iana McShane’a. Ciekawą analizę tej serialowej postaci w kontekście władzy w *Deadwood* przedstawił Jason Jacobs w książce *Reading Deadwood*, ed. D. Lavery, London 2006, s.11-23.
- ⁹ Akcja przeważającej części serialu rozgrywa się w czasie, gdy *Deadwood* nie należy jeszcze do USA. Miasteczko oficjalnie stało się częścią Dakoty Południowej w 1876 roku.
- ¹⁰ Bullock w pewnym sensie reprezentuje podobny rys charakterologiczny do Trixie – oboje, odnajdując w sobie nawzajem swoje własne słabości, odczuwają do siebie niechęć. Bardzo realistycznie kreślone i psychologicznie wiarygodne charaktery poszczególnych bohaterów też niewątpliwie mają duże znaczenie dla specyfiki społecznej serialowego *Deadwood*. Jednak ten temat przerasta możliwości niniejszego tekstu. Warto tylko zauważyć, że do analizy zagadnienia bardzo dobrze pasuje koncepcja charakteru społecznego Ericha Fromma, którą zawarł w *Ucieczce od wolności*, Warszawa 1993.
- ¹¹ Władze HBO, kończąc produkcję serialu, jednocześnie obiecały Milchowi dwa filmy pełnometrażowe, które miały przedstawić dalsze losy bohaterów. Zob. J. McKinley, «*Deadwood*» Gets a New Lease on Life, <http://www.nytimes.com/2006/06/11/arts/television/11mcki.html?pagewanted=1> (dostęp 12.10.2011).
- ¹² Wzorowany na historycznej postaci (jak większość bohaterów serialu) George Hearst (ojciec słynnego, m.in. za sprawą filmu *Obywatel Kane*, Williama Randolpha Hearsta) jest tutaj okrutnym i bezwzględny, momentami wręcz psychopatycznym człowiekiem.
- ¹³ Choć niewątpliwie wspomniany mechanizm symbolizuje tutaj funkcjonowania ukrytej władzy, która za pośrednictwem swych ludzi, wyłanianych w wyborach powszechnych przez nieprzygotowane społeczeństwo, realizuje własne cele. Mechanizm ten obnażył m.in. film *Inside Job* w reżyserii Charlesa Fergusona.
- ¹⁴ W pewnym momencie zbliżonych już wspólnym interesem Swearengena i Wu poważnie dzieli kwestia wierzeń religijnych. Al lekceważy znaczenie tradycyjnego chińskiego pochówku zwłok, które ma fundamentalną wartość dla Wu.
- ¹⁵ Według Ojców-założycieli taka miała być właśnie podstawowa rola władzy. Zob. M. A. Jones, op. cit., s. 267.

Summary

The idea of civil society in “Deadwood” series

The paper is the analysis of *Deadwood*, a TV series that was made from 2004 to 2006 by HBO. The author studies the show closely in the context of conceptions of social contract which have been developed, among others, by John Locke and Thomas Hobbes. He also tries to answer the question why this great social experiment, which was the creation of the USA (and *Deadwood* is a metaphor of this experiment), failed. The text analyzes the behavior of *Deadwood*'s inhabitants at the moment that the society of the newly founded American town is being organized. Following this example, some generalizations are made and questions posed about the social contract as an idea and the author tries to answer the question of why it seems to be a utopian idea.

Małgorzata Major

(Uniwersytet Gdański)

„Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej

Antybohater – kto to taki?

Antybohater to ktoś, kto przeczy naszym wyobrażeniom o bohaterze literackim, kto nie ma jego koniecznych atrybutów: aktywności, logicznego działania, możliwości do odtworzenia przez czytelnika biografii, niezwykłych czynów na koncie, niekiedy nawet nazwiska i imienia¹. Zaglądając do *Słownika motywów literackich* (ponieważ *Słownik terminów literackich* w tej kwestii milczy), tyle możemy dowiedzieć się na temat literackiego antybohatera, a jak wygląda sytuacja jego telewizyjnego odpowiednika? Wiele wskazuje na to, że znaczenie lepiej, ponieważ antybohaterowie, o których będzie mowa poniżej, nie tylko mają imiona i nazwiska, ale także „niezwykłe czyny na koncie”, a mimo to mieszczą się w definicji antybohatera, którą na użytek niniejszego tekstu spróbuję doprecyzować.

Zacznijmy od etymologii zjawiska. Podobnie jak w kinie, także na małym ekranie pojawienie się antybohatera było odpowiedzią na zmęczenie widza bohaterem typu „everyman”, który za dobre jest wynagradzany, a za złe zawsze karany. Wraz z odejściem od *Kodeksu Hayesa*, amerykańscy twórcy filmowi mogli sobie pozwolić na to, aby cyniczny i nikczemny złodziej uciekł wymiarowi sprawiedliwości i nie został ukarany dożywotnim więzieniem, a widzowie byli z takiego stanu rzeczy zadowoleni. Okazało się bowiem, że nie zawsze siedząc w kinowym fotelu, triumfujemy w tym samym momencie, w którym zwycięża wymiar sprawiedliwości. Podobnie wygląda sytuacja widza telewizyjnego, który po dekadzie lat dziewięćdziesiątych, kiedy dominowali superbohaterowie (rozumiani jako uczciwi i postępujący nie tylko zgodnie z literą prawa, ale i z własnym kodeksem etycznym, który nakazywał pomagać słabszym, a silniejszych i występnych zaciągać przed sąd, gdzie czekał na nich sędzia z marsową miną – mówiącą mniej więcej tyle, że zbyt prędko nie powrócą na łono zdrowej tkanki społecznej), oczekiwał jakiejś znaczącej zmiany. Nadeszła ona przede wszystkim ze strony amerykańskich stacji kodowanych, odbieranych przez ograniczoną liczbę widzów, ale z czasem antybohaterowie zaczęli nieśmiało pojawiać się także w produkcjach stacji ogólnodostępnych. W tym miejscu warto także podkreślić, że dzisiejszy odbiór seriali telewizyjnych (wykluczam z tego pojęcia

polskie sagi rodzinne oraz „tasiemce”, czyli telenowele produkowane w stacjach telewizji południowoamerykańskich) nie ogranicza się jedynie do oglądania danej pozycji w porze jej emisji – czy to w stacji-matce, czy też w stacjach które kupiły prawa do emisji serialu – ale przede wszystkim skupia się on w Internecie. Widzowie w wieku 16-39 lat najczęściej oglądają seriale w sieci, dlatego też poziom oglądalności w poszczególnych stacjach telewizyjnych nie odzwierciedla w pełni tego, jak wielką popularnością cieszy się dany serial. Z tego też powodu emitowany w stacji TVN *Dexter* nie osiągnął satysfakcjonującej widowni, gdyż TVN emitował kolejne serie z dużym opóźnieniem w stosunku do stacji-matki (stacja kodowana Showtime), a więc polscy widzowie, którzy oglądają serial na bieżąco w sieci, zdążyli zapoznać się z tymi sezonami znacznie wcześniej i nie byli zainteresowani seansem powtórkowym w TVN. Zjawisko oglądania seriali online z pewnością wymaga odrębnych badań, gdyż jest ono tak szerokie i powszechne, że nie sposób go zignorować, a dla stacji telewizyjnych jest to wyraźny znak, że z widzem internetowym należy liczyć się w takim samym wymiarze jak z widzem *stricte* telewizyjnym, gdyż dzisiaj nowe trendy w popularności seriali wyznacza właśnie widz „sieciowy”, bo on na ogół najszybciej dostrzega rokujące nowości, potencjał bohaterów mniej popularnych pozycji, czy też niuanse wokół których fani są w stanie zbudować całą ideologię, do której odnosić się będą długo po zakończeniu emisji danego serialu. To właśnie na forach internetowych powstają alternatywne zakończenia ulubionych seriali, tam tworzą się mniej lub bardziej formalne fankluby, tam widzowie rozmawiają o losach ulubionych postaci, rozkładają scenariusz każdego odcinka na czynniki pierwsze. Widz internetowy jest bardziej lojalny niż ten „kanapowy”, gdyż ogląda seriale nieprzypadkowo, ale dokładnie wie, po co sięga. Nie rozpraszają go reklamy ani nie ulega pokusie obejrzenia czegoś innego w czasie, gdy zamierzał obejrzeć ulubiony serial. Zatem potencjał widza internetowego jest ogromny, ale ciągle jeszcze niedoceniany przez władarzy stacji telewizyjnych.

Tony Soprano – antybohater w kryzysie egzystencjalnym

Kamień milowy pod nowe zjawisko telewizyjne, które możemy nazwać „erą antybohaterów”, położyła stacja HBO, która w 1999 roku rozpoczęła emisję *Rodziny Soprano* i tym samym dokonała rewolucji w postrzeganiu głównego bohatera produkcji telewizyjnej, z którym – od zarania gatunku² – widz się identyfikował. Kanał kodowany HBO wyrócił dotychczasowy porządek telewizyjnego świata przedstawionego, gdyż wprowadził głównego bohatera, którego życie tak dalece nie przystawało do losów statystycznego widza stacji HBO, że można by uznać, iż twórca serialu, David Chase, dokonał zawodowego samobójstwa. Tak się jednak nie stało, okazało się bowiem, że widzowie kompulsywnie wręcz zaczęli oglądać serial przedstawiający historię mafijnego bossa, który zmagą się z kryzysem wieku średniego, kryzysem egzystencjalnym, a także z demonami przeszłości, które personifikuje postać matki Livii i wuja Juniora. Co takiego się stało, że pokochaliśmy bohatera, od którego dzielą nas lata świetlne, nie tylko jeśli chodzi o styl życia, wykonywaną profesję, ale i wyznawany kodeks etyczny?

Gdyby do antybohatera telewizyjnego, jakim jest Tony Soprano, przyłożyć miarę antybohatera literackiego, okazałoby się, że żaden z wyznaczników tegoż nie pokrywa się z biografią Soprano. Bez wątplenia jest on bowiem aktywny, na ogół działa w sposób logiczny i ma wiele „niezwykłych” czynów na koncie, z tym że akurat kwestia ich niezwykłości wymagałaby precyzyjnego zdefiniowania, gdyż najprawdopodobniej autorka *Słownika motywów literackich* użyła tego określenia w innym znaczeniu niż dla nazwania



Rodzina Soprano

dzielnicy, gdyż Carmela (żona Tony'ego) walczy o awans klasowy i zależy jej na tym, aby sąsiedzi ich zaakceptowali, co oczywiście nie jest możliwe, ponieważ „podejrzane interesy” Tony'ego są dla znajomych tajemnicą poliszynela. Oficjalnie swoje dochody Soprano czerpie z utylizacji odpadków, a więc nawet ta „uczciwa” profesja nie jest zbyt dobrze widziana w towarzystwie wyższej klasy średniej. Powiedzmy sobie otwarcie – lekarz i prawnik nie mają żadnego racjonalnego powodu, aby przyjaźnić się z utylizatorem odpadków, a przecież podmiejskie koterie tylko wtedy mają rację bytu, gdy opierają się na sieci wzajemnych przysług i wymianie drobnych „uprzejmości”. Z punktu widzenia wykształconych i zamożnych sąsiadów Tony wydaje się zupełnie beużyteczny. Z tym że oczywiście, od czasu do czasu, imponuje im jego skuteczność w rozwiązywaniu problemów i szybkie, bezpardonowe działanie. Może właśnie to jest jeden z głównych powodów, dla których tak chętnie śledziliśmy losy Tony'ego? Paradoksalnie, widzowie częściej mogli identyfikować się z sąsiadami Soprano niż z nim samym. Zatem, podobnie jak oni, z fascynacją obserwowaliśmy, w jaki sposób usuwa on przeszkody spod nóg, jak znajduje rozwiązania pozornie nierozwiązywalnych problemów, jak omija procedury i ostatecznie zawsze dostaje to, po co sięga.

Postawę i działania Tony'ego możemy oceniać z kilku perspektyw, które z pewnością tworzą ciąg jego antybohaterskiej charakterystyki. Przede wszystkim oglądamy go oczyma sąsiadów, o których była mowa powyżej. Ich ocena zmacona jest fascynacją i przerażeniem równocześnie, które odczuwają podczas kontaktów z Soprano, czy też podczas rozmów o nim. Bez wątpienia widzimy w nich odbicie samych siebie, ponieważ obserwując Tony'ego poprzez bezpieczną szybę ekranu telewizyjnego albo poprzez ekran monitora, nie musimy obawiać się konfrontacji z człowiekiem, który zasady *savoir vivre'u* zgubił już w latach przedszkolnych. Tony Soprano to ucieleśnienie bezwzględnej siły, patriarchalnych zasad, których strzeże w każdej sferze swojego życia i których nigdy nie kwestionował, ani też nie pozwala kwestionować innym. Z tego też powodu jego relacje z psychoterapeutką, doktor Jennifer Melfi są tak skomplikowane. Doktor Melfi (tworząca kolejny, bardziej pogłębiany punkt widzenia antybohater-

działalności Tony'ego Soprano. Zatem, w czym kryje się antybohaterstwo szefa mafijnej rodziny spod Nowego Jorku?

Tony Soprano to mężczyzna czterdziestoletni, zamieszkujący zamożne przedmieścia Jersey. Jego sąsiedzi to na ogół lekarze, prawnicy i inni przedstawiciele renomowanych fachów, które sprawiają, że taką lokalizację uznajemy za nobilitującą. Najprawdopodobniej z tego też powodu państwo Soprano wybrali tę właśnie



Queer as Folk

skiej postawy Tony’ego), wychowana w rodzinie inteligentnej i w takim środowisku żyjąca, nie akceptuje zachowań Soprano i w chwili, gdy ten wyznaje jej miłość i nie bierze pod uwagę odmowy – psychoterapeutka wylicza przeszkody, które poza relacją pacjent – lekarz stałyby na drodze ich potencjalnego związku. Przede wszystkim Melfi nie akceptuje szowinizmu Soprano, jego wręcz rdzennego braku szacunku do kobiet. Tony nie traktuje kobiet jako partnerek w dyskusji, nie liczy się z ich opinią, a także nie ma kręgosłupa moralnego, jest pozbawiony zasad i niedojrzały emocjonalnie. Z ust bohaterki padają słowa, która stanowią najpełniejszą charakterystykę



Rodzina Soprano

antybohatera. Są doskonałym odbiciem zachowań Soprano. Warto jednak podkreślić, że widzowie nie szukają usprawiedliwień dla bossa mafijnego, akceptują go takim, jakim jest. Nasza fascynacja postacią Tony’ego stanowi ekwiwalencję systemu wartości współczesnego widza. Mówi o zmianie jego priorytetów, o ucieczce przed polityczną poprawnością i poszukiwaniu alternatywy dla epoki superbohaterów dwóch ostatnich dekad. Zmęczeni akuratnością MacGyvera, strażnika Cordella Walkera, Reno Rainesa czy Michaela Knighta³ – szukamy bohatera o mniej kryształowej przeszłości i mniej szlachetnej motywacji. Tony doskonale wpisuje się w nasz schemat oczekiwań.

Soprano w relacjach z kobietami w pełni ukazuje swój antybohaterski rys. Nie tylko jego spotkania z doktor Melfi stanowią reprezentatywną próbkę antyfeministycznego światopoglądu, także relacje z żoną, córką czy kochankami potwierdzają to dobitnie. Wracając do doktor Melfi, należy podkreślić, że ona także uległa fascynacji swoim pacjentem, ale mimo silnych pokus, aby wdać się w romans z człowiekiem z innego, nieznanego jej świata, ostatecznie zwycięża, dochowuje wierności swoim zasadom i rezygnuje z prowadzenia jego terapii, ponieważ środowisko naukowe uzmysławia jej, że w gruncie rzeczy, spotykając się z takim człowiekiem, daje mu przyzwolenie na kontynuowanie jego działalności. Zatem Tony zostaje sam z problemami emocjonalnymi, które swoje źródło miały w toksycznych relacjach z matką. Bez wątpienia Tony to szowinista, który nie wszedł w epokę emancypacyjną i wcale nie zamierzał, ponieważ otaczające go kobiety dawały przyzwolenie na życie w patriarchalnym schemacie,

gdyż dzięki niemu czerpały najróżniejsze profity, więc wszelkie „koszty emocjonalnie” wliczały w cenę obranej drogi życiowej.

Gdyby jednak ktokolwiek miał jeszcze wątpliwości, czy Tony Soprano jest antybohaterem na miarę naszych czasów, prześledźmy inne aspekty jego życia. Telewizja nauczyła nas, że silny męski bohater to na ogół mężczyzna z zasadami, uczciwy, walczący o prawa uciśnionych. Tacy także są superbohaterowie komiksów, taki jest Robin Hood i jego uwspółcześnione wersje oglądane w amerykańskich serialach policyjnych sprzed kilku dekad. Tony Soprano z pewnością nie wpisuje się w ten schemat. Tony nagminnie kłamie, oszukuje, nie dotrzymuje danego słowa (które w gruncie rzeczy jest niewiele warte, a przysięga składana przez każdego kolejnego członka rodziny mafijnej jest nic nieznaczącą formułką). O ile fascynować może siła przebiccia bohatera, jego radzenie sobie w najtrudniejszych sytuacjach, o tyle notoryczne



Siostra Jackie

kłamstwa i rozpowszechnianie plotek na temat członków rodziny stawiają go w jak najgorszym świetle. Soprano uwielbia plotki, a mimo tego (w swoim mniemaniu i w oczach otaczających go kobiet) nie traci nic ze swojej męskości. Bez wątpienia David Chase zaproponował nietuzinkowe spojrzenie na kondycję współczesnego mężczyzny, który – jak wiemy – odarty z heroiczych czynów, dżentelmeńskich manier i nieskazitelnej przeszłości, okazuje się przeciętnym facetem, dla którego sposobem na radzenie sobie z problemami jest przemoc.

Tony Soprano zdradza. Zdradza swoją żonę, swoją rodzinę (rozumianą jaką więzi biologiczne, a nie „zawodowe”), swoich przyjaciół. Kłamstwo i zdrada są mocno zakorzenione w postawie szefa mafii i nie są okupione wyrzutami sumienia, ani też dylematami natury moralnej. Gdy Tony nie znajduje innego wyjścia z sytuacji, po prostu oszukuje, nie dotrzymuje danego słowa. To bardzo istotna kwestia, gdyż w kulturze popularnej nasze postrzeganie rodzin mafijnych zawsze wiązało się z prymatem słowa honoru, które liczyło się bardziej niż akt notarialny. Tym razem jest inaczej, struktury mafijne końca XX wieku wypełnione są najpospolitszymi złodziejami, którzy uznają jedną wartość – zysk – i jej właśnie podporządkowują wszystkie inne relacje. Zysk jest najważniejszy i jeśli można go osiągnąć poprzez złamanie danego słowa czy oszukanie przyjaciela, to należy tak właśnie postą-



Siostra Jackie

pić. Tony nie różni się w tym względzie od swoich współpracowników. Niejednokrotnie widzimy bowiem, że interesy rodziny Soprano to typowa „drobnica”, polegająca na okradaniu transportów z żywnością, pralkami, lodówkami, telewizorami itp. Nie mamy do czynienia z przekrętami stulecia, a z najpospolitszymi kradzieżami, które mają miejsce na co dzień niekoniecznie w strukturach mafijnych. Obserwujemy zatem dewaluację pojęć – mafia nie jest już taka, jak była kiedyś albo jaką pamiętamy z *Ojca chrzestnego* czy *Chłopców z ferajny*. Dzisiaj tworzą ją przypadkowi ludzie, z przypadkowych pobudek. Nie kryje się za tym żadna ideologia ani nawet próba tworzenia kodeksu dla grupy przestępczej, która nazywana jest rodziną mafijną chyba tylko z sentymentu do legendy dawnych „mafijnych przedsiębiorstw”. Być może dlatego też Soprano tak bardzo lubi oglądać amerykańskie kino lat 50. i 60., gdzie silni bohaterowie zawsze z sukcesem zwalczali wszelkie przeciwności losu. Za Tonym Soprano stoi tylko siła fizyczna, a nie siła charakteru, którą wykazywali się przedstawiciele rodu Corloneo⁴.

Antybohater Soprano zdradza wiele razy w mniejszych i większych sprawach. Jednakże to nie są jego największe występki wobec ludzkości. Tony także zabija – często, bezwzględnie, brutalnie i bez mrugnienia okiem. Zabija swoich przyjaciół, których podejrzewa o nielojalność. Zabija swojego następcę w mafijnej strukturze, gdyż podejrzewa, że jego uzależnienie od narkotyków może spowodować na rodzinę poważne problemy. Zabija ludzi złych, występnych, swoich „zawodowych” przeciwników, ale też zupełnie niewinnych, którzy znaleźli się w nieodpowiednim miejscu i czasie (jak na przykład partnerka jego następcy). Tony z nikim nie żyje w uczciwej relacji, każdego okłamuje (także swoje dzieci) nie dlatego, że zawsze jest to konieczne, ale często jest to po prostu wygodne. W tych rzadkich chwilach, kiedy Tony próbuje nawiązać kontakt z dziećmi, żoną czy zwierzętami możemy ulec złudzeniu, że to obrana droga życia wymusza na nim określone postawy. Po części tak właśnie jest, ale nie dajmy się oszukać. Tony to mały, żałosny człowieczek, który miota się od jednej możliwości do drugiej, bo tak



Queer as Folk

naprawdę sam nie wie, czego chce i czy gdyby miał w sobie siłę i wiele lat temu przeciwstawił się toksycznym rodzicom, jego życie nie potoczyłoby się zupełnie inaczej. Czyli w gruncie rzeczy pyta o to, co spędza sen z powiek większości przedstawicieli współczesnego społeczeństwa pozbawionego tożsamości. Najprawdopodobniej właśnie dlatego jego kłamstwa, oszustwa, zdrady i kradzieże nie przerażają tak bardzo, jak rozpaczliwe poszukiwanie drogi do szczęścia. Poszukiwanie, w którym koniec końców okazuje się tchórzem, bez szans na zmianę tego stanu rzeczy.

Brian Kinney – antybohater *darkroomu*

Równoległe do premiery *Rodziny Soprano* w stacji HBO, inny (również kodowany) kanał telewizyjny przygotowywał się do przewrotu, który miał wpłynąć na życie społeczności LGBT, a tak zwanej heteronormatywnej części amerykańskiego społeczeństwa pokazać, że „gej też człowiek”. W 1999 roku stacja Showtime wyemitowała pilota serialu *Queer as folk*. W 2000 roku rozpoczęła się regularna emisja produkcji, która zakończyła się pięć lat później, a cały serial doczekał się aż osiemdziesięciu trzech odcinków. Serial powstał w oparciu o tak samo zatytułowaną wersję brytyjską, z tym że Brytyjczycy zrealizowali zaledwie dziesięć odcinków, ale to wystarczyło, żeby wyspiarska wersja zyskała miano kultowej. Amerykański serial stał się jeszcze głośniejszy i wywołał dyskusję na temat kondycji współczesnego społeczeństwa i jego emancypacji, a także miejsca środowisk LGBT w konserwatywnych strukturach amerykańskiej klasy średniej.

Antybohaterem *Queer as folk*, który na stałe wpisał się w popkulturę gejowską jest Brian Kinney. To pierwszy homoseksualny bohater amerykańskiego serialu, który nie przeprasza za to, że żyje. Gdyby bowiem przyjrzeć się losom bohatera homoseksualnego na

przestrzeni dziejów telewizji, to okazałoby się, że poza osławionym Stevenem z *Dynastii* (o którym Krzysztof Tomasik w rozmowie z Kingą Dunin mówi, że w latach 90. w Polsce imię Steven stało się wręcz synonimem słowa homoseksualista, gej³) i gejem-maskotką, z którym przyjaźniła się Carrie Bradshaw (bohaterka serialu *Seks w wielkim mieście*), tych postaci wcale nie było tak wiele. A jeśli już się pojawiały, to właśnie w charakterze przyjaciela głównej bohaterki (tak też było w polskiej *Magdzie M.*) albo eunucha, z którym można pójść na zakupy. Showtime wyznaczył cezurę, dzięki której możemy mówić o wejściu w epokę emancypacyjną (mowa oczywiście o amerykańskim społeczeństwie, ponieważ w Polsce serial długo dostępny był jedynie w tak zwanym drugim obiegu, czyli w Internecie, a dopiero w ubiegłym roku jego emisję rozpoczął kanał filmowy nFilmHD).

Brian Kinney nie ma nic wspólnego ani z przyjacielem-maskotką, ani tym bardziej z szarą eminencją czy eunuchem. To młody mężczyzna, który odnosi sukcesy zawodowe, w życiu prywatnym jest singlem, którego w pełni satysfakcjonują jednocenne znajomości i nie zamierza tego



Queer as Folk

zmieniać. Bez wątpienia jego antybohaterstwo jest o tyle ciekawe, że dotyczy dwóch sfer – postawy młodego, wykształconego i zamożnego człowieka, który łamie konwencje społeczne, ponieważ jego życie nie zmierza do realizacji modelu „małej stabilizacji”, usankcjonowanej stworzeniem podstawowej jednostki, czyli heteronormatywnej rodziny. Po drugie – Brian Kinney swoim zachowaniem łamie wiele stereotypów związanych z postrzeganiem geja, zarówno w wymancypowanych, jak i niewymancypowanych społeczeństwach.

Brian Kinney mieszka w Pittsburghu, a jego życie skupia się wokół dzielnicy, w której spotykają się mniejszości seksualne. Mieści się tam kultowy lokal Babylon, w którym co wieczór Kinney bawi się wraz z przyjaciółmi. Warto wspomnieć jego przyjaciół, gdyż ich zróżnicowanie charakterów pokazuje dobitnie to, co twórcy serialu chcieli powiedzieć już w samym tytule, głoszącym, że „gej też człowiek” albo: „dziwny jak człowiek”. W serialu geje są tak samo dziwni i tak samo różnorodni jak heteronormatywna część społeczeństwa. I tak mamy Michaela, który nie pracuje w firmie PR, ale jest kierownikiem zmiany w supermarkecie, więc żyje na dużo niższym poziomie finansowym niż Kinney. Mieszka z Emmettem, który pracuje w sklepie z męską konfekcją i jest typem krzykliwego, dumnego geja, swoim ubiorem i zachowaniem potwierdzającego stereotyp, który na polskim gruncie pisarz Michał Witkowski określa mianem „przeiętej cioty”⁶. Towarzyski kwadrat zamyka Ted – zrównoważony księgowy, który bywa tak samo nudny jak heteroseksualni przedstawiciele jego branży. A zatem mamy zróżnicowany obraz środowiska, w którym prym wiodzie Brian Kinney z życiowym motto: „bez żalu i przeproszania”. Robi dokładnie to co chce i kiedy chce. Nie czuje się zobowiązany do tego, aby tłumaczyć się przed kimkolwiek ze swoich życiowych wyborów. Skupmy się jednak na dwóch, wspomnianych wyżej kwestiach – łamaniu tabu społecznego i łamaniu tabu narosłego wokół mniejszości seksualnych. Antybohaterstwo Briana Kinneya jest odpowiedzią na obydwie te kwestie.

Przyczyn zachowania głównego „antybohatera” należy szukać, jakże banalnie, w jego dzieciństwie. Wychowywał się w rodzinie, gdzie ojciec dzielił i rządził, a matka podporządkowywała się decyzjom męża. Warto w tym miejscu dodać, że każdy z omawianych tutaj antybohaterów wychował się w atmosferze konfliktu z ojcem, próbie łamania jego zasad, albo przynajmniej milczącej niezgody na nie. Tak było w przypadku Tony’ego Soprano, który miał zbyt mało odwagi, aby zawalczyć o swoje w relacjach z ojcem, a później także z matką, tak było w przypadku Grega House’a, tak było z Hankiem Moodym i tak też było z Brianem Kinneyem, który wychowywał się w rodzinie patriarchalnej, gdzie kobiety nie miały prawa głosu, o gejach nie wspominając.



Siostra Jackie

Brian Kinney to bardzo silna osobowość, ale ma on na swoim koncie także przegraną w walce z ojcem, gdyż w ciągu trzydziestu lat życia zabrakło mu odwagi, aby się z nim skonfrontować. Dokonał tego dopiero po jego śmierci, w symbolicznej grze w kręgle. Antybohaterskie w postawie Kinneya jest z pewnością ukazywanie dwóch sprzecznych stron osobowości – z jednej strony bezwzględny heterofoba, szowinista i przedstawiciel kultury yuppie, z drugiej strony człowieka walczącego ze społecznym konwenan-

sem i każdego dnia wydzierającego tyle wolności dla jednostki, ile jest to możliwe we współczesnym świecie. Elementem powodującym, że widz chętnie się z nim identyfikuje jest jego usytuowanie w rodzinie, która stanowi obciążenie i zobowiązanie, na które bohater nigdy nie wyraził zgody. Jak zresztą każde dziecko, funkcjonujące w systemie tworzonym poza jego wolą. Kwestia zmagania z przeszłością i rodzicami, którzy krążą jak sępy, aby odebrać dorosłemu już dziecku wszystko to, co ich zdaniem w niego za-



Queer as Folk

inwestowali – niekoniecznie w sensie materialnym, głównie emocjonalnym, ideologicznym, społecznym – powoduje, że zaczynamy rozumieć motywacje Briana. Gdy ojciec Kinneya pojawia się w jego życiu, rujnuje zastany porządek, podważa dojrzałość bohatera do ojcostwa, nawet jeśli ojcostwo miałoby się ograniczać w tym wypadku jedynie do roli dawcy nasienia; deprecjonuje osiągnięcia zawodowe, status materialny, który – mimo że sam takiego nigdy nie osiągnął – wydaje mu się mało satysfakcjonujący. Ojciec nie akceptuje homoseksualizmu syna, o którym dowiaduje się bardzo późno. Pełni zatem rolę destrukcyjną i można odnieść wrażenie, że do tego ogranicza swoją życiową misję. Matka często sięga po kieliszek i popada w dewocję, twierdzi że uczestniczenie w życiu lokalnej parafii daje jej namiastkę stabilizacji i nadaje życiu sens. Z tej sytuacji nie ma dobrego wyjścia i tak też zostaje ona pozostawiona – bohater nie rozwiązuje swoich problemów z rodzicami, stanowią one duże obciążenie i odbijają się czkawką, ilekroć ktoś z rodziców pojawia się nieproszony na horyzoncie jego funkcjonowania.

Brian Kinney identyfikuje się ze zwycięstwem. Zawsze zmierza ku nowemu celowi, w pracy radzi sobie świetnie, ale szuka nowych wyzwań, które pomogłyby mu się rozwijać i osiągnąć coś więcej niż sukces na miarę prowincjonalnego Pittsburgha. Gdy jego znajomi mają problemy zawodowe, zwykle podchodzi do tego z dystansem i dezaproba-

tą, ponieważ w jego słowniku nie ma pojęć takich, jak porażka czy bezrobocie. Nawet jeśli decyduje się komuś pomóc w znalezieniu zajęcia, robi to z niechęcią i pogardą, co powoduje, że taka pomoc jest dużym obciążeniem dla beneficjenta. W tym wymiarze zachowań Kinneya mamy do czynienia z gloryfikacją pokolenia yuppie, które kroczy od zwycięstwa do zwycięstwa i nie zatrzymuje się, by podać rękę leżącemu. Reprezentuje on wszystko to, co wiąże się z sukcesem młodego, wykształconego i białego mężczyzny, przed którym nie zamyka się żadnych drzwi i wszelkie możliwości stoją otworem.

Kinney to zatem bardzo pożądaný na rynku pracy człowiek, ponieważ jest typowym materiałem na zwycięzcę, który buduje obraz Stanów Zjednoczonych mlekiem i miodem płynących. Gdyby na tym poprzestać, mielibyśmy obraz pewnego siebie bohatera, jakich stacje telewizyjne wykreowały miliony. Ale na tym nie koniec. Brian Kinney jest gejem i to dumnym gejem (nie objawia się to wspomnianą już stylizacją na kolorową „przeziętą ciotę”), który nie widzi powodu, aby ukrywać albo wstydić się swojej orientacji. Mamy tutaj interesujące *novum*. Antybohater jest przystojnym, atrakcyjnym mężczyzną, który – gdyby uznał to za wygodne – mógłby uchodzić za heteroseksualistę, ponieważ jego wizerunek nie budzi żadnych „podejrzeń”. Kinney jednak tego nie robi. I to nie z powodu lojalności wobec środowiska LGBT (jak się bowiem okaże – jest w stanie współpracować z firmami o poglądach *stricte* homofobicznych), ale z powodu niechęci do „życia w szafie” i przeświadczenia, że nie ma najmniejszego sensu ukrywać, kim naprawdę jest. To ciekawy przypadek antybohatera, który wzbudza skrajne emocje nie ze względu na swoją orientację seksualną, ale ze względu na trudny charakter, który w takim samym stopniu może irytować, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z gejem, czy heteroseksualistą. W pozornym epatowaniu seksualnością, beztróską zabawą w Babilonie kryje się opowieść o uniwersalnych wartościach – takich, jak przyjaźń, rodzina (rozumiana jako odejście od więzi biologicznych na rzecz więzi przyjaźni, porozumienia niepopartego legislacją). Brian Kinney otworzył drogę do emancypacji na ścieżce produkcji telewizyjnej. Skoro już widzowie zobaczyli, że gej to nie tylko etykieta, za którą kryje się miły aseksualny pan, który jest stylistą włosów albo projektantem mody czy fotografem sesji z udziałem anorektycznych modelek, ale bohater, którego w równym stopniu możemy nie lubić za postawę, poglądy, zachowanie, niż za sam fakt reprezentowania mniejszości seksualnej. A zatem stacje komercyjne mogą wejść na wyższy poziom „oswajania” społeczeństwa z tematami tabu.



Trawka

Nancy Botwin – antybohaterska wdowa z Agrestic

Stacja Showtime zakończyła emisję *Queer as folk* i w tym samym paśmie zaczęła pokazywać kolejny serial, który do dzisiaj cieszy się wielką popularnością wśród młodych widzów, a który wykreował kolejną postać odbiegającą od schematu „everymana”. Tym



razem mamy do czynienia z postacią kobiecą – mowa o Nancy Botwin, która w serialu *Weeds* stanowi siłę napędową i destrukcyjną jednocześnie.

Serial *Weeds* wpisuje się w nurt zrywania z poprawnością polityczną, który konsekwentnie realizuje większość amerykańskich stacji kodowanych. Postać Nancy Botwin jest godna wspomnienia nie tylko dlatego, że pojawiła się w tym wypadku bohaterka kobieca, która, podobnie jak jej męscy poprzednicy, jest na bakier z prawem, kłamie, oszukuje i nie zawsze postępuje zgodnie z tym, co dla niej i jej najbliższych jest najważniejsze, ale przede wszystkim dlatego, że osadzona została w realiach małego amerykańskiego miasteczka Agrestic, które pozornie jest poukładane i harmonijne, a w rzeczywistości ukrywa brudy, które napawają wstrętem i przerażeniem każdego, kto ma okazję zajrzeć do tamtejszych „little boxes”⁷.

Nancy Botwin to wdowa, matka dwójki nastolatków, która po śmierci męża musi znaleźć jakieś stabilne źródło dochodów. O ile *Rodzina Soprano* i *Queer as folk* były serialami typu *quality drama*, o tyle *Weeds* jest czarną komedią, a więc zgodnie z kryterium gatunkowym twórcy mogli swobodniej i nieco mniej serio prowadzić swoje postaci. Dlatego też Nancy Botwin, matka i oplakująca śmierć męża, pograżona w rozpacz z żoną zaczyna pracę w narkobiznesie. Na początku pojawiają się drobne dylematy moralne dotyczące tego, czy sprzedawanego przez nią towaru nie kupi przypadkiem dziecko, choćby jej własny syn. Szybko jednak zapomina o tych wątpliwościach, gdyż inaczej niczego by nie sprzedała. Nancy ma wielu klientów i wszelkie wątpliwości znikają, gdy okazuje się, że sprzedaż marihuany to całkiem dochodowy interes. Oczywiście to dopiero początek wspinania się Nancy w hierarchii narkotykowego biznesu.

Nancy wraz z pokonywaniem kolejnych szczebli kariery dealera, bardzo się zmienia, a być może daje jedynie upust emocjom i pragnieniom, które były w niej głęboko ukryte. Zaczyna ryzykować na coraz większą skalę. Chcąc zarobić duże pieniądze, decyduje się na wiele niebezpiecznych przedsięwzięć, w tym na spalenie własnego domu po to, aby mieć pewność, że nie będzie musiała do niego wrócić. Porzuca także plany edukacyjne wobec własnych dzieci, ponieważ ciągłe przeprowadzki i ucieczki powodują, że nie ma warunków do tego, aby jej synowie mogli uczyć się w trybie stacjonarnym. Rozczarowuje własnych synów, siostrę i nielicznych przyjaciół. Zdolna jest do szantażu, pobicia, a nawet grożenia śmiercią. Ostatecznie to jej syn Shane zabija kobietę, która stała na drodze Nancy do małżeńskiego szczęścia, ale konsekwencje tego czynu będą dotkliwe dla całej rodziny. Nie znaczy to, że Nancy ryzykuje tylko w imię stanu posiadania i dla dobra najbliższych. Jest wręcz odwrotnie. Nancy to egoistka, która podporządkowuje innych do realizacji własnych planów. Narzą życie bliskich dla związku z meksykań-



Trawka

skim narkobiznesmenem, co kończy się dramatycznie. Nie słucha rad trzeźwo myślących członków rodziny i sprowadza na siebie coraz większe kłopoty. Mimo wstępnych kalkulacji zawsze przeszarżowuje i potem zмага się z wyrzutami sumienia. O ile oczywiście dotyczy to jej rodziny, bo w innym wypadku nie ma mowy o żadnych wyrzutach czy dylematach moralnych.



Trawka

Nancy stała się cyniczna i wyrachowana z powodu przebywania z ludźmi wyzutymi z wszelkich zasad, dla których najważniejsze jest życie na satysfakcjonującym poziomie finansowym. Można zaryzykować stwierdzenie, że Nancy Botwin weszła w interesy z rodziną Soprano. Jako że wszystkiego musiała nauczyć się w trakcie pracy – zaczynała jako sympatyczna nowicjuszka, a skończyła jako bezwzględna gangsterka. Nancy przeszła długą drogę inicjacyjną – dopiero z czasem zrozumiała, jakimi zasadami rządzi się świat narkotyków i teraz bezwzględnie ich przestrzega. Potrafi nie tylko zastraszyć i pobić, ale bez wątpienia także zabić.

Wszystko to dzieje się w konwencji czarnej komedii, a więc mamy do czynienia z postaciami przerysowanymi. Jednakże szósty sezon *Weeds* zdaje się przeczyć własnej gatunkowości. Mało tam bowiem humoru, zdecydowanie więcej dramatu i można wręcz odnieść wrażenie, że twórcy zagubili się w świecie antybohaterki i nie potrafią znaleźć rozwiązania tej wielopiętrowej intrygi. W odcinku premierowym sezonu siódmego został zastosowany przeskok czasowy, który zazwyczaj jest wyrazem pewnej bezradności twórców, a przynajmniej chwilowej dekoncentracji. Czyżby Nancy Botwin przerosła scenarzystów i wymknęła się im spod kontroli?

Nancy Botwin – matka, żona, kochanka, wielbicielka mrożonego *latte* – jest realizacją marzeń o kobiecie wyzwolonej. Ale to właśnie Nancy zostaje napiętnowana za swoje egoistyczne i nierozważne postępowanie, mimo że takie decyzje podejmowało już wcześniej wielu męskich bohaterów⁸. Nancy nie jest wyjątkiem w tym względzie, ale jest pierwszą kobietą, która postępując nierozważnie naraża siebie i swoją rodzinę. Z tego powodu wyrasta na *femme fatale*, która z prowincjonalnej wdówki niewielkiego Agrestic przepoczwarzyła się w gangsterkę mającą porachunki z meksykańskim kartelem narkotykowym.

Jak zakończy się przygoda Nancy Botwin w świecie bezwzględnych męskich interesów, przekonamy się już niebawem, ale jeśli zostanie potępiona, podczas gdy Hank Moody i Dexter dalej będą oddawać się typowo męskim rozrywkom, to może się okazać, że widzowie stacji Showtime wcale nie są tak wyemancypowani, jak wszystkim nam się wydawało.

Siostra Jackie Peyton – antybohater w pielęgniarskim kitlu

Kontynuatką dziedzictwa Nancy Botwin jest kolejna antybohaterka serialu stacji Showtime. Nazywa się Jackie Peyton i pracuje w nowojorskim Szpitalu Wszystkich Świętych. Serial *Nurse Jackie* jest nowością w zestawieniu z wyżej opisanymi tytułami, zatem przed siostrą Jackie jeszcze wiele wzlotów i upadków, ale już teraz widać, że jest mentalną siostrą Grega House’a (serial *House M.D.*, produkcja ogólnodostępnej stacji Fox), pracuje w tej samej branży co on, z tym że stoi po drugiej stronie barykady – jest pielęgniarką. Gdyby ci bohaterowie kiedykolwiek się spotkali, prawdopodobnie zakończyłoby się to wybuchem jakiejś wojny.

Jackie Peyton, kobieta w średnim wieku, matka, żona, pielęgniarka, która na skutek urazu kręgosłupa nie może pracować bez zażywania silnych środków przeciwbólowych, które spowodowały u niej uzależnienie. To nie jest kobieta, która prosi kogokolwiek o pomoc. Ona bardzo często pomocy potrzebuje, ale sięga po nią innymi metodami, niż wypowiadając błahe: „pomóż mi”. Pomoc egzekwuje poprzez oszustwa, kręctwa, malwersacje, wykorzystywanie swojego stanowiska pracy i talentu do manipulowania otoczeniem. Ze względu na potrzebę stałego dostępu do leków przeciwbólowych nawiązuje romans ze szpitalnym aptekarzem, który w swojej naiwności wierzy w to, że Jackie darzy go uczuciem. Jej motywacja jest zupełnie inna – ona potrzebuje leków, a Eddie stanowi do nich najpewniejszy kod dostępu.

Jackie, podobnie jak Tony Soprano czy Nancy Botwin – kłamie bez mrugnięcia powieką. Potrafi opowiedzieć wzruszającą historię o trudzie samotnego macierzyństwa, byle tylko dostać kolejną dawkę leku. Oczywiście wiele jej kłamstw wychodzi do jaw, ale to nie jest osoba, która potrafi przyznać się do błędu, nawet jeśli zostanie on jej udowodniony. Jackie nigdy nie przyznaje się do swoich kłamstw, nawet w momencie bezwzględnej ich demaskacji. Potrafi tak sprytnie manipulować otoczeniem, wykorzystując wzajemne animozje jego członków, żeby punkt ciężkości rozmowy skupił się na kimś innym. Jackie nie potrafi prosić o pomoc ani przeproszać. To nie leży w jej naturze. Okłamuje swoje córki, wyko-



Rodzina Soprano



Siostra Jackie

rzystuje pieniądze wyłudzone na ich edukację, aby móc zapłacić za swoje zobowiązania w postaci leków na recepty i inne usługi związane z nałogiem.

Wykorzystuje naiwność męża, przyjaciółki i kochanka, aby w miarę sprawnie funkcjonować w pracy. Oczywiście lawirowanie w różnych światach, których członkowie nawzajem nie wiedzą o swoim istnieniu wymaga nie lada talentu i samozaparcia, ale Jackie zongluje tymi relacjami ze sprawnością cyrkowego artysty. Wszystkie te manipulacje pozwalają jej pracować w szpitalu, a praca to priorytet siostry Jackie.



Siostra Jackie

W pracy Jackie się spełnia. Jest świetną pielęgniarką i pomaga tym, którzy pomocy ewidentnie potrzebują. Nie znaczy to, że nie myli się podczas całonocnego dyżuru. Myli się i to nie raz, ale stara się jak najlepiej wykonywać swoje zadania, a jak się pomyli, to winę zrzuca na podwładnych, albo nie lubianych lekarzy. Wie, jak zyskać przychyłność szefowej i jak pokierować personelem niższego szczebla, aby zawsze dostawać to, co jest jej w danym momencie potrzebne. Jest zdolna do tego, aby wysłać młodszego pielęgniarka na badanie moczu w związku

z podejrzeniem o zażywanie narkotyków, mimo że sama cały czas jest pod wpływem ich działania. Jackie nie wie, co to znaczy mieć wyrzuty sumienia, poczucie winy czy skrucha. Ona nie potrzebuje przyjaciół i rodziny po to, żeby czuć się bezpiecznie. Potrzebuje ich, ponieważ ktoś musi razem z nią dzielić odpowiedzialność za dzieci, płacić część rachunków, pokrywać koszty obiadu w restauracji, czy też wypisywać recepty na kolejne leki. Dla Jackie większość ludzi pełni funkcję *stricte* użytkową. Wybuchy emocjonalne są dla niej czymś nieznanym.

Jackie wyrasta na antybohaterkę XXI wieku, która stanowi zwierciadło ludzkich słabości i doskonale pokazuje wielowymiarowość naszych zachowań. Twórcy serialu, który (podobnie jak *Weeds*) jest komedią, dobitnie pokazują, że zakończyła się już epoka jednowymiarowych, papierowych postaci telewizyjnych. Dzisiaj mamy pełnokrwistych antybohaterów, których nie zawsze można lubić, ale o których z mniejszą lub większą satysfakcją możemy powiedzieć, że przypominają nas samych. Konstatacja często bolesna, ale nieunikniona.

Quo vadis, antybohaterze?

Przedstawieni powyżej antybohaterowie wywodzą się z ramówek stacji kablowych. Nie znaczy to jednak, że ogólnodostępne stacje amerykańskie nie próbują wprowadzać takich postaci do własnych seriali. Najlepszym tego przykładem jest serial *House M.D.*,

produkowany dla stacji Fox, który w sposób niemal podręcznikowy realizuje wzorzec antybohatera. Podobnie jest z serialem stacji CBS, zatytułowanym *Mentalista*. Tytułowy bohater – Patrick Jane, także ma niewiele wspólnego z wizerunkiem pozytywnego bohatera, który nawet jeśli bywa krnąbrny, złośliwy czy niepokorny, to w gruncie rzeczy jest przyzwoitym człowiekiem. Tym razem tak nie jest – o czym stacja przekonała widzów, emitując odcinek finałowy trzeciego sezonu *Mentalisty*.

Jak widać „era antybohaterów” stała się faktem i widzowie (zwłaszcza ci najmłodszy, którzy chętnie oglądają seriale, niekoniecznie skierowane do nich, jako do odbiorcy docelowego) identyfikują się z postawami, które jeszcze kilkanaście lat temu scenariusze seriali telewizyjnych określały jako jednoznacznie negatywne. Antybohater to nie tylko mężczyzna, o czym świadczą przytoczone postaci kobiece. Szlak im przecierała między innymi Murphy Brown (*Murphy Brown*, co ciekawe, to serial wyprodukowany dla ogólnodostępnej stacji CBS) czy Samantha Jones (*Seks w wielkim mieście*, produkcja stacji HBO), które jako jedne z pierwszych złamały stereotyp cichej, pokornej, a tym samym pozytywnej bohaterki małego ekranu. Antybohater nie zawsze musi być dobrze sytuowany, nie musi mieszkać w wielkim mieście i pracować w agencji PR, o czym przekonała nas stacja kablowa AMC, która serialem *Breaking Bad* złamała kolejne tabu – Walter White na naszych oczach przepoczwarza się z „everymana” w antybohatera z krwi i kości. Także Dexter dla świata zewnętrznego jest przeciętnym facetem, który ukrywa w sobie „mrocznego pasażera”, czyniącego zeń antybohatera numer 1 w swojej klasie.



Trawka

Wobec antybohatera nie da się przejść obojętnie i pewnie to spowodowało wielki ich wysyp w ramówkach amerykańskich stacji telewizyjnych. Dokonując pewnej generalizacji, możemy powiedzieć, że każdy z przedstawionych bohaterów ma element wspólny:

- jest ateistą (wyjątek stanowi Tony i jego zawirowania związane z kryzysem wiary);
- jest racjonalistą, często naukowcem (m.in. Walter White, Greg House, Dexter);
- jest megalomanem i egoistą (w połowie drogi zawieszony jest jedynie Walter White);
- wierzy w zbawczą moc pieniądza (wyjątek stanowią House, Dexter, Jane);
- popada w skrajności – jest duszą towarzystwa albo introwertykiem, nie ma tutaj mowy o półśrodkach;
- zmierza do określonego celu, nie skupiając się na cenie etycznej, którą musi zapłacić;

- kłamstwo jest dla niego najskuteczniejszą drogą do celu;
- mężczyzna jest szowinistą, często rasistą, natomiast kobieta jest feministką (część jej poprzez czyny, a nie słowne deklaracje);
- typ antyrodzinny, ma na koncie nierozwiązane problemy w relacjach z rodzicami;
- silna osobowość, niepodatna na wpływy zewnętrzne.

Kluczowe pytanie dotyczące figury antybohatera wiąże się z jego statusem ontologicznym. Czy ciągle jest fatamorganą, a może skanalizowaniem marzeń widzów o nowym typie bohatera, podążającym za zmieniającą się tożsamością społeczną albo jedynie ekwiwalencją oczekiwań widza wobec podstawowej roli, jaką przyświeca (głównie) stacjom komercyjnym – dostawcom rozrywki, coraz bardziej wyrafinowanej i zróżnicowanej, ale jednak rozrywki?

Przypisy

- ¹ Por. *Słownik motywów literackich*, red. D. Nosowskiej, Warszawa 2008, s. 14.
- ² Siegającego lat 20. poprzedniego wieku, kiedy to pojawiły się popularne amerykańskie słuchowiska radiowe.
- ³ Bohaterowie takich seriali, jak: *MacGyver*, *Strażnik Teksasu*, *Renegat* i *Nieustraszone*. Są to seriale proceduralne (oparte na systemie „case of the week”), powstałe w latach 80. i 90., które eksponowały wizerunek superbohatera, częstokroć samotnego mściciela, który mimo zmagania z własną martyrologią, znajduje czas dla ofiar (na ogół samotnych matek albo niezaradnych życiowo rodzin), walcząc o prawa ucisnionych i oszukanych przez bezduszny system.
- ⁴ Więcej na temat dewaluacji pojęcia i znaczenia „rodziny mafijnej” pisze Jakub Majmurek w artykule *Mafia jako small business*, W: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespołu Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 154-167.
- ⁵ Ibidem, s. 11.
- ⁶ Por. zwłaszcza M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2006.
- ⁷ Nawiązanie do piosenki Malviny Reynolds, *Little Boxes*, otwierającej każdy odcinek serialu *Weeds*, począwszy od pierwszego do czwartego sezonu.
- ⁸ Hank Moody (*Californication*), który nigdy jeszcze nie dotrzymał słowa danego córce, jest nieustającym źródłem rozczarowań dla swojej rodziny, rzadko dociera na umówione spotkania, zmagając się z kryzysem twórczym i deficytem finansowym; niewiele różni się w tym względzie *Dexter*.

Summary

“The age of anti-heroes” on American television. A new phenomenon on the map of popular culture

The paper circulates around the question of why do we want to watch anti-heroes in American television series. It answers this question indirectly by defining and characterizing the most prominent male and female anti-heroes, who are very popular especially among the youngest fans of TV series. Tony Soprano, Brian Kinney, Nancy Botwin and Jackie Peyton are analyzed here as representatives of this new kind of characters, who blaze new trail in popular culture. The paper concludes with some remarks on the relation of superhero vs. anti-hero and speculation as to who wins, as well as reflections on the future of American television series and their place on the map of popular culture.

Monika Bokiniec

(Uniwersytet Gdański)

Serialowe emancypacje

Istnieją nierówności w byciu człowiekiem, nie tylko społeczne. Czyżby ludzkość naprawdę składała się tylko i wyłącznie z równych sobie płci, ras oraz duchowych i cielesnych kompleksji? A jeżeli nie, to czy potwory wszelkiego rodzaju należą do ludzkości i czy im także winno przyswiecać światło oświecenia? Oświecenie do dziś nie przewyciężyło tej antynomii. Potknęło się na odmieńcach.

H. Mayer, *Odmieńcy*

Wstęp

Telewizja uważana była za jedną z najbardziej konserwatywnych przestrzeni medialnych. Przypisywano jej wielką moc oddziaływania, wskazywano na jej możliwości i obowiązki związane z trzema głównymi funkcjami: informacyjną, edukacyjną i rozrywkową, tę trzecią niejednokrotnie traktując nieco wstydliwie i pobocznie, podkreślając natomiast doniosłość dwóch pozostałych. Jednocześnie krytycy telewizji – od Neila Postmana przez Zygmunta Baumana i Jeana Baudrillarda, po Giovanniego Sartori – zwracali nade wszystko uwagę na mialkość treści informacyjnych i konformizm oferowanej przez telewizję edukacji, oskarżając ją jednocześnie o powodowanie upadku Kultury i Człowieka. Podążając za tego rodzaju refleksją, wydaje się, że mówienie o jakiegokolwiek formie telewizyjnej emancypacji stanowi zestawienie cokolwiek oksymoroniczne. Krytykiem, który niczym przez lupę wypowiada soczystą i zjadliwą krytykę telewizji, jest Theodor Adorno. Od jego rozmyślań zacznę, by zilustrować relację między telewizją a emancypacją, a właściwie jej niemożliwością w teoriach tradycyjnych, tym bardziej, że teorie wymienionych powyżej intelektualistów w zasadzie dają się do Adorno sprowadzić.

Kolejnym krokiem będzie wskazanie na cechy tak zwanej nowej telewizji, która wydaje się uwalniać od ciężaru oskarżeń medialnych prokuratorów z gatunku Adorno i która zdaje się otwierać na potencjał emancypacyjny. Następnie wprowadzę elementy teorii dyskursu i wyjaśnię, co rozumieć będą przez dyskurs emancypacyjny oraz emancypacyjne reprezentacje medialne, skupiając się na reprezentacji „odmieńców” – tych, którzy nie stanowią realizacji wzorca człowieczeństwa; tych, na których potknęła się oświeceniowa emancypacja. Na końcu zaś powrócę do pytania o emancypacyjny potencjał nowych seriali z perspektywy reprezentowanego w nich świata „post-”. Pominę zasadniczo pytanie o „artystyczność” nowych seriali, jest to bowiem temat na osobny artykuł, nie chcę też

wchodzić tutaj w dyskusję nad nierozstrzygalnym chyba pytaniem o to, na ile telewizja wpływa na odbiorców (pozytywnie czy negatywnie). Wydaje się bowiem, że uprzedzeni do niej krytycy (reprezentowani w tym eseju przez Adorno) przypisywali jej nadmierną władzę nad biernymi, otępiętymi odbiorcami, a „telewizyjni optymiści”, którzy dla odmiany widzą w jej odbiorcach twórcze, żadne wiedzy, krytyczne i świadome podmioty, przesadzają w podobnym stopniu.

Telewizja – opium dla mas

Trudno znaleźć bardziej zjadliwego, a zarazem zaangażowanego krytyka telewizji ujmowanej jako najbardziej szkodliwy z przejawów kultury masowej niż Theodor Adorno. Opisuje on znakomicie pewne istotne cechy tego medium w określonym momencie historycznym, wskazując na większość wad tradycyjnej telewizji (nie zauważając przy tym żadnej z jej zalet). Czytanie esejów Adorno poświęconych telewizji, takich jak fragmenty *Przemysłu kulturalnego*, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, *Prolog do telewizji* czy *Telewizja jako ideologia* pod kątem, z jednej strony, społecznego ugruntowania, z drugiej zaś – społecznego oddziaływania tego medium, stanowi znakomity punkt wyjścia do rozważań nad zmianami, jakie pod tym względem zaszły w telewizji, w tym w jej najpopularniejszym gatunku (choć współcześnie należałoby raczej mówić o meta-gatunku), jakim są seriale. Paradoksalnie jednak pozwalają również sprobować, niekiedy pozorną, radykalność tych zmian, do czego wróć jeszcze pod koniec tego tekstu. Adorno rozpatruje telewizję w kontekście przemysłu kulturalnego, silnie kontrastując ją ze sztuką, wykluczając tym samym z zasady jakąkolwiek produkcję telewizyjną ze sfery wytworów artystycznych. Celem telewizji, pisze Adorno, jest „pochwycenie całego zmysłowego świata w jednym odbiciu dochodzącym do wszystkich zmysłów”¹. Pojawienie się telewizji stanowi zatem punkt zwrotny w rozwoju przemysłu kulturowego, ponieważ wraz z nią przemysł kulturalny „zawładnął wszechobecnie wymiarem optycznym”². W przeciwieństwie do filmu telewizja, wkraczając do domów, zawiadnęła życiem codziennym, przestrzenią i egzystencją prywatną. Na podobny mechanizm wskazuje dzisiaj Henry Jenkins, w przeciwieństwie do Adorno koncertuje się on jednak na pozytywnym potencjale tego zjawiska. Zdaniem Adorno wkroczenie telewizji do prywatnej przestrzeni domowej odzwierciedla dążenie całego przemysłu kulturowego do zmniejszania dystansu między towarem a jego odbiorcą.

Adorno oskarża telewizję o trzy zbrodnie przeciw społeczeństwu i kulturze: homogeniczność, promowanie konformizmu poprzez pozorowanie przedłużenia bezalternatywnej rzeczywistości oraz atak na myślący podmiot. Zatem po kolei. Adorno zarzuca całemu przemysłowi kulturalnemu, w tym również (a być może szczególnie) telewizji, homogeniczność, jednolitość i bezalternatywność świata przedstawionego, w ramach którego pozoruje się przed oślepiającym widzem różnorodność będącą niczym innym jak „hierarchią seryjnych jakości”, to zaś, „co znawcy omawiają jako wady i zalety, służy jedynie utrwalaniu pozorów konkurencji i możliwości wyboru”³. Przemysłem kulturalnym rządzi „zasada tego samego”. Dotyczy to zarówno teraźniejszości, jak i stosunku do przeszłości. „Przemysł kulturalny oferuje w charakterze rajy tę samą powszedniość”⁴ – Adorno wpisuje się tu w nurt krytyki konsumpcjonizmu, silnie obecny do dzisiaj w refleksji nad kulturą współczesną. Z tej perspektywy jedną z najgorszych cech telewizji staje się w oczach Adorno immanentna niezdolność do oporu, która sprawia, że w telewizji żadna emancypacja nigdy się nie dokona. „Sprzedaje się powszechną, bezkrytyczną zgodność”⁵. Dalej poucza nas Adorno o tym, jak głęboko myślą się

ci, którzy wskazują w swej naiwności na demokratyczność telewizji, możliwy za jej pomocą dostęp do informacji, czy też propagowanie dzięki niej wzorców zachowań. Otóż, informuje nas Adorno, informacje są „ubożuchne lub obojętne”, wzory zachowań zaś „bezwstydnie konformistyczne”. W efekcie ludzie „chcą już nawet oszustwa, które sami przejrżeli; zaciskają oczy i z jakąś samopogardą afirmują to, co ich spotyka”⁶. Stymulacja konformizmu, wzmacnianie fałszywej świadomości, ochrona *status quo* – oto zadania przemysłu kulturalnego i jego czołowego narzędzia, czyli telewizji.

Oglądając szablonowe, schematyczne telewizyjne formy widzowie będą zatem „nakłaniani ku temu, by swoje doświadczenia porządkować równie sztywno i mechanicznie”⁷. Trudno powiedzieć, co właściwie Adorno ma tu na myśli, wydaje się bowiem, że nie chodzi o proste przełożenie treści telewizyjnych na życie codzienne, a raczej o pewne schematy poznawcze wdrukowywane w umysły odbiorców. Jeśli więc o to miałyby chodzić, to wydaje się, że Adorno popada tu trochę w błędne koło. Aby bowiem takie bezmyślne wdrukowywanie było możliwe, konieczne jest istnienie bezmyślnych, bezkrytycznych, biernych odbiorców. Oni natomiast wytwarzani są przez telewizję, żeby mogła dzięki temu spełniać swoje zadanie, bierni odbiorcy muszą już istnieć uprzednio. Inną sprawą jest to, że zejście z intelektualnego księżycza i empiryczna konfrontacja z rzeczywistymi odbiorcami telewizji wielokrotnie już pokazała, jak daleki od rzeczywistości i niesprawiedliwy jest ten model, szczególnie z perspektywy dzisiejszej telewizji, przynajmniej w jej jakościowym wydaniu.

Kolejnym elementem, na który wskazuje Adorno, jest problematyczna relacja telewizji z rzeczywistością. Przemysł kulturalny szkoli odbiorców, by mylili jego wytwory (np. fikcyjny świat serialu) z rzeczywistością, by taktowali je jako przedłużenie rzeczywistości. Środkiem ku temu jest takie konstruowanie elementów wytworu (np. wątków w serialu), aby nie pozostawiać nic wyobraźni widza. Produkty przemysłu kulturowego są konstruowane według katalogu, dzięki czemu możliwa jest naturalizacja tej relacji, która stanowi dla Adorno jedno z kryteriów odróżnienia wytworów przemysłu kulturalnego od dzieł sztuki. W dziele sztuki istnieje bowiem moment, dzięki któremu wykracza ono poza rzeczywistość – to moment, w którym ściera się ono z utrwaloną w stylu tradycją. Dlatego dzieło sztuki jest zawsze wyznaczone przez zgrzyt, przez niezgodę. W sytuacji, gdy styl przemysłu kulturalnego jest stylem absolutnie posłusznym wobec społeczeństwa, staje się negacją stylu i ustanawia absolut imitacji”⁸. Zabiegiem stylistycznym pomagającym wypełniać główne zadania przemysłowi kulturalnemu jest pseudorealizm; „przewidywany przez schemat, wypełnia życie empiryczne fałszywym sensem, którego iluzoryczność widz może z trudem przeniknąć. (...) Taki pseudorealizm sięga aż po najmnieszy detal, niszcząc go”⁹. Z punktu widzenia «neo-seriali» nic bardziej mylnego: to właśnie niedopowiedzenia, zagadki, niejednoznaczności (tak fabularne, jak i moralne) przyciągają widza, a zabiegi stylistyczne w nich stosowane dalekie są od tak rozumianego pseudorealizmu. Znacznie lepiej opisują je kategorie proponowane przez współczesnych teoretyków, chociażby Jenkinsowskie zespalaające odbiorców wabiki i dające im zajęcie aktywatory.

Wszystkie te cechy przypisywane przez Adorno telewizji, dałoby się jeszcze jakoś obronić, gdyby nie ich ostateczny antyemancypacyjny rezultat, jakim jest pozbawianie ludzi podmiotowości. Dochodzę w tym momencie nie tylko do jądra krytyki telewizji proponowanej przez Adorno, lecz również do związku (a w zasadzie antyzwiązku) tej koncepcji z kluczowym zagadnieniem niniejszego eseju, a mianowicie potencjałem emancypacyjnym telewizji w ogóle, a «neo-seriali» w szczególności.

Rozrywka, utrzymuje Adorno, spełnia ważną funkcję w kontroli społeczeństwa dla celów producentów: „integruje” ludzi w taki sposób, aby producenci mogli ich traktować sumarycznie. „Bezwstyd retorycznego pytania: «czego chcą ludzie», polega na tym, że powołuje się ono na ludzi jako na myślące podmioty, choć specyficznym zadaniem rozrywki jest właśnie tychże samych ludzi odzwyczajnić od podmiotowości”¹⁰. Człowiek przestaje być jednostką, staje się gatunkiem, a „tożsamość gatunku zakazuje tożsamości losów”¹¹. Arbitralne wyciąganie losów jednostkowych pokazuje, w jaki sposób jednostka w gruncie rzeczy przestaje istnieć – to może być każdy, a zatem jest doskonale obojętne, kto. Wydaje się, że można w tym kontekście uznać Adorno za doskonałego proroka, jeśli chodzi o to, co się dzieje we współczesnych mediach, o ile mamy na myśli takie zjawiska, jak reality show, teleturnieje, etc. Co do większości z nich można zgodzić się, że nieustannie „zwalcza się wroga, który jest już pobity – myślący podmiot”¹². Tragizm w sztuce masowej, oferujący konsumentom namiastkę głębi, jest wkalkulowany i zaplanowany. Cierpienie jest nagrodzone, przybiera postać losu. „Tragizm sprowadzony zostaje do groźby, iż ten, kto nie współpracuje, będzie zniszczony. (...) Tragiczny los przechodzi w sprawiedliwą karę, co zawsze było marzeniem mieszczańskiej estetyki”¹³.

I tu dochodzimy do sedna sprawy: „Filmowe tragedie stają się istotnie zakładami poprawy moralnej”¹⁴. W wytworach przemysłu kulturowego (tu przede wszystkim chodzi Adorno o film, ale te uwagi z łatwością dają się przetransponować na telewizję) indywidualność jest tolerowana o tyle, o ile nie zagraża możliwości utożsamienia się z ogółem. Jednocześnie jednak pozostaje ona przedmiotem pragnień, stąd konieczne jest markowanie indywidualności, nasyca się pseudoindywidualnością elementy zupełnie przypadkowe (np. wąsik, francuski akcent, etc.). Kategoryczny imperatyw przemysłu kulturowego formułuje Adorno następująco: „powinieneś się dostosować, nie pytając o to, do czego; dopasować do tego, co i tak jest, i do tego, co wszyscy i tak myślą”¹⁵. W efekcie przemysł kulturowy prowadzi społeczeństwo w kierunku anty-oświecenia: „hamuje kształtowanie się autonomicznych, samodzielnych, świadomie oceniających i podejmujących decyzje indywidualów”¹⁶. W tym właśnie ujawnia się cały antyemancypacyjny charakter telewizji, w przeciwieństwie to opozycyjnej, emancypacyjnej istoty sztuki elitarniej. Powstaje oczywiście pytanie o empiryczną wypłacalność tego ujęcia: czy sztuka elitarna była kiedykolwiek w stanie na skalę społeczną promować emancypację? Wręcz przeciwnie, znaczna większość sztuki tradycyjnej nie miała nic wspólnego z budową oświeconego społeczeństwa krytycznie myślących istot choćby z tego względu, że zasadniczo istoty potrzebujące owego oświecenia nie miały z nią żadnej styczności, pod względem treści zaś wychwalała aktualnie panujący establishment i konserwowała *status quo*. Adorno obroni się tu jedynie wówczas, gdy przyjmiemy niezwykle wąskie i nasycone normatywnością rozumienie sztuki, gdzie na to miano zasługują jedynie twory o emancypacyjnym potencjale, co wydaje się nie do obronienia.

Adorno nie chodzi zasadniczo o *treści* telewizyjne. „Telewizja komercyjna powoduje regres świadomości”¹⁷, ale nie dlatego, że treść się pogorszyła, czyli nie z powodu tego, co telewizja przekazuje. Dla Adorno to przede wszystkim sama czynność oglądania telewizji ogłupia. Powoduje na przykład regresję podstawowych umiejętności kulturowych, takich jak mówienie. Powoduje regres do hieroglifów, prymitywnego języka obrazkowego, którego podstawowym składnikiem psychologicznym są stereotypy. obrońcy przemysłu kulturowego mówią, że sztuka od zawsze posługiwała się stereotypami. Jednak, jak zauważa Adorno, składały się na to wysoce stylizowane cechy, które nie służyły w żadnym razie do orientacji w świecie rzeczywistym. Tymczasem postacie ze świata

przemysłu kulturowego upodabniają się do widzów i przez to mają większą siłę promowania fetyszyzowanego kolektywizmu.

Interesujące jest to, że kiedy kontrastuje on ze sobą film i serial telewizyjny, wskazuje na całkowicie odwrotny kierunek niż dzisiejsi krytycy, twierdzi bowiem, że widowiska telewizyjne są podobne do filmów, ale o wiele krótsze, przez co tracą na jakości: „nie ma miejsca dla nawet tak okrojonego rozwinięcia akcji i charakterów, które dopuszcza film; wszystko musi być jasne od razu; rzekoma konieczność technologiczna, która sama wynika z systemu komercyjnego, wychodzi na korzyść stereotypowości i ideologicznemu skostnieniu, których przemysł broni, powołując się ponadto na młodzieżową czy infantylną publiczność”¹⁸. Dalej pokazuje na konkretnych przykładach takie tendencje jak: infantylna personalizacja polityki; okrucieństwo, z jakim odnoszą się do siebie ludzie jest „racjonalizowane jako wesołe kawały”; identyfikuje stereotypy promowane przez seriale telewizyjne, by ostatecznie dojść do wniosku, że „choć w tego rodzaju produkcjach fałsz i kiepska robota leżą jak na dłoni, nie można jednak uchylać się przed wnikliwym ich rozpatrywaniem i traktowaniem ich poważnie wbrew ich własnej woli. To bowiem, że w wytworach przemysłu kulturowego nic nie jest poważne, wszystko jest towarem i rozrywką, wcale go nie przeraża, od dawna uczynił on z tego cząstkę własnej ideologii”¹⁹.

Dzisiejsza telewizja, a wraz z nią odbiorcy i ledwo nadążający za nimi teoretycy i badacze, wykazują na zasadniczo odmienne tendencje.

Nowa telewizja

Nie jest tak, że Adorno całkowicie się mylił. Chcę jeszcze raz podkreślić, że opisał on wnikliwie pewną historyczną formę kultury masowej i będącej jej częścią telewizji. Jeśli zatem zastanawiamy się nad potencjałem emancypacyjnym telewizji, to raczej w kontekście nowej formacji telewizyjnej, warto byłoby zatem wskazać jej istotne cechy. Potencjał emancypacyjny realizuje się poprzez jakościowe produkcje tak zwanej telewizji nowej generacji, czyli produkcje wyrastające z tradycji zapoczątkowanej przez takie seriale, jak *Sześć stóp pod ziemią*, *Seks w wielkim mieście*, *Prawo ulicy*, by wymienić tytuły najczęściej wskazywane jako przełomowe.

Z nową telewizją, jak zresztą ze wszystkim, co nowe, wiąże się swoiste zamieszanie terminologiczne: nazywana ona bywa telewizją ery *post-soap*, telewizją jakościową, telewizją nowej generacji, ery postsieci czy *narrowcastingu*. Mniejsza o to, jak ją nazwiemy, każde z tych określeń wskazuje bowiem na nieco inny jej aspekt, generalnie chodzi tu o telewizję zasadniczo odmienną od tradycyjnej telewizji masowej, zarówno pod względem treści, jak i sposobów ich dystrybucji oraz modelowych grup odbiorców.

W telewizji tradycyjnej dominował przekaz (choć, podkreślmy, niekoniecznie odbiór) hegemoniczny, tymczasem telewizja nowej generacji ma pełen zakres oferty, wysmakowanej jakościowo i artystycznie, odważniejszej obyczajowo, bardziej progresywnej społecznie. Produkcje nowej telewizji charakteryzuje wielokrotność oglądania, stymulowana przez złożoność narracyjną i innowacyjność formalną, która wydaje się jednak spełniać rolę przede wszystkim instrumentalną: stanowi środek angażowania widzów, oddziałując tym samym jedynie pośrednio. Niemniej jednak to, co charakteryzuje jakościowe produkcje nowej telewizji, to nowatorstwo tak treści, jak i środków wyrazu, doskonałość artystyczna, a obie cechy wiążą się z inwestycjami ekonomicznymi przekraczającymi niejednokrotnie koszt hollywoodzkich hitów kinowych.

Klucz do rozumienia telewizji nowej generacji, podkreślany przez niemal wszystkich piszących o niej, stanowi zaangażowanie odbiorców. Henry Jenkins opisuje przejście od modelu „ramówkowego” do angażującego, między innymi właśnie poprzez transmedialne konstruowanie fabuły. Jak twierdzi Jenkins, ramówka nie angażuje, natomiast kontrola nad oglądaniem wzmaga zaangażowanie (a mówiąc o kontroli ma na myśli technologiczne ułatwienia, takie jak cyfrowe nagrywarki, dostęp do treści telewizyjnych online czy edycje DVD). O ile druga część tej tezy nie budzi szczególnych wątpliwości, o tyle pierwsza wydaje się nadmiernym uproszczeniem. Faktycznie model „mrówkowy” może stymulować rzędy oglądanie strumieniowe (czyli „jak leci”), kiedy telewizja spełnia raczej rolę szumu tła, a ważniejsze jest samo oglądanie, niż to co się ogląda, jednak określona godzina emisji wybranego programu symbolicznie i praktycznie potrafi organizować czas, począwszy od klasycznego przykładu odczuwania przez odbiorców wiadomości wieczornych jako symbolicznego zakończenia dnia, po godzinę emisji ulubionego serialu jako czasu dla siebie lub symbolicznego czasu święta. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że zaangażowanie odbiorcy staje się dla nowej telewizji zarówno warunkiem, jak i założeniem, w sposób znacznie bardziej wyraźny niż w telewizji tradycyjnej. „Nowa telewizja – pisze Jenkins – polega na tworzeniu programów, które mają być dyskutowane, a żeby to osiągnąć, muszą być intrygujące i rzucać wyzwania, muszą dostarczać widzom zagadek i tematów do dyskusji – musi to być coś, co członkowie zbiorowości mogą ze sobą dzielić”²⁰. Relacje między odbiorcami a bohaterami seriali określa mianem „zasobów”.

Jenkins wskazuje na zmiany stosunku telewizji do publiczności: od masowości, przez segmentację, do widzów zaangażowanych. „Przemysł telewizyjny rozumiał, że seriale powinny przyciągać różne typy widzów, o różnych zainteresowaniach i tożsamościach.”²¹. Podobną ścieżkę identyfikuje Bleicher, która pisząc o drodze od kanałów tematycznych, przez VoD, po telewizję internetową (IPTV), zauważa, że może być ona „skierowana choćby do jednego widza, który będzie zainteresowany wyłącznie jednym programem”²². Oto istota *narrowcastingu*, będzie on jednak miał sens tylko i wyłącznie wówczas, gdy odpowiadać mu będzie zaangażowanie ze strony widzów. Jenkins koncentruje się raczej na transmedialności, Bleicher na technologii, Amanda Lotz z kolei podkreśla mechanizmy narracyjne i dochodzi do wniosku, że „wspólnota odbiorców dzielących zainteresowania, upodobania oraz produkowaną przez nich samych treści wyłoniła się celem organizowania oglądania w erze postsieci w sposób uprzednio zapewniany przez sieć”²³. Jenkins uzasadnia wpływ telewizji na kształtowanie wzorców i ich poglądów tym, że jest ona obecna w naszych domach – w prywatnej przestrzeni szczyrych rozmów – oraz podkreśla rolę przerw (między odcinkami i sezonami) dających widzom czas na dyskusję o tym, co się wydarzyło. Podkreślić trzeba jednak, że nowa telewizja nie tylko jest w naszych domach, jest ona również personalizowana i jednocześnie „uwspólniana”²⁴ za pomocą osobistych urządzeń mobilnych, co jeszcze bardziej zespała nas z jej treściami.

Tak rozumiane, angażujące produkcje telewizyjne stanowią grę z widzem. Jednocześnie intelektualna i emocjonalna gra z odbiorcą wydaje się angażować również krytyczny namysł moralny, a nie jedynie proste i bezrefleksyjne odtwarzanie wzorców, jak chciałby Adorno. Ujawnia się to szczególnie w narracjach tożsamościowych, w których telewizja zadaje fundamentalne pytania o tożsamość w formie, która jest atrakcyjna i angażująca właśnie wspomniany wyżej krytyczny namysł. W tym, jak się zdaje, leży ich emancypacyjny potencjał. Bohaterzy i bohaterki nowych seriali stanowią dramatyzację nowych trendów, tożsamości, problemów, postaw, dylematów, stylów życia, możliwych wyborów

i ich potencjalnych konsekwencji. Stanowią oni również narzędzie kompensacji, z tym że w innym sensie niż tradycyjna modelowa opera mydlana dla swej modelowej odbiorczyni: mamy raczej do czynienia z kompensacją frustracji świata „post-”: Sue Sylvester (*Glee*) czy Gregory House (*Doktor House*), a nawet Cartman z serialu *South Park* spełniają właśnie tę kompensacyjną rolę: mówią za nas to, czego nie możemy powiedzieć.

Nowe serialne są wyraźnie nonkonformistyczne (co przecież sprzyja emancypacji) i mniejsza o to, czy jest to spowodowane chęcią zysku, który, w przeciwieństwie do tradycyjnej kultury masowej, nie leży już w masowym zasięgu wymagającym najniższego wspólnego mianownika, ale właśnie w zaangażowaniu czy w kreatywności ich twórców, czy może w oddolnych oczekiwaniach odbiorców. A może wreszcie we wszystkich tych elementach równocześnie oraz wielu, o których jeszcze nie pomyśleliśmy. Ważne, że tak jest. Co więcej dojrzałość tej nowej formy telewizji wyraża się w tendencji, która zasługiwałaby na osobną analizę, a tu zostanie jedynie zasygnalizowana: w postępującej autotematyczności. Tendencja ta, obecna w programach telewizyjnych na temat programów telewizyjnych, wskazywałaby na samoświadomość telewizji jakościowej, medytację nad samą sobą, nad mechanizmami, które nią rządzą, środkami wyrazu, jakimi się posługuje, a to wydaje się charakterystyczne raczej właśnie dla dojrzałego medium. Za przykłady niech posłużą: czteroczęściowy dokument telewizyjny *America in Primetime*, motyw kręcenia filmu lub serialu w serialu (na przykład w *Californication* czy *The L Word*: w obu wypadkach postacie uczestniczą w kręceniu filmu o samych sobie) oraz – w satyrycznej wersji – serial o kręceniu serialu w produkcji *Episodes*, gdzie przemierzanie trzech poziomów: rzeczywistości, serialu i meta-serialu sygnalizowane jest za pośrednictwem postaci Matta LeBlanca (aktora znanego z kultowego serialu *Przyjaciele*), grającego w *Episodes* samego siebie – Matta LeBlanca, postać występująca, zarazem, w meta-fikcyjnym serialu kręconym przez fikcyjnych bohaterów fikcyjnego serialu.

Emancypacja i dyskurs emancypacyjny

Skoro mowa o emancypacyjnym potencjale telewizji, pozostaje jeszcze do doprecyzowania kwestia emancypacji. Emancypacja dosłownie oznacza osiągnięcie pełnoletniości, zrównanie w prawach. W bardziej głębokim, społecznym sensie kategoria emancypacji odsyła do uzyskiwania autonomii, bycia rozpoznanym jako pełnoprawna strona w konflikcie społecznym. Dyskurs oznaczałby tu zbiór wypowiedzi w sferze publicznej w odniesieniu do jakiejś jej sfery czy grupy, sposób mówienia o danym zjawisku w sferze publicznej. Dyskurs reprezentuje zwykle tzw. opinię publiczną, jednocześnie ją kształtując. Opinia publiczna, z kolei, z reguły zamyka się w dyskursie hegemonicznym przedstawiającym grypy wykluczone, dyskryminowane czy w inny sposób nienormatywne wedle schematów mentalnych grupy dominującej, a często również w jej interesie.

Dyskurs emancypacyjny w tym sensie oznaczałby sposoby reprezentacji medialnej grup wykluczonych czy nienormatywnych jako równoprawnych uczestników procesów społecznych, sfery publicznej czy partnerów konfliktu społecznego, zgodnie z ich wyobrażeniem o sobie. Kim wobec tego byłaby postać wyemancypowana lub jak miałaby wyglądać emancypacyjna reprezentacja grup nienormatywnych? Przede wszystkim postać lub grupa powinna być ukazana jako pełnowymiarowa, autonomiczna w swoich wyborach i reprezentująca całe spektrum bycia człowiekiem, a nie zredukowana do jednej charakterystyki wyznaczającej pozycje czy role społeczne. Wiąże się też z pokazywaniem w miejscach władzy i dominacji jako aktywnie kształtująca swoje życie i swoją

pełnowymiarową, autonomiczną, ale też (przynajmniej w świecie serialowym) często eklektyczną tożsamość.

Jeśli przez dyskurs rozumieć będziemy zespoły wypowiedzi konstytuujących rzeczywistość społeczną, a także kształtujących jej doświadczenie – to obejmować on będzie również wypowiedzi medialne: tak w wymiarze udziału w konstruowaniu świata społecznego, jak i tego, że są doświadczane jako element świata społecznego przez odbiorców. Narracje medialne, krótko mówiąc, zapośredniczają doświadczenie świata społecznego oraz uczestniczą w nadawaniu mu sensu. Przyjrzyjmy się więc przekrojowo serialowym światom pod kątem reprezentacji tradycyjnych mniejszości, czyli tych, na których potknąć się miała oświeceniowa emancypacja.

Serialowe światy „post”:

Dyskursy emancypacyjne w tej nowej telewizji różnią się oczywiście pod wieloma względami w odniesieniu do różnych podmiotów emancypacji czy grup mniejszościowych, a także stopniem przenikania do kultury mainstreamowej, trudno więc formułować jakiegokolwiek ostateczne i wiążące wnioski. Niemniej jednak dadzą się zidentyfikować pewne tendencje reprezentacyjne, które podsumować można stwierdzeniem, że serialowe światy to światy „post”, czyli takie, w których okazuje się, że nie ma znaczenia w zasadzie żadna charakterystyka człowieka, poza jego indywidualnością. Tradycyjna „metryczka” (płeć, wiek, miejsce zamieszkania, wyznanie, rasa, orientacja seksualna) przestaje wyznaczać jakiegokolwiek konieczne przestrzenie czy pozycje. A także, co stanowi zasadniczy aspekt emancypacyjny nowych seriali, poszerzyły one w zasadniczym stopniu dostępne społecznej refleksji spektrum sposobów bycia człowiekiem: istotnych elementów wyznaczających wzorcowe człowieczeństwo.

Zacznijmy od zamożnych białych kobiet z klasy średniej, bo one pierwsze się z sukcesem wyemancypowały, a jednocześnie, paradoksalnie, stanowią największą mniejszość. Obecnie również w mainstreamie kobiety są reprezentowane w sposób wielowymiarowy, zindywidualizowany, w całym spektrum możliwych stylów życia. Nie oznacza to, co warto podkreślić, że nie istnieją produkcje reprezentujące czy reprodukujące tradycyjnie patriarchalny wzorzec kobiecości, w emancypacji nie chodzi bowiem o realizację jednego wzorca jako jedynie słusznej alternatywy dla wzorca tradycyjnego, chodzi natomiast o uzyskanie autonomii pozwalającej wybierać spośród różnych wzorców wedle indywidualnych potrzeb. W tym sensie refleksyjny i świadomy wybór wzorca tradycyjnego można również interpretować w kontekstach emancypacyjnych. Różne produkcje wskazuje się jako przełomowe, najczęściej chyba wymieniany jest *Seks w wielkim mieście*, który ponadto stanowi kulturową referencję dla innych seriali emancypacyjnych (na przykład *The L Word* reklamowało się sloganem: „same sex, different city”, a *Gotowe na wszystko* pod hasłem: „seks na przedmieściach”).

Sądzę jednak, że emancypacyjny wymiar *Seksu w wielkim mieście* wbrew pozorom nie leżał jedynie, ani nawet przede wszystkim, w ukazaniu wyzwolonych seksualnie kobiet, po pierwsze dlatego, że sprowadzanie kobiecej emancypacji do sfery życia seksualnego wydaje się samo w sobie głęboko stereotypowe, po drugie zaś (co jest zresztą konsekwencją pierwszego), pod tym względem bohaterki okazują się ostatecznie realizować model tradycyjny w różnych konfiguracjach i przebraniach, od designersko-bajkowego w wersji Carrie, przez kostiumowo-idealistyczną wersję tej samej bajki u Charlotte, po realistyczno-rezygnacyjny model Mirandy. Krótko mówiąc, wyznacznikiem szczęścia

kobiety są mężczyźni i/lub dzieci. Jediną postacią ocierającą się o emancypację jest Samantha: po pierwsze, wymyka się powyższym stereotypom, a po drugie, to właśnie jej postać legitymizuje wprowadzenie „niepoważnych” „kobiecych” kwestii do mainstreamowych narracji telewizyjnych. Samantha jest nie tylko wyzwoloną seksualnie i samodzielnie ekonomicznie kobietą, Samantha choruje na raka piersi i przechodzi menopauzę. I to w wielkim stylu, jakże dalekim od typowej dziennej telewizji z jej telenowelami i łzawymi, „kobiecy” dramatami. Przy konfrontacji Samantha z menopauzą późniejsza o generację Bree z *Gotowych na wszystko* wypada blado i jakoś wstydliwie. Dzięki tego rodzaju narracjom możemy dziś oglądać w *The Closer* Brendę Johnson, szefową elitarniej jednostki policyjnej, która na obcasach, w kapeluszu i sukience w grochy zarządza żelazną ręką grupą mężczyzn i, wbrew stereotypom tradycyjnych serialowych szefów policji, nie jest rozwidzionym alkoholikiem z przerostem ego, ma inne problemy: przechodzi menopauzę, ma bliskie relacje z rodzicami, kocha swojego kota – nie są one już „kobiece” (czytaj: niepoważne), są ludzkie i ważne, a nade wszystko niesprzeczne z rolą zawodową. Bohaterki *Seksu w wielkim mieście* emancypują się z większym lub mniejszym sukcesem, bo żyją w świecie wciąż jeszcze opisywanym przez różnicę płciową, Brenda Johnson żyje w świecie postpłciowym, w którym kobieta na pozycjach władzy nie musi konfrontować się z „byciem nie na miejscu” ani z dbaniem o niebycie „kobietą”, by zostać potraktowaną poważnie. Co więcej, kobiety nie muszą już także być uczuciowe, wrażliwe, cnotliwe: świat postpłciowy to świat, w którym doktor House jest grzecznym dzieckiem ze szkółki niedzielnej w zestawieniu z bezwzględną, pozbawioną skrupułów siostrą Jackie, a metroseksualny Will (*Glee*) jest niewyraźny i pozbawiony osobowości w zestawieniu z asertywną Sue Sylvester, która w symbolicznym geście bierze ślub z samą sobą²⁵.

Podobnie jest z rasą. Nowa telewizja jawi się niemal jako przestrzeń postrasowa, problem rasy zasadniczo nie istnieje, co jest spowodowane zarówno oczekiwaniami oddolnymi (zmieniająca się struktura docelowych odbiorców, np. dominacja ludności latynoskiej na południu USA), jak i odgórnymi regulacjami prawnymi w przestrzeni polityki antydyskryminacyjnej. Jeszcze dziesięć lat temu fan seriali kryminalnych pozostawał w przekonaniu, że porządku na świecie bronią wyłącznie biali mężczyźni, a przynajmniej, tylko oni mają moc decyzyjną. Pojawienie się postaci nienormatywnej, również rasowo, było zwykle motywowane potrzebą uatrakcyjnienia narracji w postaci problemu, z którym należało sobie poradzić. Obecnie mamy w serialach do czynienia z wszystkimi kolorami tęczy na wszystkich szczeblach, przykład niech stanowią trzy wersje CSI: Las Vegas, Miami i Nowy Jork, ze strukturą zespołu śledczego odpowiadającą strukturze etnicznej danego regionu. Ba, nawet kosmici są zróżnicowani rasowo (np. w *V*), a cały świat nie mówi już wyłącznie po angielsku (np. *Heroes*).

Ciekawą ilustrację może tutaj stanowić również kwestia reprezentacji par mieszanorasowo. Wcześniej miłość międzyrasowa stanowiła narracyjnie atrakcyjny problem i była przedstawiana w postaci przeszkody rodem ze *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*, która miała być przez bohaterów pokonana, szczególnie zaś w wypadku pary składającej się z białej kobiety i czarnego mężczyzny. Obecnie tego rodzaju pary funkcjonują w serialowym dyskursie postrasowym, czyli kolor skóry partnerów w związku jest równie przemilczany i pozbawiony znaczenia, jak ich kolor oczu. Podobnie jest z adoptowanymi dziećmi.

Równie zaawansowany i sukcesywnie przenikający do mainstreamu jest obecnie serialowy dyskurs emancypacyjny mniejszości seksualnych. Dzisiaj każdy szanujący się serial, również w produkcjach mainstreamowych, ma zwykle wśród głównych bohaterów jakąś parę gejoską lub lesbijską, z reguły adoptującą i wychowującą po drodze dziecko

(począwszy od *Sześciu stóp pod ziemią*, przez *Glee* i *Modern Family*, po *Bracia i siostry*, *Gotowe na wszystko*, etc.). Tym samym reprezentacje tego rodzaju wkraczają w sferę normatywności, a ich akceptację wzmacnia fakt, że łatwo dają się przystosować do tradycyjnego podziału ról, a przez to również łatwo uruchamiają tradycyjne struktury narracyjne opowiadające o przeznaczonych sobie kochankach, których spełnieniem jest założenie rodziny (zwykle monogamicznej) i wychowywanie potomstwa. Osoby homoseksualne nie są już „problematyczne” (jak przysłowiowy Steven z *Dynastii*), nie są też zamknięte w getcie seriali homonormatywnych (z całym szacunkiem dla ich roli w tym procesie) ani zredukowane do swojej orientacji seksualnej. Są społecznie pełnowartościowymi, wielowymiarowymi postaciami. Jeśli znakiem wyemancypowanego świata „post-” jest przyzwolenie na śmiech, to można tu przywołać sitcom *Happy Endings*, w którym parodystyczna „gejowatość” jednego z heteroseksualnych bohaterów (nawiasem mówiąc, Afroamerykanina w związku małżeńskim z białą partnerką) zestawiona zostaje z „nie-gejowatością” homoseksualnej postaci i stanowi w serialu przedmiot wielu żartów sytuacyjnych, podobnie jak nieustanne, ironiczne pseudooskarżenia o stereotypizację.

Serialowy świat „post-” konfrontuje się również z problemem niepełnosprawności. Nie ma tu żadnych ograniczeń poza wolą i potrzebami jednostek. Jeżdżenie na wózku nie przeszkadza Artiemu z *Glee* ani grać w regularny football, ani tańczyć na scenie. Wręcz przeciwnie, niepełnosprawność w dobie promowania różnorodności może okazać się atutem. Mechanizm ten stał się obiektem komediowym w znakomitym serialu kręconym w konwencji *mockumentary* – *Modern Family*. Występuje tam para gejów wychowujących adoptowaną, pochodzącą z Azji córeczkę o imieniu Lilly. Kiedy tatusiowie starają się o przyjęcie Lilly do elitarnego przedszkola, są przekonani, że „polityka różnorodności” jest po ich stronie, tymczasem ostatnie wolne miejsce w wymarzonej przedszkolu przyznane zostaje właśnie w imię „polityki różnorodności” adoptowanej córeczce dwóch lesbijek, z których jedna jest niepełnosprawna.

Bohaterowie nowej telewizji są zasadniczo postreligijni i postpolityczni (i to w podwójnym sensie, ale o tym za chwilę). Jeśli chodzi o tradycyjnie wymieniane mniejszości, największy serialowy problem byłby więc chyba właśnie z mniejszościami religijnymi. Po pierwsze dlatego, że idea tolerancji tradycyjnie wykształciła się w odniesieniu do tolerancji religijnej, dlatego najtrudniej jest zidentyfikować, na czym właściwie nienormatywność religijna miałyby polegać. Wprowadzenie kategorii emancypacji jeszcze bardziej sprawę komplikuje, ponieważ to między innymi właśnie od religijności należało się emancypować. Jest to też temat szczególnie (choć nie wiedzieć czemu) drażliwy, dlatego większość serialowych postaci jest albo indyferentnych religijnie, albo ich religijność występuje w sposób bliżej nieokreślony. Autorzy tekstu *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, analizując wątki religijne w serialu *Gotowe na wszystko*, doszli do wniosku, że „przynależność do takiego czy innego Kościoła nie oznaczają jednoczesnej internalizacji sfery dogmatyczno-normatywnej przez serialowych bohaterów, a w związku z tym nie ma ona mocy sprawczej, by wpływać w istotny sposób na ich postępowanie (co najwyżej na poziomie anegdotycznym)”²⁶. Ta konstatacja w zasadniczy sposób podsumowuje główny trend reprezentacji religijności w neo-serialach. Religijność rzadko stanowi problem, a nawet w ogóle element tożsamości, chociaż zdarza się, że kwestia ta się pojawia, szczególnie w wypadku konfliktu między religijnością a tożsamością homoseksualną, jak w wypadku, na przykład, Davida z *Sześciu stóp pod ziemią*. Wyjątkiem wydaje się być kanadyjska produkcja *Mały meczecik na prerii*, o zamieszkałej w małym kanadyjskim miasteczku mniejszości muzułmańskiej. Wahałabym się, czy zaliczyć go do seriali nowej generacji, realizuje on bowiem bardzo tradycyjną konwencję sitcomową, warto

jednak o nim wspomnieć, ponieważ jest on w pewnym sensie „islamonomatywny”: próbuje pokazać bezkonfliktowy świat, w którym muzułmanie i chrześcijanie żyją obok siebie w wielkiej przyjaźni, islam jest religią pluralistyczną, bo niektóre kobiety noszą hidżab, a inne nie, a te noszące hidżab robią to, bo chcą, a tak w ogóle to są lekarkami i feministkami. Meczet i kościół rezydują pokojowo w jednym budynku, a postacią nietolerancyjną i nieuczciwą jest nowy pastor, a nie kryształowy i nowoczesny imam. Być może emblematyczną formułą potrzeb religijnych świata „post-” będzie eklektyczna pseudoduchowość bohaterki *Enlightened*.

Jeśli chodzi o postpolityczność nowych seriali, to ma ona podwójny sens: po pierwsze, oznacza ona nieobecność w narracji poglądów politycznych (podobnie jak przekonań religijnych), po drugie zaś, brak w nich polityki rozumianej jako przestrzeń konfliktu społecznego. Bohaterowie nowych seriali rzadko mają poglądy polityczne, rzadko identyfikują się politycznie. Nawet prezydenci w serialach (np. w *24* czy *Heroes*) też w zasadzie nie są politycznie przyporządkowani, są uwikłani w doraźne mechanizmy polityki jako zinstytucjonalizowanej sfery, ale nieokreśleni politycznie, jeśli będziemy przez to rozumieć określenie się w sferze wartości głębokich czy choćby przynależność partyjną. W serialach homonormatywnych bohaterowie bywają zaangażowani politycznie, jednak w zasadzie tylko w wymiarze praw mniejszości seksualnych lub kwestii bardziej uniwersalnych i tym samym w jakimś sensie apolitycznych, w rodzaju kampanii przeciw nowotworom. W świecie postpolityki, jeśli grupowe odniesienia tożsamościowe przestają mieć znaczenie, to nie ma konfliktu, nie ma sporu, nie ma polityki, pozostają tylko kwestie czysto techniczne. Występuje różnica, ale ona jest bez znaczenia w obliczu indywidualnych losów jednostek. Ciekawym (choć niezupełnym) wyjątkiem może być tu rozkład i funkcjonowanie poglądów politycznych rodziny w jednym z niewielu seriali, w których zauważamy, że w ogóle istnieją partie polityczne, czyli w produkcji *Bracia i siostry*. Mamy tam obraz zżytej, rozbudowanej rodziny (z parą gejowską adoptującą dziecko oraz adopcją odmiennego rasowo synka przez jedną z bohaterek, a jakże). Ojciec rodziny (ogłądany jedynie w retrospekcjach, bo serial zaczyna się po jego śmierci) i jedna z córek (oraz jej mąż, pojawiający się później) są republikanami, reszta rodziny identyfikuje się politycznie z demokratami. Niemniej jednak, czynnie zaangażowana w politykę republikanka Kitty, choć deklaruje, że jest za interwencją zbrojną w Iraku, prawem do posiadania broni oraz przeciw legalizacji małżeństw jedнопłciowych, udziela ślubu jednemu z braci, który jest homoseksualistą i ma problem z powrotem do czynnej służby w Iraku drugiego z braci, żołnierza. Jest to więc znowu świat, w którym o polityce czasem rozmawia się przy kolacji, ale nie ma ona zasadniczego wpływu na życie, decyzje czy tożsamość bohaterów.

Najgorzej chyba, jeśli chodzi o grupy wykluczone, wyglądają obrazy ludzi starych i biednych. Wciąż czekają oni na swoją nie-komediową, wielowymiarową, wysmakowaną jakościowo reprezentację telewizyjną. Z biednymi sprawa ma się nieco lepiej, choć na razie dominuje konwencja komediowa, przykład niech stanowią *Raising Hope* czy *Shameless*, szczególnie w polukrowanej wersji amerykańskiej. Lesbijki w *The L Word* mają wszystkie kolory tęczy, bywają niepełnosprawne, etc., nie bywają tylko zasadniczo stare i biedne. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, ma złożony charakter, jednak jej składnikiem z pewnością jest fakt, że ludzie biedni i starzy, to grupy, z którymi nikt się nie chce utożsamiać, nie są też atrakcyjnymi konsumentami. Ludzi biednych w serialach nie ma, ale to nie znaczy, że są to światy bez biedy; ludzie starzy pojawiają się, jednak zwykle przedstawiani są jednowymiarowo i stereotypowo (nie mówią na przykład życia seksualnego czy pasji zawodowej). Paradoksalnie, kiedy na ekrany telewizorów wchodził

serial *Gotowe na wszystko*, reklamowany był jako przełomowy, bo pokazujący kobiety po czterdziestce, które „mają życie”. Podobnie, choć w konwencji komediowej, funkcjonuje serial *Hot in Cleveland*, w którym trzy kobiety po czterdziestce przenoszą się z Los Angeles do Cleveland i odbudowują na nowo swoje życie. Zamieszkuje z nimi energiczna, osiemdziesięcioletnia Elka (tak, polskiego pochodzenia), która sprawnie posługuje się nowymi technologiami, jednak jej ideał zdrady ukochanego z innym sprowadza się do zatańczenia z nim polki, polskiego (tak!) tańca zakazanych namiętności.

Dużo ciekawszymi postaciami okazują się kobiety, które w przeciwieństwie do odstrzelonych „botoksowych” czterdziestek przeżyły życie w tradycyjnym modelu; które w przestrzeni świata serialu są już starsze, ale pełnowymiarowe, choć nie w sposób „naturalny” dla świata „post-”. Niewiele jest takich postaci, należy do nich z pewnością Ruth z *Sześciu stóp pod ziemią*, postać niejako pośrednia, wydobywająca się ciężką psychiczną i emocjonalną pracą z tradycyjnego modelu, walcząca o autonomię i pełnię, poszukująca pełnego życia – pracy, samodzielności, życia seksualnego (choć czasem groteskowego, jak w romansie z praktykantem). Podobnie, choć dużo łatwiej, bo w serialu o lżejszej konwencji, odnajduje się na nowo Nora z serialu *Bracia i siostry*. Dla obu początkiem poszukiwania nowej tożsamości jest niespodziewana śmierć męża.

„*God hates fangs*” czy po prostu „*God hates us all*”?²⁷

Mechanizmy wykluczania grup dyskryminowanych są w swej podstawowej strukturze takie same, nawet jeśli mają odmienne historyczne i ideologiczne podstawy. Skoro świat społeczny przedstawiony w serialach ma być postrasowy, postfeministyczny, poststregijny, czyli ma być światem, w którym nie różnicujemy ludzi, w którym, by sparafrazować św. Pawła, nie masz już kobiety, kolorowego, homoseksualisty, etc. i to już nie oni są „innymi” kultury czy też odmieńcami, to kto będzie rolę odmieńca wypełniał? A przecież każda kultura potrzebuje do określenia swojej tożsamości odmieńca. Otóż serialowy świat, chociażby w serialu *Czysta krew*, wprowadza swoich własnych ujawnionych, mainstreamowych odmieńców fantazmatycznych: wampiry, zmiennokształtni, wilkołaki. Dzięki temu mogą opisać mechanizmy dyskryminacji i wykluczenia bez wskazywania na konkretny podmiot emancypacji, a jednocześnie nabrać do nich ironicznego dystansu. Serial całkiem świadomie wykorzystuje retorykę emancypacyjną, a parodystyczny obraz dyskursu emancypacyjnego jedynie z rzadka nabiera złowieszczonego tonu, jak w motywie Kościoła Słońca będącego transpozycją Ku Klux Klanu czy w postaci Russela Edgingtona, wampira, który nie chce się asymilować i stanowi personalizację społecznego lęku przed tajemniczym lobby (żydowskim czy gejowskim... – dalej uzupełnić wedle życzenia/uprzedzenia). Nienormatywność niemal w przypadku każdej postaci serialu, w tym również ludzkich bohaterów, sprawia, że odmieńcy nie wydają się aż tak odmienni, wystarczy wskazać na emblematyczną postać koncentrującą w sobie szereg wykluczeń, jaką jest Lafayette.

Drugim serialem, który zasługuje tu na szczególną uwagę jako ironiczny komentarz do świata „post-”, jest wspomniany kilkakrotnie w tekście serial *Glee*, w którym każdy odmieńca jest pełnowymiarową postacią i zasługuje na miłość, a każda tożsamość przyjmowana jest z otwartymi ramionami: od Emmy Pillsbury chorej na nerwicę natręctw czy – wizualnie nieokreślonej płciowo, ale jednocześnie w głębi duszy kobiecej – trenerki Shannon Beiste (fonetycznie „*beast*”, czyli *bestia*), przez homoseksualnego Kurta, otyłą Mercedes, Becky z zespołem Downa, po centralną postać emancypacyjną serialu, czyli wspomnianą już wcześniej Sue Sylvester. A wszystko to w spektakularnej estetyce *campu*.

Dyskurs „post-” czy postdyskurs?

Jeśli dyskurs ma stanowić artykulację różnic, to czym będzie postdyskurs: brakiem różnic? Czy może serialowy świat „post-” to kolejna strategia artykulacji różnic? Świat serialowy to niejednokrotnie świat, w którym człowiek nie jest więźniem swoich cech tożsamościowych, a postacie żyją niejako zawieszony pomiędzy logiką równoważności a logiką różnicy²⁸. Wymienność ról nomadycznych podmiotów sprawia, że nie ma sprzeczności między byciem w jednej osobie dobrym, czułym ojcem i zimnym, pozbawionym emocji mordercą, jak Dexter Morgan czy Tony Soprano.

Jedno jest pewne: *pace* Adorno, seriale przestały być narzędziem tresury społecznej i promocji wzorców osobowych, a stały się przestrzenią namysłu nad rolami społecznymi, refleksji nad tożsamością, historią, naturą ludzką (lub jej brakiem), czasem o charakterze głęboko egzystencjalnym, czasem jedynie w formie rozrywkowych eksperymentów z wyobraźnią. Stały się też źródłem emancypacyjnych narracji tożsamościowych właśnie dla „odmieńców”. Mamy do czynienia z jednej strony z personalizacją norm (w postaci wzorców osobowych, nośników tożsamości, losów ludzkich, ścieżek życia, czy też, wzorem dawnych komedii, „dróg świata”), z drugiej zaś pojawiają się postaci skrajnie indywidualistyczne, poza normami, poza ugruntowanymi wspólnotowo tożsamościami w sytuacji, gdy każdy los jest przedstawiany jako wyjątkowy, pojedynczy. Dyskurs „post-” znosi i unieważnia różnice w uniwersalistycznym dyskursie człowieczeństwa jako pierwszoplanowej tożsamości. Pytanie, czy świat „post-”, charakterystyczny dla świata neo-seriali, nie jest jedynie strategią dyskursywną zamykającą usta rzeczywistym konfliktom społecznym, lub – innymi słowy – czy rzeczywiście realizuje on potencjał emancypacyjny, czy być może Adorno miał częściowo rację i pluralizm serialowych tożsamości jest jedynie pozorem, pod którym kryje się totalizujący uniwersalizm pozwalający usunąć z pola widzenia antagonizmy i przesunąć je jeszcze głębiej, ku „peryferiom tego, co społeczne”²⁹.

Przypisy

¹ T. Adorno, *Prolog do telewizji*, W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 58.

² Ibidem, s. 59.

³ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, W: *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 141.

⁴ Ibidem, s. 161.

⁵ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, W: idem, *Sztuka i sztuki...*, op. cit., s. 15.

⁶ Ibidem, s. 17.

⁷ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, W: idem, *Sztuka i sztuki...*, op. cit., s. 71.

⁸ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny...*, op. cit., s. 149.

⁹ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, op. cit., s. 71.

¹⁰ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny...*, op. cit., s. 164.

¹¹ Ibidem, s. 165.

¹² Ibidem, s. 169.

¹³ Ibidem, s. 172.

¹⁴ Ibidem, s. 173.

¹⁵ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań...*, op. cit., s. 18. *W Prologu do telewizji* powtarza niemal identyczną formułę, zauważając, że telewizja czyni ludzi „raz jeszcze tym, czym są, tylko że w jeszcze większym stopniu, niż oni i tak są”. Por. T. Adorno, *Prolog...*, op. cit., s. 59

¹⁶ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań...*, op. cit., s. 20.

- ¹⁷ T. Adorno, *Prolog...*, op. cit., s. 62.
- ¹⁸ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, op. cit., s. 68
- ¹⁹ Ibidem, s. 77.
- ²⁰ H. Jenkins, *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelq*, W: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 35.
- ²¹ Ibidem, s. 42.
- ²² J. K. Bleicher, *Nowe telewizje, nowe programy? Formy i funkcje paratekstów w telewizji internetowej oraz treściach generowanych przez użytkownika*, W: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 514.
- ²³ A.D. Lotz, *Television Storytelling Possibilities at the Beginning of the Post-Network Era. Five Cases*, W: idem, *The Television Will Be Revolutionized*, New York-London 2007, s. 246.
- ²⁴ Zjawisko „uwspólniania” treści kultury opisane zostało w raporcie Młodzi i media Nowe media a uczestnictwo w kulturze. Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną, Warszawa 2010.
- ²⁵ Coraz częściej też mamy do czynienia z odwróceniem ról. Tradycyjne narracje o mężczyznach przebijających się za kobiety (np. *Pani Doubtfire* czy klasyczne *Pół żartem, pół serio*) były tak konstruowane, że mężczyźni okazali się lepsi w rolach kobiecych niż same kobiety, jak zresztą we wszystkim. Obecnie pojawiają się postacie przebijające się za kobiety, ponieważ one lepiej radzą sobie w „męskim” świecie niż mężczyźni. Taki pomysł stoi za sitcomem *Work it*, w którym dwóch mężczyzn niemogących znaleźć pracy w swoim zawodzie przebiega się za kobiety, żeby móc odnieść sukces w sferze zawodowej w zaledwie dwóch odcinkach.
- ²⁶ Z. Pasek, K. Skowronek, *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, W: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011, s. 51.
- ²⁷ „God hates fags”, czyli „Bóg nienawidzi kłów” z serialu *Czysta krew* to oczywiście transpozycja homofobicznego hasła: „God hates fags”, czyli „Bóg nienawidzi pedałów”, do którego z kolei nawiązuje tytuł fikcyjnej powieści Hanka Moody’ego, bohatera serialu *Californication: „God Hates us All”*, czyli „Bóg nienawidzi nas wszystkich”.
- ²⁸ D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 166-167.
- ²⁹ Ch. Mouffe, E. Laclau, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007, s. 141.

Summary

Televisual emancipations

The article dwells upon the emancipatory potential of contemporary television, especially in the form of so called new generation of television series. The paper begins with the summary of classic criticisms directed against traditional television as exemplified in Theodor Adorno’s theory in order to illustrate the differences between traditional and contemporary television. The main objection against traditional TV forms was their anti-emancipatory direction. The next step is the characterization of so called new TV and the features of new-shows as well as explanation of the categories of discourse and emancipation. It is followed by the subjective survey of popular contemporary TV series in view of changes in representation of excluded or non-normative groups, which concludes with the claim that the predominant social world in neo-series is the “post-” world in which social, racial, gender etc. differences between people become irrelevant. The paper concludes with the question of whether this is a vision of emancipated and anticipated world or simply a strategy to neutralize and make invisible actual and real social and political conflicts.

IV. Telewizje – w centrum i na obrzeżach

Łukasz Grela

(Uniwersytet Jagielloński)

Boogipop Phantom jako przykład telewizyjnego progresywnego „anime”

Anime jest, moim zdaniem, jedną z najciekawszych dziedzin współczesnej popkultury, o wiele bardziej wpływową, niż chcieliby przyznać jej przeciwnicy. Obszar tych wpływów obejmuje zarówno wschodnie, jak i zachodnie kino fabularne (*Oldboy*, filmy rodzeństwa Wachowskich, Zacka Snydera, Kurta Wimmera, współczesna formuła gatunku *wuxia*), komiks spoza Japonii (*Usagi Yojimbo* Stana Sakai, dzieła Enki Bilala)¹, filmy animowane (seriale powstałe w USA, tzw. *amerime*, np. *Teen Titans* czy *Atomówki*, oraz w Europie, np. *Totally Spies!*, *Martin Mystery*, *W.i.t.c.h.* czy serbska pełnometrażowa produkcja cyberpunkowa: *Technotise – Edit i ja*) oraz gry komputerowe (choćby cykle *Final Fantasy* i *Lineage*). Z kolei środowisko fanów, nazywających siebie «otaku»², staje się obiektem poważnych i nieuprzedzonych badań społeczno-kulturowych. Jednocześnie *anime* wciąż jest obszarem sprawiającym badaczom problemy, które można sprowadzić do dwóch kluczowych zagadnień.

Po pierwsze, trzeba zadać pytanie, z jakiej kulturowej perspektywy podejść do tematu: czy stosować się do zaleceń relatywizmu kulturowego i próbować, na ile będzie to możliwe, czytać utwór wyłącznie z azjatyckiego punktu widzenia, czy może szukać tego, co wyda nam się znajome, akcentować te elementy, które umownie będziemy mogli uznać za uniwersalne.

Po drugie, pojawia się problem *anime* jako gatunku, a właściwie tego, czy *anime* jest, czy nie jest gatunkiem. Arbitralność pojęcia gatunku, o której pisali m.in. Jane Feuer i Andrew Tudor, i którą wnikliwie rozważa Wiesław Godzic w *Telewizji i jej gatunkach po „Wielkim Bracie”*³, tutaj objawia się z pełną siłą, prowadząc do sporów wśród badaczy, a przede wszystkim w kręgach „zwykłych odbiorców”, którzy jako alternatywne dla siebie nawzajem kategorie podają: „rodzaj filmu”, „formę sztuki”⁴, a nawet „medium”⁵. Przyporządkowanie japońskiej animacji do kategorii «*genre*» jest problematyczne, gdyż nasuwa dwa pytania zasadniczo dotyczące istoty gatunkowości. Przede wszystkim rodzi pytanie o dystynktywne cechy wspólne wszystkim *anime*, dające się ująć w trzech wymienionych przez Feuer perspektywach (estetycznej, rytualnej i ideologicznej), jak również pytanie o granice wewnętrznej złożoności i różnorodności danego gatunku. W świetle

pierwszego pytania *anime* ukazuje się jako „byt merkuralny”, niedający się zamknąć w prostych przegródkach i klasyfikacjach. Jakichkolwiek cech nie wymienilibyśmy jako podstawowych i obecnych w każdej japońskiej animacji, zawsze znajdziemy przykłady, które temu zaprzeczają. Najczęściej wymieniany charakterystyczny sposób obrazowania, przede wszystkim ruchu, dynamiki postaci, nie wszędzie jest obecny w takim samym stopniu – w niektórych przypadkach, jak w filmie *Tenshi no tamago* Mamoru Oshiego, nie występuje w ogóle. Specyfika wyglądu bohaterów i ikonograficzne motywy podkreślające ich emocje (słynna „kropla zażenowania”, cała gama komicznych deformacji twarzy, towarzyszących wybuchowi gniewu) będą wspólne dla wszystkich *anime* tylko w oczach laika, który miał styczność wyłącznie z serialami i filmami dla dzieci albo komediami romantycznymi. Typowe tematy, jak wielkie roboty (*mecha*) czy nastolatki obdarzone magicznymi mocami (*maho shojō*) są typowe tylko dla pewnych podgatunków czy odmian *anime*. To ostatnie prowadzi nas do kolejnych pytań – czy gatunek może mieć podgatunki (czy też: ile może ich mieć?), jak duża musi być liczba subkategorii, żeby kategoria nadrzędna mogła ulec zmianie, z „gatunku” zmieniając się w bardziej pojemny „rodzaj”, „typ” lub cokolwiek innego? Wśród pełnometrażowych filmów, seriali telewizyjnych i kilkuodcinkowych seriali OVA⁶ znajdujemy wszystkie (albo prawie wszystkie)⁷ gatunki filmowe. Przede wszystkim znajdujemy jednak produkcje radykalnie różniące się tematyką, nastrojem czy estetyką, podzielone ze względu na różnorodne cechy ich targetu: wiek, płeć, zainteresowania, do pewnego stopnia orientacja seksualna⁸. Co istotne, są one odmienne pod względem ideologicznym, dlatego np. tezy Annalee Newitz⁹, w pełni uzasadnione w odniesieniu do popularnych komedii romantycznych, w przypadku seriali i filmów należących do innych gatunków, a nawet innych produkcji tego samego gatunku, mogłyby prowadzić do zupełnie odmiennych wniosków. Wszystko komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy zechcemy przyjrzeć się *anime* jako gatunkowi telewizyjnemu, odnosząc go do specyficznej klasyfikacji (jak opisywany przez Godzica podział na serial i serię¹⁰)



i szczególnego wymiaru, jakiego w telewizji nabiera sprzężenie zwrotne między aparatem produkcyjnym a potrzebami i oczekiwaniami widza. Jeśli dodamy, że większość *anime* to współcześnie gatunkowe hybrydy, posuwające coraz dalej obecną w japońskiej popkulturze tendencję do łączenia i zderzania skrajności¹¹, może się okazać, że jedyne co da się powiedzieć na pewno, to fakt, że *anime* wywodzi się z Kraju Kwitnącej Wiśni.

Powyższe zestawienie opisowych definicji *anime* może wyglądać jak pospolita złośliwość wobec tych, którzy musieli natrudzić się, żeby takie definicje stworzyć. Zapewniam, że nie to było moim celem. Pewne wyolbrzymienia miały po prostu udowodnić, że analiza japońskiego serialu animowanego w kategoriach gatunkowych naprawdę nie jest łatwym zadaniem, a wygłaszanie jakichkolwiek zdecydowanych sądów ogólnych jest wpędzaniem się w pułapkę. Problemy nakreślone w powyższym wywodzie będą mi towarzyszyć przez cały czas, a cały ten tekst może się okazać jedynie próbą uporania się z nimi.

W kwestii antropologiczno-kulturowej postanowiłem trzymać się przeważnie „zachodniego” punktu widzenia i skupiać na tym, co wydaje mi się najbardziej czytelne z tej perspektywy. W kwestiach najważniejszych – gatunkowych – nie będę rozstrzygał, jakim terminem należałoby całościowo określić *anime*. Skupię się na jednym szczególnym podgatunku telewizyjnej animacji japońskiej, który pozwoli mi przyjąć (z odpowiednią umownością) jako punkt odniesienia „większość” *anime*. Specyfika tego gatunku wymaga jednak paru słów omówienia.

Progresywne *anime*

Termin „progresywne *anime*” pojawił się na początku lat 90. na forum Hayao Miyazaki *Mailing List*. Zaproponowano tam, żeby określać tym mianem pozycje, w których uwidaczniają się autorskie strategie, pojawiają się rozwiązania (narracyjne, plastyczne, fabularne) niespotykane wcześniej, w których podstawowe konwencje są przełamywane albo dekonstruowane, w których wreszcie *fanservice*¹² ustępuje miejsca wymaganiom stawianym widzowi. Słowem, seriale i filmy, które dają się określić jako innowacyjne, ambitne, artystyczne.



Pojęcie progresywnego *anime* budzi spore kontrowersje ze względu na swój niejasny i subiektywny charakter. Czy to paradoksalny gatunek, opierający się na rozbijaniu gatunkowości, czy kategoria całkowicie ponadgatunkowa? Co decyduje, że konkretne *anime* jest albo nie jest progresywne? Do jakiego stopnia twórca musi dystansować się od popularnych konwencji,

żeby jego twórczość została uznana za progresywną? Czy *Neon Genesis Evangelion* i *Serial Experiments: Lain*, ewidentnie należące do s-f, są mniej progresywne niż surrealistyczny *Noiseman Sound Insect* czy realistyczny dramat *Only Yesterday*?

Znowu pytania, tym razem jednak łatwiej uciec przed nimi w pewniki, których jest też znacznie więcej. Na pewno bowiem kategoria progresywnego *anime* funkcjonuje i ma oparcie w rzeczywistości. Istnieje pokaźna grupa reżyserów i scenarzystów japońskiej animacji, których nie da się określić inaczej niż jako autorów, a zrobione przez nich tytuły aż proszą się o miano prawdziwych dzieł. Począwszy od *Hols: Prince of The Sun* Isao Takahaty, przez prowadzącą gatunku *mecha* Yoshiyukię Tomino, który w zakończeniu serialu *Space Runaway Ideon* pozwolił na zagładę całego wszechświata, po Mahiro Maedę, dającego hrabiemu Monte Christo nowe życie w futurystyczno-dekadentckiej oprawie, historia japońskiej animacji jest pełna pozycji i postaci, które wnoszą i wnoszą powiew świeżości w powszechnie eksploatowane schematy, stając się tym samym wzorem dla innych twórców.



Boogiepop Phantom, wyreżyserowany przez Takashiego Watanabe, może służyć za jeden z najlepszych przykładów telewizyjnego progresywnego *anime*. To serial, który niemal całkowicie bazuje na innowacyjności, nie popadając jednocześnie w przerost formy nad treścią, wręcz ostentacyjnie przeciwstawiając się rozwiązaniom stosowanym w innych telewizyjnych *anime*; twórca aplikuje swoje rozwiązania w sposób przemyślany i sensowny. Od nietypowej liczby dwunastu odcinków, przez bardzo ciemną kolorystykę, aż po niezwykłą oprawę audio, zacierającą granicę między muzyką a pozostałymi efektami dźwiękowymi. Oryginalnych albo rzadko spotykanych rozwiązań formalnych jest tu bardzo wiele, problematyka egzystencjalna ukazana została natomiast w sposób wolny od wszelkiej sztampy, niedający widzowi prostych odpowiedzi i łatwych pocieszeń. Niemal każdy aspekt serialu zasługuje na szersze omówienie i dokładną analizę, ja pozwolę sobie skupić się jednak na trzech z nich: ujęciu telewizyjnego *anime* jako części strategii multimedialnej, nietypowej narracji oraz dyskursie kobiecości.

Strategia multimedialna

Związki japońskiej animacji z komiksem są oczywiste, podobnie jak jej wzajemne oddziaływanie ze światem gier (od znanego wszystkim *Pokemona* po nieporównanie bardziej wyrafinowaną fabularnie «*visual novel*» *Higurashi no Naku Koro ni*). Zaskakujące dla zachodniego widza mogą być natomiast korespondencje *anime* i literatury. Japończycy nie tylko animowali i animują kolosalną liczbę rodzimych i zachodnich utworów wszystkich gatunków, zarówno nowych, jak i tych należących do żelaznej klasyki, ale także wydają powieści nawiązujące do „rysunkowych” przebojów. *Boogiepop Phantom* nie łączy się z tą drugą tendencją, ale nie ma też nic wspólnego z prostą adaptacją. Jest czymś zupełnie innym – częścią prawdziwej strategii multimedialnej.



Punktem wyjściowym tej strategii była wydana w 1998 roku krótka powieść Koheia Kadono *Boogiepop and Others*, uznana za najlepszą książkę roku w kategorii tzw. *light novels*. Opowieść o zmaganiach grupy młodych ludzi z porywającym ich rówieśników potworem, znanym jako Manticore, przedstawiała czytelnikowi nienazwaną japońską metropolię średniej wielkości, w której, niemal jak u Lyncha, spod warstwy banalnej codzienności wyglądała rzeczywistość zupełnie inna. Rzeczywistość tytułowego, enigmatycznego bohatera, figury z miejskich legend, pojawiającej się w realnym świecie, by w ostatniej chwili zmienić bieg wydarzeń. Mikrokosmos miasta i galeria niezwykłych postaci, z których Boogiepop był jedynie najbardziej znaną, stały się bazą dla autorskiego cyklu obejmującego w tej chwili piętnaście powieści (nie licząc czterotomowej, pobocznej serii *Beat's Discipline*), film fabularny, słuchowisko,

dwie *mangi* i omawiane *anime*. O ile jednak film i pierwsza *manga* stanowią adaptację *Boogiepop and Others*¹³, a słuchowisko służy jako uzupełnienie piątej z powieści – *Boogiepop Overdrive*, serial *anime* to zupełnie samodzielna historia, bardziej złożona od niektórych spośród książek.

Boogiepop Phantom jest bezpośrednią kontynuacją *Boogiepop and Others*, zawiera także odwołania do powieściowego szóstego tomu *Boogiepop at Dawn*, będącego *prequelem* wszystkich pozostałych. Ilość tych odwołań w dialogach i niejasnych, rwanych retrospekcjach jest tak duża, że pełne zrozumienie fabuły serialu może okazać się niemożliwe bez sięgnięcia po książki albo przynajmniej ich streszczenia. Zarazem, dla widza już zaznajomionego z cyklem, *anime* okazuje się bardzo istotnym poszerzeniem wiedzy o ontologicznych niuansach świata wykreowanego przez Kadono, wiedzy w świetle której powieściowe zdarzenia ujawniają swoje prawdziwe znaczenie.

W ten sposób *Boogiepop Phantom* jest właściwie bezprecedensowym przykładem uzupełniania się utworów literackich i dzieła telewizyjnego. Bezprecedensowym, bo, mimo że seriale *anime* nawiązujące do powieści pojawiły się dużo wcześniej, nigdy dotąd nie były to utwory autentycznie równorzędne wobec pierwowzorów, nigdy też nie były częścią strategii autora literackiego. Serial Watanabe już stał się pod tym względem wzorem dla innych *anime*, przede wszystkim dla pochodzącego z 2006 roku serialu *The Melancholy of Haruhi*



Suzumiya. Sposób, w jaki umieszczono w serialu aluzje do wcześniejszych książek, jest bezpośrednio związany z innym nowatorskim elementem *Boogiepop Phantom*.

Narracja

W *Boogiepop and Others* czytelnik stykał się z narracją pryzmatyczną, rozbitą na pięć części, z których każda przedstawiała fragment wydarzeń z punktu widzenia innego narratora. Historia rozwijała się na zasadzie narastającego wtajemniczenia, przez przejścia od narratora najmniej świadomego natury rozgrywających się wokół niego zdarzeń, do tego, który wiedział stosunkowo najwięcej i brał udział w najistotniejszych wydarzeniach. Zasada wtajemniczenia dotyczyła jednak tylko czytelnika, bo żaden z narratorów nie znał pełnego obrazu sytuacji. Kadono trzymał się w pozostałych powieściach bardzo podobnych technik narracyjnych, które stały się punktem wyjścia dla typu narracji zastosowanego w serialu *anime*. Zaledwie punktem wyjścia, gdyż *Boogiepop Phantom*



– obok narracji pryzmatycznej, z zahaczającymi o siebie epizodami ukazującymi jedną sytuację z różnych punktów widzenia – zasada się na bardzo niekonwencjonalnej chronologii.

Każdy odcinek obejmuje trzy płaszczyzny czasowe: sytuację teraźniejszą, wydarzenia sprzed miesiąca i wydarzenia sprzed pięciu lat. Przemieszczanie się między tymi płaszczyznami (często zupełnie niespodziewane) dokonuje się na zasadzie swoistego „strumienia świadomości”, wspomnień nagle nachodzących bohaterów, ich skojarzeń, ale przede wszystkim na prawach ontologii przedstawionego świata. Rozbita narracja ma tu bowiem fabularne uzasadnienie: miesiąc wcześniej, w wyniku przedstawionej w finale *Boogiepop and Others* śmierci jednego z bohaterów, obdarzonego niewyobrażalną mocą, miasto znalazło się w centrum ogromnej anomalii elektromagnetycznej, w obrębie której prawa normalnie rządzące czasem i przestrzenią przestały obowiązywać. Podstawowym tego przejawem jest nakładanie się przeszłości na teraźniejszość. Przeszłości, trzeba dodać, najbardziej traumatycznej dla większości serialowych postaci, związanej z wydarzeniami sprzed pięciu lat, kiedy na ulicach miasta grasował tajemniczy seryjny morderca. Powstałe wtedy psychiczne rany, lęki, nagromadzona ogromna ilość negatywnych emocji w warstwie narracji „teraźniejszej” przejawia się nie tylko w notorycznym ukazywaniu się zjaw zabitych osób i obrazów z przeszłości (łącznie z widzeniem przez bohaterów samych siebie sprzed lat), ale także w pojawieniu się efemerycznych, niematerialnych, ale nierzadko bardzo groźnych istot, zrodzonych

z ludzkich wspomnień, snów i wyobrażeń. To rozmycie podstawowych dla naszego postrzegania kategorii, zatarcie granic między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne, pozwala na introspekcję. Oprócz postaci przewijających się w każdym odcinku i w ogólnym rozrachunku kluczowych dla intrygi, każdy odcinek ma osobnego bohatera, na którym przede wszystkim koncentruje się uwaga widza. Dzięki zastosowanej metodzie introspekcji każda z tych postaci wydaje się w istocie tak samo ważna. Cel, którego wiele seriali *anime* nie zdołało zrealizować, tu został więc osiągnięty w pełni.

Narracyjne eksperymenty są domeną pełnometrażowego wydania animacji japońskiej, seriale telewizyjne starają się trzymać tradycyjnego sposobu opowiadania. *Boogie-pop Phantom* nie tylko radykalnie odcina się od tej reguły, ale nadaje temu zabiegowi



głębszy sens, czyniąc go narzędziem budowania wielowymiarowych, zaskakująco prawdziwych psychologicznie bohaterów. Przy okazji tworzy scenę, na której wyjątkowo silne i odważne postacie mogą załśnić pełnym blaskiem.

Superbohaterki

Na środku tej sceny znajduje się Boogipop, tajemnicza i legendarna postać, uważana za «*shinigami*» („bóstwo śmierci”) i obarczana winą za, budzące grozę mieszkańców miasta, niewytłumaczalne zdarzenia. W rzeczywistości Boogipop walczy z tymi, którzy są za nie odpowiedzialni, chroni nieświadomych niczego ludzi przed zagrażającymi im nadnaturalnymi istotami, które określa jako „wrogów świata”. Samo to przywodzi na myśl pewną figurę trwale zakorzenioną w kulturze popularnej, a kiedy przyjrzymy się bliżej najważniejszym cechom, jakie Kadono nadał swojemu bohaterowi, nie będziemy mieć już żadnych wątpliwości. Boogipop jest obiektem niesamowitych opowieści, rozpowszechnianych głównie przez tych, którzy nigdy się z nim nie zetknęli, jest kimś, kogo prawdziwa tożsamość, a nawet status ontologiczny stanowią dla większości innych bohaterów dręczącą zagadkę, a przede wszystkim jest postacią anomalną, kimś, kto broniąc reszty ludzkości (i uznawanego przez tę ludzkość porządku) przed jakimś rodzajem groźnej obcości, sam jest tą obcością naznaczony. Jest mrocznym superbohaterem.

Ten typ postaci bardzo dobrze przyjął się i rozwinął w Japonii, nabierając tam jednak swoistego charakteru. Ta swoistość przejawia się nie tylko w niespotykanych wcześniej formach, jakie przyjął tam ten popkulturowy mit (wspomniane już *maho shōjo*), ale także w nacisku, jaki został położony na te cechy, które najczęściej spychano na dalszy plan. Boogipop stanowi wypadkową obu tych elementów, mogąc dzięki temu służyć do zrozumienia innej, równie kluczowej postaci serialu, a przede wszystkim pomagając naświetlić sieć dyskursów, w jakie uwikłana jest japońska animacja, i pokazać różnice między dyskursami obecnymi w *Boogipop Phantom* a tymi, które można uznać za dominujące w obrębie telewizyjnego *anime*.

Aspekt podobieństwa między stworzonym przez Kadono bohaterem a jego przeciwnikami, a równocześnie jego obcości, inności w stosunku do „normalnych ludzi”, jest tu akcentowany w stopniu rzadko spotykanym w popkulturze amerykańskiej, za to wpisującym się w tendencje specyficzne dla takich seriali *anime*, jak *Vampire Princess Miyu*, *Witch Hunter Robin* czy *Blood+*. Równocześnie jednak w szczególny sposób potraktowano w jego przypadku ten rodzaj odmienności, który zazwyczaj traktuje się w sposób wewnętrznie sprzeczny, z jednej strony bardzo uważnie pilnując, żeby forma, w jakiej jest ukazywany, jak najrzadziej przekraczała ramy dyskursu dominującego,





z drugiej traktując go jako bezdyskursywny, oczywisty. Chodzi tu o odmienność podstawową w kulturze patriarchalnej, stanowiącą oś dyskursów najistotniejszych dla gatunku *maho shojo* – o kobiecość.

Każdy, kto widział choćby fotosy z *Boogiepop Phantom* powinien od dłuższej chwili zadawać sobie pytanie, dlaczego, pisząc o tytułowej postaci cyklu Kadono, używam męskiego rodzajnika. Boogiepop to przecież młodzianka dziewczyna, jej dziwaczny ko-

stium nawet nie próbuje tego kamuflować. Jeśli jednak przyrzeć się, w jaki sposób ta bohaterka mówi o sobie, i jak jest określana przez tych, którzy wiedzą o niej więcej (przede wszystkim przez Nagi Kirimę), okaże się, że kwestie płci są w tym wypadku bardziej skomplikowane. Dopiero w ostatnim odcinku widz dowiaduje się tego, co czytelnik pierwszej powieści Kadono wiedział od pierwszego rozdziału – Boogiepop to *alter ego* Toki Miyashity, zwyczajnej, spokojnej japońskiej uczennicy. I jest to autentyczne *alter ego*, nie tyle druga tożsamość, co druga osobowość, która włącza się (albo, jak sama mówi: „wyskakuje na powierzchnię”, stąd cząstka „pop” w jej imieniu) w chwilach szczególnego zagrożenia, tłumiąc osobowość Toki. Nie przypominam sobie superbohaterki, której podwójne życie byłoby potraktowane w taki sposób, dosłowny, a jednocześnie odwracający pewien typowy porządek. Zwykle to czarny charakter jest naznaczony rozdwojeniem jaźni, natomiast protagonista ma nad swoim „drugim ja” całkowitą kontrolę. Sytuacją kompletnie niespotykaną w tego rodzaju produkcji jest ta, w której *alter ego* jest przedstawicielem innej płci niż „właściwe ja”. Jungowska interpretacja, zgodnie z którą Boogiepop mógłby być przez samego zainteresowanego. Z jego wypowiedzi można wywnioskować, że jest on swoistą istotą nadprzyrodzoną, która czasowo korzysta z ciała Toki, starając się, na ile to możliwe, respektować wolność dziewczyny. Potwierdzeniem tego jest fakt, że w *mandze Boogiepop Duality* nosicielem tej tajemniczej istoty jest mężczyzna. Wszystko to składa się na jedną z najdziwniejszych i najbardziej skomplikowanych postaci, z którymi można zetknąć się w telewizyjnym *anime*. Skomplikowany staje się w tym przypadku zwłaszcza dyskurs płci, który w większości japońskich seriali animowanych jest jednoznacznie konserwatywny.



We wspomnianym na początku pracy tekście Annalee Newitz zwróciła uwagę na sposób, w jaki w konstrukcji gatunku *maho shojo* potraktowano problem silnej kobieco-

ści: „«Magiczne dziewczęta» są jednocześnie potężne i kobiece w bardzo tradycyjny sposób. Humor w serialach, w których występują takie bohaterki, bardzo często zasada się na próbach ukrycia przez *maho shōjo* swoich zdolności tak, żeby wydawała się bezbronna i przesadnie skromna. Cały ten gatunek *anime* opiera się w istocie na założeniu, że kobiety powinny ukrywać swoją siłę (...), sam pomysł, że silna kobieta musi być «magiczna», sugeruje, że podział ról w tych serialach dokonuje się w taki sposób, że kobieca siła traktowana jest jako fantazja sama w sobie.¹⁴ Te uwagi dają się odnieść właściwie do większości telewizyjnych *anime*, których bohaterki dysponują niezwykle mocami, obojętnie jak dalekie byłyby te serie od typowej, humorystycznej konwencji *maho shōjo*. Zasadnicze założenia postaci bohaterki alias bohatera Kadono są bliskie temu klasycznemu modelowi, realizacja rozbija jednak te założenia całkowicie. Samo przenikanie się kobiecej i męskiej tożsamości jest bardzo interesujące, bo – mimo że pierwiastek męski (niezwykłość, siła) ukrywa się tu pod pierwiastkiem kobiecym (zwyczajność, brak siły) – to przez samo ich występowanie w jednym ciele Toka zostaje w trwały sposób nacechowana aspektem siły. W realiach popkultury japońskiej wszelkie tak bliskie powiązania kobiecości z męskością są czymś znaczącym.



Tak naprawdę Boogipop jest tylko najdalszym od jednoznaczności przykładem potraktowania przez Kadono problemu silnej kobiecości. Już w pierwszym odcinku *Boogipop Phantom* poznajemy postać, będącą rzeczywistą protagonistką większości powieści – Nagi Kirimę. Rówieśnica Toki to jedna z najsilniejszych postaci kobiecych, jakie można znaleźć w *anime*. Spokojnie może równać się z bohaterkami filmów Hayao Miyazakiego i Mamoru Oshiego. Naznaczona bolesną przeszłością i, jak sama o sobie mówi, chora na kompleks Mesjasza Kirima ma w sobie charyzmę zwykle przynależną postaciom męskim. Mimo że wiele postaci określa ją jako „niezwykłą kobietę”, „dziwną osobę”, powodem tego może być jej indywidualizm i ostentacyjny dystans, jaki zachowuje wobec innych ludzi niezależnie od płci. Nie jest tym powodem jej siła psychiczna, ta bowiem

nie jest u bohaterek *Boogipop Phantom* niczym niezwykłym. Zdecydowana większość kobiecych postaci w serialu okazuje się psychicznie bardziej wytrzymała i bardziej odpowiedzialna od mężczyzn. Bardzo ciekawe są szczegóły seryjnych zabójstw sprzed pięciu lat, które (a dokładniej ich skutki) stanowią jeden z najważniejszych wątków serialu. Oto obdarzony nadludzkimi zdolnościami, wampiryczny morderca wybierał jako ofiary młodych ludzi o wyjątkowo silnej psychice, a wśród jego ofiar były same kobiety. Ustalenie praw-



dziwej tożsamości psychopaty na podstawie samego *anime* nie jest łatwe, ale kiedy sięgniemy do w całości poświęconego tym wydarzeniom *Boogiepop at Dawn*, odkryjemy, że mordercą też była kobieta. Jakby tego było mało, w *Boogiepop Phantom* nie ma ani jednej



kobiecej postaci, która byłaby traktowana jako obiekt seksualny, a czwarty odcinek pod wiele mówiącym tytułem *My Fair Lady* karykaturuje fetyszyzację kobiety przez mężczyznę, a przede wszystkim przez japońską popkulturę. Gra z gatunku tzw. *dating sims* (z domieszka *hentai*⁵), z której bohater tego epizodu czerpie wzory kobiecości, staje się symbolem procesu uprzedmiotowienia, odzierającego kobietę z człowieczeństwa i psychicznie degenerującego samego mężczyznę.

Ktoś może powiedzieć, że kobieca siła jest wzięta w nawias opisanej wcześniej anomalii, zakłócającej porządek świata. Tyle, że bohaterki były silne na długo, zanim to „mię-

dzywymiarowe” zakłócenie w ogóle się pojawiło i pozostają silne po jego zniknięciu. Anomalia tylko wystawia ich siłę na próbę, w niektórych przypadkach pozwalając im na uświadomienie sobie tej siły.

W świetle tego *Boogiepop Phantom* okazuje się progresywne także pod względem dyskursu kobiecości, a niewiele telewizyjnych *anime* może się tym poszczycić. Dyskurs kobiecości, narracja i multimedialna strategia nie wyczerpują oryginalności tego serialu, pozwalają jednak pokazać, w jaki sposób i na jak różnych polach przejawiać się może progresywność japońskiej animacji. Progresywność, której w dużej mierze animacja ta zawdzięcza swoją wyjątkowość i status sztuki.

Przypisy

- ¹ Ktoś może zwrócić uwagę, że bardziej adekwatnym źródłem inspiracji dla twórców komiksów byłaby *manga*, ale wymienieni artyści sami mówią także o inspiracji filmem animowanym.
- ² Jako jedną z najbardziej znaczących cech tej kultury podaje się rozbieżność między rozumieniem samego terminu *otaku* przez Japończyków, dla których wciąż często oznacza on przede wszystkim człowieka całkowicie nieprzystosowanego społecznie i jest używany dla stygmatyzacji takich osób, a pojmowaniem go przez ludzi spoza Japonii, którzy z dumą używają tego słowa na określenie samych siebie.
- ³ Por. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.
- ⁴ <http://www.radford.edu/~lcubbiso/personal/artform.htm> (dostęp 30.10.2011).
- ⁵ <http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?t=507964> (dostęp 11.07.2011).
- ⁶ OVA, czyli Original Video Animation (rzadziej nazywane: Original Animation Video, OAV – forma zarzucona przez większość wytwórni *anime* ze względu na niefortunne skojarzenia z AV, od Adult Video – japońskiej kategorii filmów pornograficznych), to produkcje *anime* przeznaczone na rynek wideo, z pominięciem dystrybucji kinowej lub telewizyjnej. Najczęściej są to krótkie seriale, choć spotyka się także filmy pełnometrażowe i seriale liczące kilkanaście odcinków. Pod wieloma względami format OVA zapewnia twórcom największą swobodę, dając im do dyspozycji budżet znacznie większy niż w przypadku produkcji telewizyjnych i pozwalając na elastyczność pracy nie do pomyslenia zarówno w telewizji, jak i w kinie: kolejne odcinki, czy też sezony seriali OVA ukazują się zwykle w odstępach kilku miesięcy,

- aczkolwiek nawet wielomiesięczne opóźnienia uznaje się za akceptowalne. Długość trwania samych odcinków jest dostosowana do potrzeb twórców, jeden może trwać 30 minut, następny przeszło godzinę.
- ⁷ Nie udało mi się znaleźć przykładu czystego westernu, właściwie zawsze występuje on w połączeniu z (najczęściej postapokaliptycznym) science fiction.
- ⁸ Serie i filmy *shojo-ai* (romanse lesbijskie) i *shonen-ai* (romanse gejowskie, ostatnio częściej nazywane «*boys loves*»), tak naprawdę bowiem przeznaczone są dla publiczności heteroseksualnej. Szczególnie ciekawie wygląda to w przypadku przedstawień męskiego homoseksualizmu, których targetem są młode kobiety. Por. <http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue3/mclelland2.html> (dostęp 12.10.2011).
- ⁹ Annalee Newitz na łamach magazynu internetowego „Bad Subjects” opisała tęsknotę za konserwatywnymi rolami płciowymi, jaką podszyta jest u wielu zachodnich fanów fascynacja *anime*. A propos „Bad Subjects”, zob. <http://bad.eserver.org/issues/1994/13/newitz.html> (dostęp 20.07. 2011). Niezły, choć niestety tylko wstępny i szkicowy opis dyskursywnego zróżnicowania *anime* można znaleźć tutaj: http://animation.memory-motel.net/style_anime.html (dostęp 20.07.2011).
- ¹⁰ W. Godzic, op. cit., str. 39.
- ¹¹ Przykładem niech będą: *Elfen Lied* i *Higurashi no Naku Koro ni*, należące do najpopularniejszych seriali 2004 i 2006 roku, łączące pogłębiony dramat psychologiczny, wybrane cechy gatunkowe komedii oraz horroru w jego najbardziej krwawym wydaniu.
- ¹² Szerokie pojęcie oznaczające elementy (postacie, rekwizyty, epizody, wątki), które nie mają znaczenia dla fabuły serialu i zostały wprowadzone wyłącznie dla erotycznej przyjemności fanów.
- ¹³ Nie są to do końca zwykle adaptacje, zawierają bowiem dość istotne sceny, których nie ma w powieści. Finał tej historii w każdym przypadku różni się też dość znaczącymi szczegółami. Właściwsze mogłoby więc być traktowanie powieści, *mangi* i filmu jako trzech wersji tej samej opowieści.
- ¹⁴ Por. <http://bad.eserver.org/issues/1994/13/newitz.html> (dostęp 10.10.2011). Fragment wypowiedzi w tłumaczeniu autora.
- ¹⁵ «*Hentai*» (jap. „zбочeniec”), to określenie pornograficznych *anime*, *mangi* i gier komputerowych z „mangową” grafiką.

Summary

“Boogipop Phantom” as an example of progressive anime

Japanese animation (anime) is one of the most important phenomena of contemporary popular culture. Inspirations from anime can be seen in Asian and Western feature cinema, Western animation, Western comic books and both Asian and Western video games, cultural and ideological aspects of anime and anime fandom (“otakus”) become objects of intense studies. However, as scholarly interest in anime grows, various technical and terminological difficulties become apparent, not least among them the problem of genre. Is anime a film genre or a form of animated medium, are characteristic types of anime (such as “magical girl” or “mecha”) genres, sub-genres or simply “types”? And what about classic film genres that appear in Japanese animation, like science fiction, horror, crime drama, where do they fit? These questions multiply in case of a unique and special type of Japanese animation known as “progressive anime”, paradoxical and imprecise group of works distinguished by breaking conventions, artistic, aesthetic and intellectual innovations, by turning familiar tropes and clichés on their head and, at least sometimes, presenting ideologically subversive and progressive message.

In this paper I try to show the complexity and diversity of Japanese animation by analyzing one of the less known, but very interesting examples of progressive anime – short television series called “Boogipop Phantom”. I show three main aspects that make this series different, original and innovative enough to warrant a progressive anime label. Firstly, multimedia strategy: “Boogipop Phantom” is part of “Boogipop” franchise started with series of novels by Kohei Kadono, however unlike most franchises that went from the paper to the screen, it is far from being simply adaptation of any

particular novel, being instead not only direct continuation of the first and fourth books of the cycle, but also expansion of philosophical ideas on which all franchise is based. The result is a very peculiar relationship between television series and its written source material, kind of symbiosis in which both are fully understood and appreciated only in correlation. Secondly, narrative innovation based on disjointed chronology, stream of consciousness and repetition of events from various points of view. Apart from making the series intellectually demanding, unusual storytelling is connected with strange ontology of Boogiepop world and with its themes of memory, time, loss and change. Thirdly, the discourse of gender manifested in most of the protagonists being female characters, often independent, strong willed, even heroic. Not only there is no hint of sexual objectification common in popular anime shows, but one of the episodes directly criticizes and deconstructs objectification that forms the basis of popular video-games, and damage they can cause to normal human relations. But the most interesting part of the series' gender discourse is the central character, Boogiepop, a being that identifies itself as male but has a body of a girl, twisting and playing with usual notions of gender identity and of the classical figure of the superheroine, especially in its Japanese, highly patriarchal context.



Paweł Sitkiewicz

(Uniwersytet Gdański)

Tylko dla dzieci Krótka historia filmów o Bolku i Lolku

Animowane filmy dla dzieci od lat są przedmiotem nostalgii tych, którzy żyli lub choćby dorastali w PRL-u. Najpopularniejsze cykle doczekały się niezliczonej ilości wznowień w telewizji, a także kilkudziesięciu wydań na VHS i DVD. Aleja gwiazd polskiej animacji dla najmłodszego widza jest długa, albowiem w każdej dekadzie popularyzowano nowe postacie, z którymi utożsamiały się miliony dzieci. Jednak cykl o przygodach Bolka i Lolka odegrał w historii polskiego kina i telewizji rolę szczególną. Był to bowiem najdłuższy serial animowany PRL-u. Bohaterowie ci wystąpili ponadto w pierwszym polskim pełnometrażowym filmie rysunkowym. Ale przede wszystkim zdobyli bezprecedensową jak na kino animowane popularność. Sława dwóch urwisów przekroczyła rami małego ekranu. Bez obaw można powiedzieć, że wszystkie polskie dzieci urodzone po roku 1960 zaprzyjaźniły się z Bolkiem i Lolkiem – albo poprzez telewizję, albo kino, czy też książki, komiksy, plakaty bądź zabawki. Serial ten był również cennym towarem eksportowym, natomiast dziś – uchodzi za żelazną klasykę polskiej telewizji.

Bolek i Lolek wystąpili w 168 odcinkach przygód, składających się na 11 serii, oraz w jednym filmie pełnometrażowym (nie licząc filmów montażowych, poskładanych z krótkometrażówek)¹. Wszystkie powstały w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, nazywanym kiedyś „beskidzkim Disneylandem” oraz stolicą polskiej animacji dla dzieci. Nawet w latach swojej świetności placówka ta niczym nie przypominała wytwórni amerykańskich. Było to małe i ciasne studio, wyposażone w staroświecki sprzęt, które na domiar złego mieściło się na peryferiach Polski, przez co miało trudności z przyciągnięciem współpracowników. Z drugiej zaś strony zrzeszało wielu utalentowanych artystów, których nazwiska na trwałe zapisały się w historii kina animowanego. Filarem studia był przez wiele lat Władysław Nehrebecki, nazywany – jakże by inaczej – polskim Disneyem. To bez wątpienia artysta nietuzinkowy – pionier animacji w powojennej Polsce, mistrz dobrej filmowej roboty oraz jeden z nielicznych polskich animatorów, który zdobył uznanie dziecięcej widowni, a jednocześnie potrafił zadowolić i krytyków, i pedagogów. To zarazem postać nieco tragiczna². Zasłynął głównie jako autor filmów o Bolku i Lolku, choć zajmował się również – i to z sukcesami – twórczością dla dorosłych, na którą zawsze brakowało mu czasu. Choć czasem podkreślał, że z chęcią uwolniłby się od filmu seryjnego, nigdy nie zawiódł swojej publiczności, która dopraszała się nowych odcinków przygód ulubionych bohaterów. „Jestem zwolennikiem robienia filmów dla ludzi – deklarował Nehrebecki – tzn. czytelnie realizujących zapotrzebowanie społeczne”³. W polskim filmie animowanym, zdominowanym przez autorów kierujących się wyłącznie artystyczną intuicją, takie podejście należało

do rzadkości. Nehrebecki był – jak się powszechnie uważa – ojcem Bolka i Lolka. Co prawda trwający kilkadziesiąt lat spór o prawa autorskie do postaci chłopców nie pozwala jednoznacznie wskazać autorów sukcesu, ale wszystkie relacje mówią, że to Nehrebecki wpadł na pomysł serii (współtworzył zresztą większość scenariuszy). Narodziny bohaterów odbyły się bez fajerwerków. Był początek lat 60. i właśnie ruszyła produkcja animowanych seriali dla szybko rozwijającej się telewizji. Zleceniodawca zapewniał pieniądze i dystrybucję, ale wymagał realizacji dużej liczby kreskówek w stosunkowo krótkim czasie. Studio niemal od ręki musiało przedstawić pierwsze pomysły. Myślano o detektywie lub, na wzór Disneya, o bohaterze zwierzęcym. Nehrebecki uznał natomiast, że dzieci prędzej polubią swojego rówieśnika⁴. Inspirację znalazł we własnym domu. Anegdota mówi, że podpatrzył swoich kilkuletnich synów, którzy odgrywali na podwórku sceny z nadawanych w telewizji filmów. Trudniej natomiast ustalić, kto zaprojektował sylwetki chłopców.



Mieczysław Poznański, operator i jeden z założycieli bielskiego studia, twierdził, że Nehrebecki posklejał sylwetki z kilku różnych pomysłów, a na koniec Leszek Lorek dopracował Bolka, a Alfred Ledwig – Lolka⁵. W 2004 roku sąd przyznał Nehrebeckiemu, Lorkowi i Ledwigowi

(a w zasadzie ich spadkobiercom) prawa do postaci. Podejrzewam, że Bolka i Lolka zaprojektowano w pośpiechu, nie siląc się na oryginalność ani artystyczne aspiracje, jako że przyszłość telewizyjnych seriali nie rysowała się zbyt jasno. Pod względem rysunku były to postaci dość typowe jak na tamten okres – naszkicowane prostą kreską, niemalże od cyrkla i linijki. Długo nie było nawet zgody co do imion bohaterów. „Nehrebecki upierał się, że Lolek to ten większy – wspominał scenarzysta Leszek Mech – my, że to ten mały, wreszcie przegłosowaliśmy i tak już zostało”⁶. Nic wówczas nie zapowiadało przyszłych sukcesów. Kariera chłopców równie dobrze mogła się skończyć po planowanych 13 odcinkach. Rysunkowe seriale wchodziły na małe ekrany w aurze skandalu. Krytyka oraz środowisko filmowe reagowały dość histerycznie na próby zastąpienia filmów autorskich wieloodcinkowymi cyklami. W niektórych kręgach uważano, że produkcja seryjna stanowi gwóźdź do trumny polskiej animacji, cieszącej się od połowy lat 50. uznaniem na zachodnich festiwalach. Film seryjny stał się wręcz synonimem „odcinania kuponów” i „chałtury”. Obawiano się, że to początek końca eksperymentów formalnych, które zastąpi jeden schemat plastyczny. Andrzej Kossakowski pisał w 1963 roku: „twórcy odgrywają się na Bogu ducha winnym widzu, rzucając mu przed nos pogardliwym gestem paskudny towar, jak kelner przeciętnej restauracji”⁷. Na jego liście zarzutów pod adresem twórczości seryjnej były „ułamne scenariusze”, „zestaw oklepanych, wyświechtanych gagów” oraz skłonność do „taniutkich morałików”. Jednocześnie Kossakowski nazwał *Bolka i Lolka* serialem „nieco lepszym” od pozostałych. Nie były to obawy bezpodstawne. Serie wymagały taśmowej produkcji oraz korzystania ze sprawdzonych schematów fabularnych. Grupa animatorów musiała brać na warsztat od razu 13 odcinków, gdyż obliczono, że trzy serie tej długości pozwalają wypełnić ramówkę w ciągu roku (wyłączając wakacje i święta)⁸. Początkowo szybkie tempo pracy w zespole negatywnie odbijało się na jakości filmów. Ale już w połowie lat 60. okazało się, że ten rodzaj twórczości nie musi z definicji oznaczać chałtury, jeżeli dostosuje się plastykę i narrację do wymagań, jakie stawia telewizja. Z czasem seriale stały się wręcz wizytówką

polskiej animacji, przesłaniając osiągnięcia autorów tak zwanej polskiej szkoły animacji. „Statystyczny Polak – pisał w 1974 roku Bogumił Drozdowski – który na dobrą sprawę nie miał pojęcia, bo nie musiał, o sukcesach polskiego kina animowanego na międzynarodowych festiwalach, dziś już z tym kinem zżył się na co dzień. Miś Colargol, Bolek i Lolek, Kot Filemon i Dobromir to bowiem już postacie dobrze znane – po prostu hasła w encyklopedii współczesnej Polski”⁹. Przygody Bolka i Lolka odegrały ważną rolę w procesie osvajania twórczości seryjnej, która przez lata wywoływała najgorsze skojarzenia – z pogardzanym wówczas komiksem i powieściami zeszytowymi. Pierwszy film o przygodach chłopców, zatytułowany *Kusza*, miał premierę w roku 1963 i podobno nawiązywał do emitowanego wówczas w telewizji serialu bądź filmu o Wilhelmie Tellu. Warto przyjrzeć się bliżej premierowemu odcinkowi serii, gdyż zwyczajowo wyznaczał on „wzorzec konstrukcji dramaturgicznej” (jak wówczas mawiano). Głównym pomysłem kompozycyjnym serii były rozpisane na dziesiątki wariacji zabawy chłopców, wcielających się w rozmaite role. W latach 60. był to pomysł jednocześnie oryginalny, jak i mocno wysłużony. Sam duet bohaterów (niski i gruby niezdarą, wysoki i chudy mądrą) nawiązywał do długiej tradycji komediowej, imiona zaś zostały prawdopodobnie zapożyczone z przedwojennego filmu z 1936 roku. Brak dialogów oraz komizm sytuacyjny przywoływały na myśl amerykańskie kreskówki. Nowatorskie były natomiast realistyczne przygody i teraźniejszy czas akcji. W większości serii o Bolku i Lolku codzienność góruje nad baśniowością, a fantastyczne zdarzenia można wyjaśnić siłą wyobraźni. Istnieją poszlaki, że w pierwotnym zamyśle cykl był bardziej odważny i mniej pedagogiczny. „Wilhelm Tell nakłada na kuszę krótką strzałę. Celuje. Strzela. Jabłko na głowie chłopca, trafione strzałą spada na ziemię. W ekranie telewizora toczą się przygody bohaterskiego szwajcara (!). Bolek siedzi przed telewizorem, entuzjasmując się toczącą się akcją”¹⁰ – czytamy w scenariuszu odcinka *Kusza*. Jednak ostatnie zdanie maszynopisu jest przekreślone, a ręczny dopisek brzmi: „ogląda ryciny z Wilhelmem Tellem”. Scena w filmie wygląda jeszcze inaczej: chłopcy inspirują się obrazem Wilhelma Tella obejrzanym w muzeum. Następnie postanawiają odegrać scenę zestrzelenia jabłka z głowy i w efekcie wyrządzają niegroźne szkody: oskubują z piór kurę, ucinają sznurek, na którym suszy się pranie, wybijają szybę, a następnie idą strzelać do tarczy wymalowanej na drzwiach stodoły. Podobno cała historia rozegrała się naprawdę. „Skończyło się na wybitej szybie w mieszkaniu sąsiadów”¹¹ – wspominał Roman Nehrebecki, filmowy Lolek. W filmie chłopcy podejmują jeszcze walkę z bykiem, a w finale idą po rozum do głowy i wyrzucają kuszę. W pierwotnej postaci Bolek i Lolek przypominali zachowaniem dwóch innych zawadiaków – Maksa i Moryca z historyjki obrazkowej Wilhelma Buscha (1865). W scenariuszu konsekwencje zabawy są bardziej niebezpieczne niż w wersji ekranowej: chłopcy ścinają pióro z kapelusza przechodzącej pani, przebijają oponę jadącego (!) samochodu, niszczą fortepian. Na koniec zaś ingerują rodzice, „którzy witają chłopców groźnym spojrzeniem”¹². Sceny te również nie weszły do filmu. Nie wiadomo niestety, kto podyktował zmiany. Podejrzewam jednak, że dokonał ich sam Nehrebecki, obawiając się negatywnej reakcji cenzury lub Komisji Ocen: chuligańskie wybryki mogły zostać odebrane jako niepedagogiczne, podobnie jak naśladowanie audycji telewizyjnych. W okresie szybkiego rozwoju telewizji



zaczęto niepokoić się tym, że dzieci spędzają zbyt dużo czasu przed odbiornikami oraz że oglądają nieodpowiednie programy¹³. W latach 60. telewizję – podobnie jak kiedyś kino – obarczano winą za różne negatywne zjawiska społeczne. Mimo iż w premierowej *Kuszy* zabawa zostaje zainspirowana przez obraz, a nie telewizję, pierwsze odcinki serialu miały wiele wspólnego z tym, jak żyli rówieśnicy Bolka i Lolka, bez wątplenia spędzający więcej czasu przed „szklanym okienkiem” niż w muzeum. Znajdziemy więc aluzje do nadawanych wówczas programów telewizyjnych, jak *Zorro* (*Skrzyżowane szpady*), repertuaru kin (*Dzielni kowboje*) oraz aktualności z pierwszych stron gazet, jak lot Gagarina w kosmos, który zachęcił chłopców do skonstruowania własnej rakiety (*Kosmonauci*). Twórcy serii wyczuli, że tradycyjne bajeczki o kocie w butach lub królewnie zaklętej w żabę nie przemawiają już do dzieci tak jak kiedyś, gdyż młode pokolenie fascynuje się podbojem kosmosu



i *Zorro*, a nie Andersenem. Jak tłumaczył Nehrebecki: „przed dwudziestu laty zabawnym byłby film o koniku, który jedną ze swych przygód przeżywa z traktorem, to dzisiaj i prawdziwsza i – o dziwo – zabawniejsza jest filmowa historyjka o traktorze, który jedną ze swych przygód ma właśnie z koniem”¹⁴.

Połączenie fantazji i realizmu było charakterystyczną cechą wielu serii z Bolkiem i Lolką. W niektórych filmach pojawiają się bezpośrednie odniesienia do polskiej rzeczywistości. Nie są one zbyt częste, ale spostrzegawczy widz bez trudu określi czas i miejsce akcji. Na przykład w *Grzybobraniu* chłopcy

znajdują w lesie ślady II wojny światowej (hełm, niewypał, bunkry). W odcinku *Zaginęła piesek* oglądają w telewizji dobranocną o przygodach Reksia. Początkowo mieszkają w domku jednorodzinny – później zaś w gierkowskim bloku. Również rekwizyty, stroje (takie jak mundurki szkolne), miejsca (osiedla, polska wieś) i formy spędzania wolnego czasu (np. podróż z książeczką autostopowicza) przywołują epokę PRL-u. Nie oznacza to, że serial był adresowany do dzieci wychowanych w ustroju socjalistycznym. Aluzje te nie pełnią bowiem funkcji propagandowej, ale zakotwiczą wydarzenia w świecie bliskim każdemu dziecku. „Bolek i Lolek uosabiają (...) w dziecięcej wyobraźni pojęcie dobra i zła, a ich przygody są prawie identyczne z codziennymi zabawami ich rówieśników na całym świecie – pisał Józef Kliś. – To właśnie «uczytelnia» i wzmacnia komunikatywność wypływających z tych opowiadań morałów dla dziecięcej widowni. I sprawia też, że bez względu na strefę geograficzną czy językową Bolek i Lolek wszędzie uchodzą za «swoich»”¹⁵. Niestety, nie wszędzie. Pierwsze odcinki *Bolka i Lolka* zostały przyjęte dość chłodno przez władze kinematografii. Dowodem na to zachowany protokół z przebiegu obrad Komisji Ocen Artystycznych Filmów Animowanych. Każdy film, zanim trafił do dystrybucji, musiał przejść przez długi łańcuch kontroli i kolaudacji – od zaakceptowania tematu aż do ustalenia warunków dystrybucji. Jednym z najważniejszych etapów na tej drodze była właśnie Komisja Ocen, która nie tylko de-

cydowała o wartości artystycznej obrazu, ale również o wysokości pieniężnej premii dla twórców oraz o formie rozpowszechniania. Z protokołu wynika, że obrady na temat filmu *Przygoda na pustyni* z cyklu *Bolek i Lolek na wakacjach* były nieprzyzwoicie krótkie¹⁶. Spotkanie, od którego zależały losy filmu, a być może nawet przyszłość całego cyklu, ograniczało się do kilku zdawkowych wypowiedzi, podsumowanych uwagą, która – moim zdaniem – ukazuje oficjalny stosunek decydentów polskiej kinematografii do pierwszych serii o Bolku i Lolku. Krytyk Stanisław Janicki, jeden z kołaudantów, powiedział: „Przyzwoicie zrobiony, gagi dla nas mało zaskakujące, ale dzieci będą się bawiły. Brak świeżych pomysłów, plastyka komunikatywna, film nie prowokuje do szerszej dyskusji”¹⁷ [podkreśl. – P. S.]. Film nie wzbudził ani entuzjazmu, ani kontrowersji. W tym świetle zagadka międzypokoleniowego sukcesu Bolka i Lolka wydaje się łatwiejsza do rozwiązania. Serial, który rzekomo „nie prowokował do szerszej dyskusji” kołaudantów, stał się popkulturowym fenomenem PRL-u, gdyż był adresowany *stricto* do dziecięcego widza. Respektował jego oczekiwania i kompetencje. Twórcy cyklu nie próbowali – jak producenci kina familijnego w typie disneyowskim – przypodobać się dorosłym, a już tym bardziej krytykom, którzy wymagali nowoczesnej plastyki i nieszablonowych rozwiązań fabularnych, a na *Bolku i Lolku* zwyczajnie się nudzili. Jak pisał Jerzy Giżycki, „specjaliści od kinematografii dziecięcej uważają, że młodociany widz nie percypuje zbyt szybko toczącej się akcji i przeładowania detalami czy też gagami. Można w to wierzyć, ale niekoniecznie się do tego stosować”¹⁸. W Polsce krytyka wyżej ceniła kino autorskie z domieszką eksperymentu niż dobre rzemiosło, wiecznie oskarżane o schemat.

Nic więc dziwnego, że oprawa plastyczna w *Bolku i Lolku* ani nie spotkała się z uznaniem krytyki, ani nie została potępiona, choć niewątpliwie wpłynęła na sukces produkcji. Twórcy serii mieli świadomość, że zarówno styl plastyczny, jak i model narracji odgrywają ważną rolę pośrednika między twórcą i widzem. „Nie chcę, żeby dziecko, o ograniczonej przecież spostrzegawczości – wyjaśniał Lechosław Marszałek, twórca Reksia i współpracownik Nehrebeckiego – gubiło się w niepotrzebnych dla toku akcji szczegółach. (...) Dążymy do plastyki uproszczonej, czystej, z przewagą treści”¹⁹. Z kolei zdaniem Nehrebeckiego bielska wytwórnia zaproponowała „nowy typ opowiadania o zwolnionej narracji przy pełnej fabule dostosowanej do dziecięcej percepcji”²⁰. Nieprzypadkowo premiery pierwszych serii rysunkowych dla telewizji zbiegły się w czasie z badaniami nad sposobem odbioru filmów animowanych przez dzieci. Stylistyka *Bolka i Lolka*, oraz innych filmów bielskiej wytwórni, okazała się wzorcowa z punktu widzenia interesu młodego widza, co zresztą dumnie podkreślił w jednym z wywiadów Nehrebecki, świadom wagi problemu²¹.

Badania dowiodły bowiem, że filmy animowane dla małych dzieci nie mogą zawierać zbyt wielu detali, powinny posługiwać się spokojną i klarowną narracją, opowiadać proste historie²². Fabuła powinna opierać się na jakimś schemacie, na przykład baśni lub opowieści przygodowo-sensacyjnej, ułatwiającej rozpoznanie bohaterów i ich działań²³. Zakwestionowano przekonanie, że dziecko potrafi docenić eksperymenty z formą i treścią. Okazuje się, że niewielka znajomość życia i brak doświadczenia w roli widza sprawiają, że najmłodszy odbiorca są w stanie zorientować się jedynie w „sytuacjach przedstawionych czytelnie i bliskich ich doświadczeniu”²⁴. Niewielki odsetek dzieci zwraca w ogóle uwagę na formę filmu, a jeżeli nawet – jest ona zawsze traktowana jako element drugorzędny, gdyż przede wszystkim liczy się fabuła. „Nowatorstwo formalne – pisał Adam Kulik – różne «smaczki» w zakresie środków wyrazu, symbole, przenośnie, wszystko, co nie służy bezpośrednio ukazaniu konkretnej treści, dzieci odrzucają”²⁵.

Z drugiej jednak strony, dzieci „są wrażliwe na czystą formę, kształt i ruch linii”, dostrzegają rolę kolorów, nie lubią przesadnie realistycznej plastyki, choć nazbyt uproszczona forma sprawia, że film przestaje być dla nich czytelny²⁶. Seria o Bolku i Lolku była więc zręcznym kompromisem między skrajnościami: realizmem i umownością; konstrukcją gagową i narracją literacką; kinem gatunków i obyczajową obserwacją. Efekt takich kompromisów często wydawał się mdły dla tych, którzy w filmie animowanym nade wszystko cenili sobie oryginalną plastykę lub zabawę formą. Kompromis okazał się jednak przepustką do dziecięcej wyobraźni.

Jeżeli już mowa o czytelności wczesnych seriali animowanych, nie można pominąć jeszcze jednej kwestii. W latach 60. telewizory miały niewielkie kineskopy o niskiej rozdzielczości, zapewniające tylko kilkustopniową gradację czerni i bieli. Jak pisał

w 1962 roku Stefan Czarnecki: „właściwości techniczne określają właściwości obrazowych środków telewizji, uniemożliwiając mechaniczne przenoszenie kanonów malarstwa, teatru i filmu”²⁷. Problem w tym, że wówczas mało kto uświadamiał sobie, że telewizja rządzi się swoimi prawami. W latach 60. większość seriali animowanych dla dzieci powstawała jednocześnie z myślą o dystrybucji kinowej i telewizyjnej. Niestety, bogata plastyka, w odróżnieniu od prostych, geometrycznych kształtów, stawała się nieczytelna na ekranie telewizora. Styl *Bolka i Lolka*, który zgodnie z obowiązującą nomenklaturą można by nazwać „stylem ograniczonym”, a więc zredukowanym do prostych form i oszczędnych środków wyrazu, dużo lepiej sprawdzał się na małym ekranie, choć – jak sądzę – również nie był efektem świadomej refleksji na temat technologicznych właściwości telewizji. Po raz kolejny intuicja pomogła twórcom *Bolka i Lolka* wyjść cało z opresji.



* * *

Największą bolączką realizatorów była konieczność wymyślania coraz to nowych serii bez popadania w rutynę. Kilkakrotnie zmieniano konwencje gatunkowe. Seria *Bolek i Lolek na wakacjach* skupia się na przykład na różnych formach spędzania wolnego czasu w lecie (łowienie ryb, biwak, podróż autostopem itp.), ale następna, *Bolek i Lolek wyruszają w świat*, opowiada już o podróżach „palcem po mapie” w odległe zakątki globu – od Australii po Afrykę. Wyprawom towarzyszą raz sensacyjne, a raz fantastyczne przygody – problemy z bandytami na Dzikim Zachodzie, przemytnikiem alkoholu na Karaibach i rabusiami piramid, lot dywanem. Z kolei w serii *Bajki Bolka i Lolka* bohaterowie odgrywiają na podwórku sceny zainspirowane lekturą znanych baśni. Mimo

godnej podziwu inwencji scenarzystów zdarzały się lata kryzysowe. Kilka razy zapowiadano koniec serii. Marszałek przyznawał, że widzowie woleli, by przygody chłopców rozgrywały się w świecie bliskim ich doświadczeniu. „Dzieci szukają u nich pomocy w swoich kłopotach, wzorów do naśladowania”²⁸ – tłumaczył. Ale konwencja westernu lub podróży dawała gotową receptę na dużą liczbę odcinków.

Kilkakrotnie wprowadzano zmiany. Ważnym momentem w życiu Bolka i Lolka było pojawienie się Toli. Dziewczynki w listach do telewizji domagały się, by chłopcy mieli siostrę, więc realizatorzy spełnili tę prośbę²⁹. Tola zadebiutowała w serii *Przygody Bolka i Lolka* w 1973 roku, w odcinku *Tola*. Do dziś nie jest jasne, czy Tola była koleżanką, kuzynką czy siostrą Bolka i Lolka, bo jej funkcja zmieniała się na przestrzeni lat. W scenariuszach najpierw widniała jako „koleżanka”, potem zaś jako „kuzynka”. Z odcinka *Urodziny Toli* (1974) wynika, że jest z chłopcami spokrewniona, choć z drugiej strony bohaterowie ewidentnie rywalizują o jej względy. Może próbowano upiec dwie pieczenie na jednym ogniu – wprowadzić delikatny wątek romansowy, a jednocześnie nie komplikować więzów pokrewieństwa ponad konieczność. Sympatyczna Tola przysporzyła realizatorom wielu innych kłopotów. W tamtych latach dbano o pedagogiczną wymowę seriali telewizyjnych, toteż chłopcy nie mogli w obecności dziewczynki zachowywać się w sposób nieprzyzwoity. Obecność Toli ociepliła wizerunek łobuziaków, a tym samym zwolniła tempo przygód. Wielu pracowników bielskiego studia nie lubiło Toli, która nigdy nie stała się pełnoprawnym towarzyszem zabaw Bolka i Lolka ani nie doczekała się własnej serii.

Odrębną rolę odgrywali w serialu dorośli. Początkowo ich obecność ograniczano nawet wtedy, gdy kłóciło się to ze zdrowym rozsądkiem (nikt nie puściłby małych chłopców samych do lasu, a co dopiero dookoła świata). Był to świadomy zabieg: serie o Bolku i Lolku przedstawiają świat dziecięcej wyobraźni, w którym każdy dorosły to intruz. Poza tym postacie dorosłe na ogół uwypuklały wątek dydaktyczny, nie dając wiele w zamian. Twórcy serii chcieli natomiast pobudzić inwencję małych widzów. Bolek i Lolek sami wymyślają wszystkie zabawy, a dzięki fantazji potrafią przemienić górę mebli w Mount Everest (*Na tropach Yeti*), a własne podwórko w korridor i Dziki Zachód. To zachęta dla dzieci, by nie siedziały przed telewizorem ani nie zwracały głowy rodzicom, skoro dzięki wyobraźni można przenieść się w odległe krainy lub poczuć się jak na planie filmowym. Dorośli do niczego chłopców nie zmuszają, a karzą ich całkiem sporadycznie. Co prawda Bolek i Lolek potrafią popadać w tarapaty, ale nauka, jaka ich wówczas spotyka, jest skuteczniejszą lekcją dobrego wychowania od klapsów i kazań. Ponieważ seria miała – jak wspomniałem – edukacyjny charakter, dorośli ingerowali na ogół w kryzysowych momentach. Często nosili mundur – milicjanta, strażaka bądź leśniczego – lub pełnili ważną funkcję, np. trenera w szkole. Był to dla dzieci sygnał, że istnieje granica, po przekroczeniu której kończy się zabawa. Należy wówczas poprosić o pomoc rodziców, a nawet zadzwonić po wyspecjalizowane służby.

Chciałbym zaznaczyć na marginesie, że nieobecność rodziców to problem wielu innych seriali animowanych, których głównymi bohaterami są dzieci. Najbardziej jaskrawy przykład to *Miś Uszatek*. Na spotkaniach autorskich miłośnicy serialu zanudzali twórców pytaniami, kto jest mamą misia, dlaczego miś mieszka sam, i czy to prawda, że mama misia nie żyje³⁰. Być może rodzice Bolka i Lolka zaczęli pojawiać się częściej, by rozwiązać wątpliwości widzów. Mama chłopców jest jedną z głównych bohaterek filmu *Imieniny mamy* z 1978 roku, z kolei w filmie *Gol* tata proponuje chłopcom trening kondycyjny, dzięki któremu grają w piłkę nożną jak mistrzowie.

Na przestrzeni 45 lat chłopcy odegrali setkę rozmaitych ról. Dzięki filmom dzieci czerpały wiedzę o profesjach, obcych kulturach czy zwyczajach (jak chrzest na równiku), uczyły się zachowań w sytuacjach codziennych i nietypowych. Czego mogły się dowiedzieć z tych lekcji? Jak znajdziesz niewypał, to powiadom milicję, natrafisz na coś cennego – zanieś to do muzeum (*Niezwykłe odkrycie*), boli cię ząb – idź do dentysty (*Chory ząb*). Ponadto Bolek i Lolek zachęcali do zbierania złomu, opieki nad zwierzętami, uprawiania sportów i picia mleka. Unikano nachalnego moralizatorstwa, ograniczając się na ogół do krzewienia zdrowego rozsądku. Popularność bohaterów była jednak tak wielka, że nie zawahano się, by ją wykorzystać w społecznych akcjach adresowanych do najmłodszych. Ponieważ dzieci naśladowały Bolka i Lolka, na barkach scenarzystów spoczywała duża odpowiedzialność. Chłopcy uczyli więc przepisów ruchu drogowego (*Szerokiej drogi; Na drodze*) oraz ostrzegali przed niebezpieczeństwem pożarów (cykl *Uwaga, pożar*). Filmy takie, jak *Zabawa z zapalkami* oraz *Wystarczy iskierka* miały wręcz instruktażowy charakter. Nie tylko bowiem radziły, by trzymać się z daleka od ognia, ale i pokazywały, co robić w sytuacji zagrożenia. Z kolei cykl *Wśród górników* popularyzował ten najbardziej ceniony w epoce Gierka zawód. Mimo iż nigdy – o ile mi wiadomo – nie wykorzystano Bolka i Lolka w propagandzie politycznej, propozycje „gościnnych występów” i tak były dla autorów serii utrapieniem. Podobno w latach 70. nie było miesiąca, by przedstawiciel jakiejś instytucji nie przyszedł z prośbą o wykorzystanie wizerunku chłopców. Mimo



iż przynosiło to wymierne korzyści, cena okazała się wygórowana. Funkcja użytkowa zabijała niekiedy ducha zabawy. Pracowników studia drażniło przede wszystkim to, że dwójka urwisów zbyt często zastępowała służby mundurowe: zaprowadzała porządek, demaskowała przemytników i kłusowników, łapała bandytów bądź gasiła pożary³¹. Bolek i Lolek podzielili los wielu innych bohaterów animacji, dla których międzypokoleniowa popularność w pewnym momencie stała się ciężarem. Najbardziej dobitym przykładem jest Myszka Miki, która w pierwszych odcinkach swoich przygód odgrywała, podobnie jak Bolek i Lolek, rolę niepokornego za-

wadiaki, lecz sukces zmusił Disneya do utemperowania jej charakteru, a w ostateczności – do zastąpienia myszki Kaczorem Donaldem oraz Goofym.

Wszystkie zmiany w życiorysie Bolka i Lolka tylko pogarszały jakość serii – dialogi spowalniały akcję, drugoplanowe postacie były mało atrakcyjne, a fantastyczne podróże stanowiły ucieczkę od tego, co wyróżniało cykl na tle konkurencji – od realizmu, codzienności wzbogaconej siłą wyobraźni. Z biegiem lat coraz częściej krytykowano serię za „pseudoproblemy”, „klisze”, stereotypy czy eklektyzm³². Nehrebecki miał świadomość tych zagrożeń. „Twórca stał się niewolnikiem planów, terminów i ekonomicznej presji”³³ – pisał. Drażniło go to, że w cyklu produkcyjnym nie ma czasu ani na dopracowanie filmów, ani na poprawki. Uważał, że polskie wytwórnie dysponują zbyt małym zapleczem, by realizować trzynastoodcinkowe serie, kosztem filmów indywidualnych,

autorskich³⁴. Telewizja wolała jednak ilość niż jakość. Ponadto już na początku lat 70. rozpoczęła się spór o prawa autorskie, który popsuł atmosferę panującą w studiu.

Jak wspominałem, chłopcy byli bohaterami pierwszego w Polsce pełnometrażowego filmu animowanego *Wielka podróż Bolka i Lolka* w reżyserii Stanisława Dulza i Władysława Nehrebeckiego. Już sama skala przedsięwzięcia była wyzwaniem. W 1977 roku krótki film kosztował pół miliona złotych i angażował około 20 osób, natomiast budżet *Wielkiej podróży* wyniósł około 8–9 milionów, a liczebność ekipy wzrosła do 50 osób³⁵. Dużym problemem było napisanie scenariusza, gdyż dzieci znały chłopców z dziesięciminutowych, codziennych przygód, często utrzymanych w konwencji kina niemego. Długi metraż wymagał innych proporcji. Miał jednak przełamać kolejny kryzys zespołu, zmęczonego wymyślaniem

krótkich historyjek dla telewizji. Postanowiono skorzystać z wypróbowanej konwencji podróży dookoła świata, znanej dzieciom z niezliczonej ilości książek, filmów czy komiksów. Bolek i Lolka postanawiają zmierzyć się z wyczynem Phileasa Fogga i w 80 dni okrążyć świat. Za nimi rusza Jeremiasz, sługa spadkobiercy wielkiego podróżnika, by udaremnić to zadanie. Zaletą tego pomysłu była epizodyczna konstrukcja opowieści, którą dzieci znały i lubiły. Nie był to koniec wyzwań. Należało odmalować wiele kultur, oddać charakter obcych krain, stworzyć uproszczoną mapę świata, unikając zbyt utartych schematów. Istniało ponadto zagrożenie, że film



rozpadnie się na poszczególne epizody, tracąc dynamikę i spójność³⁶. Innym problemem było udźwiękowanie filmu. W serialu chłopcy nie mówią, wydają jedynie okrzyki wyrażające emocje. Stwierdzono, że realizacja tak długiej pantomimy stanowi zbyt wielkie ryzyko. Głosy Bolka i Lolka podłożyły dwie popularne aktorki, znane dzieciom z audycji radiowych i telewizyjnych – Ewa Złotowska (późniejsza pszczołka Maja) i Danuta Mancewicz (lektorka w programach *Jacek i Agatka* oraz *Przygody Gąski Balbinki*)³⁷. Podejrzewam, że w ten sposób głosy chłopców wydawały się dzieciom znajome, a więc łatwiejsze do zaakceptowania. Tak powstał film może dość konwencjonalny, ale na pewno sprawnie zrobiony i znów dostosowany do oczekiwań dziecięcej widowni. Rok po jego realizacji zmarł przedwcześnie Władysław Nehrebecki. Mimo to serial kontynuowano. Międzypokoleniowa, a co najważniejsze – przekraczająca granice Polski popularność Bolka i Lolka stanowi precedens w polskiej kulturze, na ogół zamkniętej, nieumiejącej dotrzeć do masowego odbiorcy. Filmy te były zaś czytelne pod każdą szerokością geograficzną, bo dzieci odnajdywały w nich własne doświadczenia oraz inspirację do zabaw. Dzięki uproszczonej plastyce, a zwłaszcza umownej scenografii, nie zestarzały się tak bardzo wraz z upływem lat. Serie sprzedano do ponad 80 krajów. Zainteresowanie ze strony zachodnich dystrybutorów stało się powodem do dumy. Donoszono, że

w Londynie w piątki o godzinie 17 nie widać na ulicach dzieci, bo lokalna telewizja nadaje *Bolka i Lolka*³⁸. Podkreślano, że to jedyne polskie filmy, które na Zachodzie trafiają nie tylko do kinomanów z dyskusyjnych klubów filmowych, ale zwykłych widzów. Anegdota mówi, że kreskówki z Bolkiem i Lolkiem były jedynym serialem animowanym, jaki reżim Chomeiniego zgodził się wyemitować w irańskiej telewizji.

Popularność bohaterów wykorzystano w iście amerykańskim stylu. Ich wizerunki pojawiły się m.in. na ubraniach, zabawkach, kosmetykach, gumach do żucia. Reklamowali LOT oraz Polską Żeglugę Morską (film pt. *Lotnicza przygoda* z serii *Przygody Bolka i Lolka* stanowi jedną wielką reklamę LOT-u). Osobne życie bohaterowie wiodli w książkach, komiksach, na płytach z piosenkami, a nawet w teatrze. Widzowie traktowali Bolka i Lolka, jakby byli prawdziwymi chłopcami, a nie postaciami z kreskówki. „Rada Hufca Harcerskiego im. Czerwonych Kosynierów z Wejherowa przyjęła ich w skład swego szczerpu, a akt nadania członkostwa ŻHP przesłano do Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Natomiast Zarząd Główny Ligi Ochrony Przyrody mianował Lolka (...) młodzieżowym strażnikiem przyrody” – wspominał Leszek Mech³⁹.

Ostatni raz chłopcy pojawili się na ekranie w 1986 roku, w pełnometrażowym filmie *Sposób na wakacje Bolka i Lolka*, zmontowanym z kilku telewizyjnych dobranocek. Żegnali się ze swoją widownią w epoce Kina Nowej Przygody. Czy mogły równać się z nimi codzienne perypetie dwóch małych chłopców? Z pewnością serial stał się odrobinę anachroniczny, lecz mimo to wierzone w jego ponadczasową atrakcyjność. „W końcu moda na kosmitów kiedyś przeminie – pisał Mariusz Miodek w artykule *Żegnajcie chłopaki* – a zawsze pozostanie własna fantazja i inwencja w czterech ścianach pokoju lub na podwórku za rogim domu⁴⁰.

Życie po życiu Bolka i Lolka stanowi mieszaninę skandali i sentymentów za starymi dobrymi czasami. W 1997 roku rozpoczęła się druga fala procesu o prawa autorskie do postaci, który na wiele lat zablokował możliwość wydawania filmów lub emitowania ich w stacjach telewizyjnych. Był to przykry spektakl, co gorsza rozgrywany w błyskach fleszy, a nie w zaciszu kancelarii. Na pewno nie pomógł chłopcom odnaleźć się w ustroju kapitalistycznym. Udowodnił, że zyski z praw oraz zwykła zawiść są ważniejsze niż interes dziecka. Najbardziej nieustępliwy był w tej walce Alfred Ledwig, który uważał, że prawa należą się głównie jemu (miał ku temu powody – w latach 70. został ich siłą pozbawiony na skutek działalności opozycyjnej). Ostatecznie przegrał proces w 2004 roku. Z publikacji prasowych wynika, że żadna ze stron sporu nie była zadowolona z wyroku sądu, który prawa podzielił na trzy równe części. Inny skandal wybuchł w 2005 roku i dotyczył bezprawnego wykorzystania wizerunku chłopców na okładce niemieckiego pisma dla gejów i lesbijek „Siegessäule”, promującego Warszawskie Dni Równości⁴¹. Spadkobiercy praw oburzyli się, że dzieci zostały wykorzystane do walki o prawa homoseksualistów. Skończyło się ugodą, odszkodowaniem i oficjalnymi przeprosinami. Oba skandale miały to samo podłoże – finansowe. W nowym ustroju Bolek i Lolek cieszyli się niesłabnącą popularnością, która przekładała się na zysk z dystrybucji starych filmów oraz z *merchandisingu*. Podobno były to duże pieniądze, o które opłacało się walczyć na drodze sądowej.

Sentyment za dobranockami PRL-u sprawił, że kilkakrotnie próbowano kontynuować serię o Bolku i Lolku. Jak dotąd – bez sukcesów. Podejrzewam, że większość pomysłów, wbrew deklaracjom, pozostała na papierze. Prawdopodobnie najbardziej zaawansowana była produkcja przygód Olka i Tolka, której scenarzystą był Roman Nehrebecki (trwający proces nie pozwalał stworzyć prawdziwej kontynuacji). Mimo kilku zapowie-

dzi ani film pełnometrażowy, ani serial dla telewizji nie zostały ukończone. Ukazał się tylko krótki komiks narysowany przez Mariana Cholerka pt. *Sensacyjne odkrycie*. Tytułowym odkryciem było... odnalezienie kuzynów Bolka i Lolka. Miał to być pierwszy zeszyt dłuższej serii, ale spodziewany sukces nie nastąpił. Komiks przeszedł bez echa.

Bolek i Lolek pozostaną bohaterami PRL-u – ikoną czasów, które bezpowrotnie minęły. Swoje narodziny, a zwłaszcza sukces, zawdzięczają koniunkturze na telewizyjne serie, nowym trendom w kinie animowanym, które rzuciło rękawicę tradycji disneyowskiej, oraz zapotrzebowaniu na wartościową rozrywkę dla najmłodszego widza. W obecnych czasach wskrzeszenie Bolka i Lolka w pierwotnej postaci to tylko kwestia pieniędzy. Ale nie da się wskrzesić epoki, która nobilitowała dwóch urwisów do rangi dziecięcych *everymanów* PRL-u. Czy pokolenie wychowane na Harrym Potterze, grach wideo i widowiskowych filmach z Hollywood jest w stanie zaangażować się emocjonalnie w coś, co dojrzało w kulturze lat 60.? – to pytanie zostawiam otwarte. Niezależnie od odpowiedzi, zrobienie z Bolka i Lolka produktu przeznaczonego dla współczesnego dziecka, odartego z nostalgii rodziców i wartości historycznej, to zadanie dużo trudniejsze od nakręcenia nowych odcinków serialu.

Przypisy

- ¹ Różne źródła podają inną liczbę odcinków i serii. W swoich rachunkach opieram się na katalogu: *Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Katalog filmów*, teksty i oprac. M. Woźny, Bielsko-Biała 2005.
- ² Zob. A. Kossakowski, *Władysław Nehrebecki – nowatorski i twórczy*, „Ekran” 1986, nr 33, s. 2.
- ³ W. Nehrebecki, *Z ankiety „Specyfika filmu animowanego”* [rozm. D. Karcz], „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4, s. 31–32.
- ⁴ Por. M. Malatyńska, *Władysław Nehrebecki*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 8, s. 10.
- ⁵ L. K. Talko, *Wielki proces Bolka i Lolka*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 3. 01. 1997, nr 1.
- ⁶ B. W. Olszewska, *Bolek i Lolek*, „Polityka” 1977, nr 31, s. 4.
- ⁷ A. Kossakowski, *Seriomania 1964*, „Ekran” 1964, nr 39, s. 3.
- ⁸ Zob. A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Warszawa 1977, s. 48.
- ⁹ B. Drozdowski, *Film animowany*, „Mały Rocznik Filmowy” 1974, s. 15.
- ¹⁰ W. Nehrebecki, *„Kusza”. Scenariusz z cyklu „Bolek i Lolek”* [b.d.], Archiwum Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej.
- ¹¹ *Lolek to ja* [z Romanem Nehrebeckim rozmawiają A. Stańczyk i E. Furta], „Wysokie Obcasy” 2007, nr 49, s. 70, 72; dodatek „Gazety Wyborczej”, 8 XII 2007.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Por. W. Czapińska, *Mamy telewizor*, „Ekran” 1958, nr 8, s. 14.
- ¹⁴ W. Nehrebecki, *Bolek, Lolek i inne sprawy*, „Kamera” 1970, nr 3, s. 10.
- ¹⁵ J. Kliś, *Bolek i Lolek przemówią*, „Trybuna Robotnicza” 1976, nr 93, s. 7.
- ¹⁶ Film wyświetlano pod tytułem *Przygoda w pustyni*.
- ¹⁷ „Protokół nr 246 z posiedzenia Komisji Ocen Artystycznych filmów animowanych z dnia 27 VII 1967”, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. NZK, sygn. 4/19.
- ¹⁸ J. Giżycki, *Uwaga! Krótki metraż [Webikuł czasu]*, „Ekran” 1966, nr 42, s. 7.
- ¹⁹ *Spotkania i rozmówki*: reż. Lechosław Marszałek [rozm. E. Smoleń-Wasilewska], „Film” 1968, nr 52, s. 2.
- ²⁰ *Bolek, Lolek i inne sprawy*, op. cit., s. 10.
- ²¹ Ibidem.
- ²² M. Kielar, *Czytelność filmu animowanego i jego rozumienie przez dzieci w wieku przedszkolnym*, W: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria – Recepcja – Oddziaływanie*, red. M. Tyszkowej, Poznań 1977, s. 241–242.
- ²³ J. Koblewska-Wróbłowa, *Film i dzieci*, Warszawa 1961, s. 43.
- ²⁴ M. Kielar, op. cit., s. 238.

- ²⁵ A. Kulik, *Mój film. Z badań nad upodobaniami filmowymi dzieci w wieku od 7 do 14 lat*, Warszawa 1962, s. 107.
- ²⁶ Z. Kaiser, *Zagadnienie plastyki w filmach animowanych dla dzieci*, „Ekran” 1960, nr 19, s. 15.
- ²⁷ S. Czarnecki, *Film – Telewizja – Film Telewizyjny*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4.
- ²⁸ *O dzieciach i dla dzieci*, [rozmowa z Lechosławem Marszałkiem], „Film” 1971, nr 11, s. 2.
- ²⁹ *Bolek i Lolek w krainie baśni*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 5, s. 14.
- ³⁰ Zob. P. Toczyński, *Będę sobie większy Miś?*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 41, s. 4.
- ³¹ Mówił mi o tym redaktor Mieczysław Woźny ze Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Przy okazji chciałbym mu podziękować za wiele ciekawych informacji na temat działalności studia.
- ³² Zob. B. W. Olszewska, op. cit., s. 6.
- ³³ Wypowiedź na *Forum krótkiego metrażu*, „Kino” 1966, nr 6.
- ³⁴ *Bardzo serio o serialach, czyli co o tym sądzą zainteresowani* [dyskusja red.], „Ekran” 1964, nr 49, s. 3.
- ³⁵ B.W. Olszewska, op. cit., s. 6.
- ³⁶ J. Skwara, *Wielka podróż Bolka i Lolka*, „Film” 1970, nr 40, s. 9.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ *Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Rozmowa z dyrektorem Jerzym Schönbornem* [rozm. A. Iskierko], „Ekran” 1969, nr 8, s. 18.
- ³⁹ Cyt. za: J. Kliś, op. cit., s. 7.
- ⁴⁰ M. Miodek, *Żegnajcie chłopaki*, „Film” 1987, nr 29, s. 9.
- ⁴¹ O skandalu zob. : E. Furtak, *Bolek i Lolek nie mogą walczyć o prawa gejów*, „Gazeta Wyborcza” (wyd. Katowice) 2008, nr 55, s. 2.

Summary

For Children Only. The Short Story of “Bolek i Lolek”

The article is a brief history of the most popular and the longest animated series in the history of Polish cinema and television: *Bolek i Lolek* (in English distributed as *Jym & Jam* or *Bennie & Lennie*), produced in Bielsko-Biała. The paper describes the origin of the cycle – from initial ideas, through a stage of designing the characters, to the premiere of first episode in 1964. Article also characterizes particular seasons of the show, reveals its evolution and reception, both in Poland and abroad. The paper presents series against the background of historical events in the People’s Republic of Poland as well as in the political context, as *Bolek i Lolek* played an important role in the discussion about duties and poetics of film art for children in communist system. At the end the article describes unsuccessful attempts to continue the series in a democratic Poland (including gay pride scandal).

Bartek Zając

(Uniwersytet Łódzki)

Rewolucji w telewizji nie będzie

Można by przypuszczać, że szlachetna forma eseju, tak literackiego, jak i wizualnego¹, immanentnie dystansuje się od wchodzenia we wszelkie relacje z obszarami kultury popularnej. Kamery i pióra eseistów rzadko wkraczają na scenę współczesnego medialnego spektaklu – chyba że z krytycznego dystansu naukowych opracowań (prace Baudrillarda) czy kinowych ekranów (filmy Wendersa).

Uzasadnienie wrogiego nastawienia twórców filmowych wobec telewizyjnego medium wiąże się nie tylko z niedużym – zdaniem wielu – statusem artystycznym przypisywanym produkcjom telewizyjnym, ale również z ich konkurencyjnością dla kinematografii. Ze starcia kina i telewizji, zapoczątkowanego na przełomie lat 50. i 60., obronną ręką wyszła telewizja, zabierając ze sobą miliony widzów i stając się w konsekwencji medium dominującym. Dla wielu teoretyków i twórców filmowych to właśnie ekspansja telewizyjnych obrazów odpowiedzialna była za „śmierć kina”, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i instytucjonalnym.

„Społeczeństwo spektaklu” stało się dla wielu synonimem degradacji kultury audio-wizualnej. Nie należy jednak zapominać, że i kino uczestniczyło w tym procesie. Jako „jarmarczna rozrywka”, „wizualna atrakcja” nie było wcale tak odległe od form ukształtowanych kilka dekad później w telewizji, a i jego oddziaływanie na kulturę interpretowane było w podobnym duchu. Z punktu widzenia orędowników sztuk tradycyjnych, literatury, teatru czy malarstwa, to właśnie kino, obok fotografii i ilustrowanych pism bazujących na technicznej reprodukcji, odpowiadało za postępujący proces „desakralizacji” sztuki.

Głosy krytyczne, kierowane pod adresem telewizji, równoważył jednak optymizm, z którym już w latach 60. i 70. utożsamiało się wielu komentatorów i obserwatorów ewoluującej mediosfery. Zwłaszcza ci, których spojrzenie nie było obciążone nostalgią za odchodzącymi w przeszłość „świetlnymi twarzami kina”, dostrzegali potencjał nowych form komunikacji oferowanych przez telewizję. Marshall McLuhan, w którego pismach optymizm ten wybrzmiewał wówczas najwyraźniej, podkreślał konstytutywną dla przekazów telewizyjnych zdolność silnego angażowania widzów, włączania ich w aktywny proces odbioru. Wprowadzając podział na zimne, a więc angażujące, dialogiczne, i gorące – generujące pasywny odbiór – środki przekazu, McLuhan sięgał m.in. do przykładów literackich. Ilustrację własnych tez odnalazł m.in. w uwagach Francisca Bacona, który – jak zauważył McLuhan – „nigdy nie ustawał w porównywaniu gorącej

i chłodnej prozy. Pisanie «metodami», czyli kompletnymi zestawami, przeciwstawił pisanu aforyzmami (...). Twierdził, że bierny odbiorca chce zestawów, ale ktoś, komu zależy na zdobywaniu wiedzy i poszukiwaniu przyczyn zjawisk, woli aforyzmy, gdyż myśl jest w nich wyrażona połowicznie i zrozumienie jej wymaga dogłębnego zaangażowania². Akcent na dialog, w miejsce komunikacji zwektorowanej, zwłaszcza w kontekście prozy Bacona, zbliża nas do poetyki eseju. Charakteryzuje się ją najczęściej, odwołując się właśnie do pojęcia dialogiczności i operowania strukturami silnie angażującymi odbiorców w procesie współtworzenia znaczeń. Na uwagę zasługuje fakt, że McLuhan dostrzega ów „dialogizm” właściwy medium telewizyjnemu, niezależnie od obecności bądź braku środków technicznych pozwalających na realną, dwubiegunową komunikację.

W artykule polemizującym z tezami McLuhana Hans Magnus Enzensberger, kładąc podwaliny pod marksistowską teorię mediów, zwracał uwagę na konieczność uspołecznienia mediów, poprzez zagwarantowanie ogólnego dostępu do procesu produkcji przekazów medialnych. Enzensberger podkreślał, że istniejąca hierarchia, podział na nadawców i odbiorców, nie wynika z ograniczeń technicznych, ale jest determinowana politycznie, odzwierciedla społeczny podział na producentów i konsumentów, panujących i opanowanych, kapitał i masę³. Enzensberger kwestionował skuteczność krytyki mediów i społeczeństwa konsumpcyjnego uprawianej przez autorów filmowych w rodzaju Jean-Luca Godarda czy twórców undergroundowych. Przeprowadzane niejako z zewnątrz, gwarantowały one sukces tylko połowiczny. O powodzeniu projektu – którego celem, przynajmniej w marksistowskiej optyce Enzensbergera, było stworzenie prawdziwie socjalistycznego medium – miały decydować głębokie zmiany strukturalne, m.in. kolektywna produkcja przekazów audiowizualnych, ich emancypacyjne użycie, instytucjonalna decentralizacja programów, czy choćby możliwość interakcji uczestników⁴. Jak zobaczymy, część z postulatów stawianych tu przez Enzensbergera, starali się wcielić w życie twórcy eseistycznych programów telewizyjnych, emitowanych w państwowych i prywatnych stacjach.

Refleksja eseistów filmowych, takich jak Jean-Luc Godard czy Alexander Kluge, nad kulturową czy polityczną funkcją „zimnego medium” przybrała w latach 70. formę audiowizualnych esejów pojawiających się w ramówkach publicznych stacji telewizyjnych. Wcześniej tezy tych autorów dotyczące telewizji znajdowały wyraz w wywiadach i filmach fikcyjnych dystrybuowanych tradycyjnie – w obiegu kinowym. Warto tu nadmienić, że to właśnie na gruncie kinematografii francuskiej i niemieckiej pojawiło się najwięcej twórców uprawiających eseistykę filmową. Z punktu widzenia estetyki filmu, wiązało się to z tradycją nowofalową. Chociaż nie wszystkie filmy Godarda, Agnes Vardy czy sygnatariuszy *Manifestu oberhauseńskiego* należy utożsamiać z esejem filmowym, to prawdą jest, że eksperymenty „nowofalowców” w dziedzinie narracji przyczyniły się znacznie do rozwoju tej formy.

Dla popularności form eseistycznych w kinematografii niemieckiej i francuskiej ważny wydaje się być także kontekst instytucjonalny, który wielu twórcom umożliwił realizację śmiałych eksperymentów w zakresie filmowej ekspresji. W latach 70. francuska i niemiecka telewizja stały się przyczółkiem nowej awangardy filmowej, wspierając twórców finansowo i zapewniając współprodukowanym obrazom platformę dystrybucyjną, a w konsekwencji – widownię. Jeśli niszowe filmy francuskiej Nowej Fali czy nowego kina niemieckiego cyrkulowały najczęściej w obiegu arthouse’owym i festiwalowym, skazane niejako na homogeniczną publiczność, to szansa emisji filmów w telewizji kryła w sobie – kuszący dla krytycznego kina lat 60. i 70. – potencjał subwersywny. Zapytany o pracę dla telewizji Alexander Kluge odpowiedział kiedyś, że „systemu tak złożonego

jak telewizyjny nie można krytykować, po prostu [o nim – B. Z.] pisząc, ale samodzielnie produkując [w ramach tego medium – B. Z.]”⁵.

Eseistyczna twórczość Alexandra Kluge czy Hansa-Jürgena Syberberga sytuowana jest najczęściej w kontekście nowego kina niemieckiego lat 70. Obok gwiazd tej kinematografii, takich jak Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog czy Wim Wenders, których autorski status uświęcono w latach 60. i 70. na międzynarodowych festiwalach filmowych, istniała jednak nowa fala niemieckich twórców, których filmy dystrybuowane były przez zachodniemieckie stacje telewizyjne, rzadko przekraczając granice RFN⁶.

Obok Kuratorium Młodego Filmu Niemieckiego (Kuratorium junger deutscher Film), instytucji założonej w 1965, będącej swoistą odpowiedzią na postulaty *Manifestu oberhauseńskiego*, kluczową rolę dla rozwoju nowego kina niemieckiego w latach 70. odegrała telewizja. Subsydia rządowe, zapewniane od lat 60. debiutującym filmowcom, nie rozwiązywały problemu dystrybucji, a trzeba pamiętać, że dekada lat 60. i 70. w NRD stanowiła okres długotrwałego kryzysu niemieckiej kinematografii. Dotowane przez rząd filmy autorskie trafiały do ograniczonego kręgu odbiorców, a rosnącą popularnością cieszyła się telewizja.

Chociaż współpraca filmowców z kompaniami telewizyjnymi miała już miejsce w latach 60., za moment instytucjonalnej stabilizacji telewizyjnego modelu produkcji przyjmuje się rok 1974. W ramach tzw. *Porozumienia o strukturze telewizji* nadawcy byli zobligowani do współpracy z niezależnymi producentami i filmowcami; współfinansowania, koprodukcji filmów oraz zapewniania ich emisji⁷. Porozumienie miało też na celu zapewnienie realizacji postulatów wysuwanych pod adresem telewizji – a zdefiniowanych prawnie w statucie niemieckich nadawców – jako medium użyteczności publicznej, miejsca demokratycznej debaty, wspierającego kulturę i tworzącego przestrzeń dla różnorodnych społecznych dyskursów⁸. Uelastycznienie produkcji wynikające ze współpracy ogólnokrajowych i regionalnych telewizji z zewnętrznymi producentami pozwalało nadawcom na obniżenie kosztów i zwiększenie produkcji filmowej. Tymczasem, w kontekście form eseistycznych, praca dla telewizji zapewniała twórcom nie tylko fundusze na realizację kolejnych filmów, ale też trudny do przecenienia w przypadku montażowej poetyki dostęp do bogatych zbiorów materiałów archiwalnych.

Zanim w RFN zaczęli działać pierwsi prywatni nadawcy, struktura zachodniemieckiej telewizji obejmowała dwa kanały ogólnokrajowe i dziewięć regionalnych. Filmy Haruna Farockiego, Hartmuta Bitomsky’ego, Alexandra Kluge produkowane były w dużej mierze przez takich nadawców, jak SFB (Sender Freies Berlin) czy WDR (Westdeutscher Rundfunk) i wyświetlane przez ZDF (drugi kanał ogólnokrajowej telewizji publicznej) albo jedną ze stacji regionalnych (najczęściej Nord3, West3, WDR3). W 1963 pod egidą ZDF powstał mały pododdział stacji, Das Kleine Fernsehspiel, odpowiedzialny za koprodukcję i emisję eksperymentalnych filmów. Mimo niewielkiego budżetu przeznaczanego przez ZDF na działalność DKF, kierujący nią Eckert Stein zdołał pogodzić ograniczenia finansowe z poziomem artystycznym i uczynić z Das Kleine Fernsehspiel prawdziwą kuźnię talentów⁹.

Oczywiście model współpracy z nadawcami telewizyjnymi różnił się w przypadku poszczególnych autorów, a nawet kolejnych projektów. Przykładowo, niektóre filmy Haruna Farockiego, wyprodukowane przez telewizję, nigdy nie zostały przez nią wyemitowane; inne powstały dzięki współpracy nadawców telewizyjnych z niezależną firmą Farockiego (Harun Farocki Filmproduktion). Autor *Wideogramów rewolucji* realizował

również dla telewizji projekty *stricte* komercyjne, których nie można zaliczyć w poczet jego autorskiej twórczości. Pozwalały one jednak finansować bardziej ambitne projekty, konstytuując tym samym – jak to określił Farocki – zintegrowany obieg (*Verbundsystem*), w którym obrazy i myśli ulegały swoistemu recyclingowi; produkowane w obszarze komercyjnym, były ponownie wykorzystywane, zasilając tym razem perspektywę krytyczną¹⁰.

W ramówkach publicznych telewizji eseistyczna twórczość Farockiego gościła jednak stosunkowo rzadko. Inaczej sytuacja wyglądała w przypadku Alexandra Klugego, zwłaszcza po 1985 roku, kiedy autor rozpoczął współpracę z prywatnymi nadawcami. Pierwsze prywatne stacje telewizyjne powstały w RFN na początku lat 80., bardzo szybko stając się atrakcyjnym źródłem finansowania dla niezależnych twórców.

Pracując dla stacji takich, jak RTL czy SAT 1 Kluge mógł się cieszyć niemal nieograniczoną autonomią. Mimo swobody twórczej, jaką dawało finansowanie prywatnych stacji i brak jakiegokolwiek politycznej cenzury, Kluge musiał jednak dostosować tempo pracy do wymagań nowego pracodawcy. Jak pisze żartobliwie Peter C. Lutze: „Jako reżyser filmowy w latach 1964-1984 [Kluge – przyp. B. Z.] zrealizował ogółem trzynaście filmów, średnio godzinę rocznie. Teraz miał za zadanie produkcję większej liczby filmów tygodniowo”¹¹. Za zmianą trybu pracy szły oczywiście konsekwencje natury estetycznej. Wcześniej Kluge mógł sobie pozwolić na długotrwałe przygotowania i zbieranie materiałów. W przypadku programów, które na stałe zagościły w ramówkach telewizyjnych, było to poważnie utrudnione. Szybko okazało się, że nawet surowa estetyka nowego kina niemieckiego, w zakresie zdjęć czy gry aktorskiej, nie wchodzi w rachubę w kontekście produkcji telewizyjnej na dużą skalę. Przez pewien czas Kluge starał się wywiązać ze zobowiązań produkcyjnych, współpracując z innymi twórcami. Projekty te miały jednak bardzo nierówny poziom, co w konsekwencji doprowadziło do większej kontroli ze strony dyrektorów programowych stacji¹². W konsekwencji Kluge porzucił model kolektywnej produkcji telewizyjnych programów, dokonując za to pewnych przeformułowań estetycznych. Zaczął polegać przede wszystkim na kompilowaniu materiałów archiwalnych i wywiadach, których realizacja zajmowała dużo mniej czasu i nie wymagała skomplikowanego zaplecza technicznego¹³. Z czasem też dostęp do nowoczesnych technik cyfrowego montażu uwidocznił się w tekstualnym zagęszczeniu programów Klugego. Jak zauważa Peter C. Lutze, pod względem formalnym montażowa dominanta produkcji Klugego z okresu współpracy z SAT1 czy RTL wyraźnie przywodzi na myśl dwa spośród najbardziej charakterystycznych gatunków telewizyjnych – reklamę i teledysk¹⁴.

Ta mimikra, upodobnienie własnych obrazów do telewizyjnego spektaklu, może być jednak kłopotliwa. W konsekwencji (nad)używania cyfrowych form montażu, filmy Klugego mogą być odbierane jako przeładowane wizualnie, kakofoniczne, nieczytelne. Kalejdoskopowa feeria obrazów łączonych w mnogości montażowych konfiguracji, już nie tylko w porządku sekwencyjnym, ale w ramach tego samego kadru, zdecydowanie utrudnia podążanie za autorskim dyskursem czy nawiązanie dialogu. Nie musi to być wyłącznie zarzut i nie oznacza to też, że Kluge całkowicie porzuca argumentacyjne narracje form eseistycznych na rzecz wprawek w cyfrowym montażu. Jeśli nieraz przytłacza widza atrakcyjnością obrazów, to jednocześnie oferuje mu wyjaskrawione odbicie jałowego medialnego spektaklu. Znaczenie rodzi się tu przez paradoks – pustka telewizyjnych obrazów w konsekwencji montażowej kondensacji Klugego zaczyna działać przeciwko sobie, staje się wizerunkiem zniekształconym, telewizyjnym anty-obrazem.

Rozpatrując subwersywną skuteczność twórczości Klugego, jak i innych eseistów tworzących dla telewizji, musimy jednak wziąć pod uwagę nie tylko charakter samych obrazów, ale i warunki ich funkcjonowania w telewizyjnym kontekście. Kluge istnieje w telewizji na prawach autora. I tylko dlatego ten „Quotenkiller” (zabójca statystyk oglądalności), jak wypowiada się o nim zarząd telewizyjnych stacji¹⁵, może wciąż tworzyć swoje „Kulturmagazine” dla komercyjnych nadawców. Jego programy są indeksowane jako „autorskie” czy „artystyczne”, co jednocześnie osłabia ich subwersywny potencjał. Nie chcę przez to powiedzieć, że w telewizji nie ma miejsca na tego typu produkcje, ale mówienie o nich w kategoriach twórczości wywrotowej prawdziwe jest bardziej z punktu widzenia zamierzeń niż realnych efektów. Nie kwestionując w żaden sposób artystycznego poziomu programów sygnowanych przez Klugego, trzeba przyznać, że ich hermetyczny język, radykalne odejście od klasycznych form narracyjnych – nawet jak na telewizyjne standardy – wreszcie niskie statystyki oglądalności, przemawiają raczej przeciwko próbom uznania ich za sukces, tak z punktu widzenia komunikacji z widzami, jak i subwersji telewizyjnego medium. Lutze pisze zresztą wprost, że „kulturalne okno” Klugego nie dokonało przewrotu w prywatnej telewizji, nie zdobyło szerokiej publiczności ani nie osiągnęło poważniejszego sukcesu krytycznego¹⁶. W pewnym sensie „Ostatni modernista”¹⁷, mimo iż na stałe zagościł w przestrzeni telewizyjnego spektaklu, świadomie wybrał jego margines, kreśląc na nim komentarze często niezrozumiałe dla widza pozbawionego kulturowego zaplecza i erudycji umożliwiającej podjęcie dialogu z reżyserem.

Kwestia dostosowania krytycznego języka nie tylko do określonego medium, ale i do odbiorcy, z jakim pragnie się zbudować płaszczyznę komunikacji, stała się w drugiej połowie lat 60. jednym z kluczowych problemów teoretycznych Jean-Luca Godarda. W noweli *Kamera-oko* (*Caméra-œil*), która weszła w skład kolektywnego *Daleko od Wietnamu* (*Loin du Vietnam*), reżyser mówi m.in. o komunikacyjnym dystansie dzielącym go z publicznością proletariacką, do której kierował swoje filmy. W latach 60. Godard spotykał się z gorącym przyjęciem zachodniej krytyki filmowej i lewicującej burżuazyjnej młodzieży, ale widownia na której – jak twierdził – najbardziej mu zależało, nie oglądała jego filmów. Być może w tym komunikacyjnym impasie, w którym znalazł się Godard w okresie realizacji *Daleko od Wietnamu*, należy szukać przyczyn „degradacji” stylu uprawianego przez niego kina do agitacyjnych dokumentów i dydaktycznych, brechtowskich fabuł z okresu działalności kolektywu Groupe Dziga Vertov. Można śmiało przypuszczać, że w tym samym kontekście – prób przemyślenia własnego, filmowego języka, jego skuteczności, warunków efektywnej komunikacji z widownią – powinno się też sytuować późniejsze eksperymenty Godarda i Anne-Marie Miéville na obszarze medium telewizyjnego. W drugiej połowie lat 70. platformą dla nich stał się Francuski Instytut Audiowizualny (l'Institut national de l'audiovisuel, INA).

Powstanie INA w 1974 wiąże się z serią liberalizujących francuskie prawo reform – m.in. na obszarze mediów – wprowadzonych po objęciu fotela prezydenckiego przez Valéry'ego Giscarda d'Estainga¹⁸. Po II wojnie światowej media we Francji, przede wszystkim telewizja publiczna, były silnie związane z państwem. Utworzony wówczas urząd do spraw radia i telewizji – ORTF (L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française) – przez lata był synonimem kontroli mediów przez państwo. Złą sławę zyskało zwłaszcza podporządkowanie sobie telewizji przez rząd de Gaulle'a. Podjęta w 1974 decyzja o decentralizacji ORTF, w efekcie której powołano siedem względnie niezależnych instytucji – w tym m.in. trzy kanały telewizyjne (TF1, Antenne 1 i regionalny FR3), firmę produkcyjną (Société Française de Production) i Francuski Instytut Audiowizual-

ny – wynikała z próby odmienienia negatywnego wizerunku francuskiej telewizji, jaki ukształtował się w okresie reżimu V Republiki¹⁹.

Jeśli przyjrzymy się filmom wyprodukowanym przez INA w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., łatwo zauważymy, że akcent padał tu wyraźnie na filmy eksperymentalne. Wskazują na to już nazwiska twórców, którym nowa instytucja dała możliwość realizacji niekomercyjnych projektów: Edgardo Cozarinsky, Chantal Akerman, Raoul Ruiz, Alexandre Astruc, Chris Marker, by wymienić tylko kilka znanych nazwisk. W INA, podobnie jak to było w przypadku zachodnioniemieckiej telewizji w latach 70., praktykowano również koprodukcję filmów z niezależnymi firmami zakładanymi przez reżyserów. Tak było m.in. w przypadku Agnes Vardy i jej wytwórni Ciné Tamaris, Capi Films Jorisa Ivensa czy Sonimage Godarda i Miéville. Czasem koprodukcja obejmowała też finansowy udział innych europejskich telewizji; *Dagerotypy (Daguerréotypes)* Vardy i *Wojna jednego człowieka (La Guerre d'un seul homme)* Cozarinsky'ego powstały w koprodukcji z ZDF, a produkcję *Hitler – film z Niemiec (Hitler – ein Film aus Deutschland)* Hansa-Jürgena Syberberga wsparły finansowo WDR i BBC. Częsta współpraca z INA twórców takich, jak Varda, Godard czy Rivette pozwala też mówić o drugim „telewizyjnym” życiu francuskiej Nowej Fali. Dzięki umowie nadawczej między INA a telewizją publiczną autorzy mieli zapewnioną nie tylko produkcję, ale i telewizyjne emisje swoich filmów²⁰. Pod wieloma względami ich sytuacja w połowie lat 70. przypominała więc tę, w jakiej znaleźli się w tym czasie niezależni filmowcy w RFN.

Fakt pojawienia się w przestrzeni telewizyjnej autorów związanych wcześniej z modernistycznym, nowofalowym kinem wiązał się ze swoistym sposobem problematyzowania telewizyjnego spektaklu. Choć twórcy francuscy współpracujący w latach 70. z INA znaleźli w „zimnym medium” sprzymierzeńca wciąż jeszcze poszukującego własnych form wyrazu i językowych reguł, nie da się ukryć, że w ich refleksji przeważał ton krytyczny. Obraz telewizyjny nie był rozpatrywany sam w sobie, ale w opozycji do ontologii obrazu filmowego i jako taki pozbawiony był aury, którą z czasem, mimo reprodukcyjnego charakteru, zdołały przecież zrodzić kino i analogowa fotografia. Te dwie perspektywy, krytyczna i afirmatywna, dostrzegające w telewizji możliwości niedostępne kinu, przenikają się w dwóch, być może najciekawszych telewizyjnych projektach Godarda i Miéville z lat 70., miniseriach *Sześć razy dwa, albo ponad i poza komunikacją (Six fois Deux/Sur et sous la communication)* i *Francja, zabawa dwojga dzieci (France/tour/detour/deux/enfants)*.

Zamierzeniem autorów serii była realizacja cotygodniowych programów nawiązujących estetyką do popularnych konwencji telewizyjnych. *Sześć razy dwa* zostało pomyślane jako cykl sześciu stuminutowych programów, które – w konsekwencji ograniczeń budżetowych i czasowych – opierały się, podobnie jak omawiane wcześniej telewizyjne realizacje Alexandra Kluge, na wywiadach. Struktura serii *France/tour/detour*, składającej się z dwunastu dwudziestosześciminutowych programów, była bardziej złożona, choć i tu dominowały wywiady. W każdym odcinku Godard rozmawiał z jednym z dwojga dzieci, chłopcem o imieniu Arnaud i dziewczynką, Camille. W *Sześć razy dwa* reżyser pojawiał się przed kamerą, podczas gdy we *Francji, zabawie dwojga dzieci* zadawał pytania z *offu* i tylko poprzez głos mogliśmy rozszyfrować tożsamość mężczyzny, pojawiającego się tu pod pseudonimem Robert Linard. Dodajmy, że nazwiska autorów nie pojawiały się w czołówce programów; nawet ci widzowie, którzy mieli w zwyczaju wczytywać się w napisy końcowe, mogli co najwyżej trafić na informację, że – obok INA – wytwórnia Sonimage Godarda i Miéville była współproducentem cyklu. Sygnatura autorska, nobilitująca najczęściej wszelkie produkcje kinowe czy telewizyjne, została tu

celowo zredukowana. *France(tour/detour)* nie miał być programem autorskim, głosem artysty wypowiadającego się w telewizji z jakiejś uprzywilejowanej intelektualnie pozycji. Przeciwnie, chodziło o jak najpełniejsze zanurzenie się w strumieniu telewizyjnym i przemówienie z jego wnętrza.

Z punktu widzenia filmowych środków wyrazu dominująca w obu seriach forma wywiadów wydaje się skrajnie nieatrakcyjna. Ale nawet jeśli weźmiemy pod uwagę dynamikę przekazów telewizyjnych, często przecież operujących konwencją gadających głów, zaproponowana tu redukcja wizualnej atrakcyjności jawić się musiała czymś niecodziennym. Niemal wszystkie wywiady składające się na *France(tour/detour)* zarejestrowane zostały w jednym ujęciu. W warstwie obrazu jedną z najczęściej pojawiających się ingerencji jest tu spowolnienie ruchu, któremu towarzyszy często klasyczna muzyka. Obok wielu znaczeń, jakie wnosi ten zabieg w poszczególnych scenach, jednym z podstawowych jest zatrzymanie uwagi widza na samym trwaniu, upływie czasu i ekranowym ruchu. W tym miejscu skojarzenie z teorią Bazinowskiego realizmu i uprzywilejowaniem estetyki długich ujęć nie jest przypadkowe. Autorzy świadomie zrywają z powszechnie przypisywaną telewizji spektakularną zmiennością, oferując w jej miejsce obrazy, których parametry uruchamiają odbiór bardziej zaangażowany, zmuszający do aktywniejszej lektury.

Jak wspominałem, Godard i Miéville świadomie wzorują *France(tour/detour)* na popularnych konwencjach programów telewizyjnych, które jednak bez wyjątku podlegają drobnym zabiegom dekonstrukcyjnym. Mają one wywołać – podobnie jak w przypadku długich ujęć – bardziej zaangażowany odbiór. Już sama formuła wywiadów z dziećmi – popularna po dziś dzień, zarówno w telewizji, jak i w stacjach radiowych – funkcjonuje tu jako swoisty wabik, łatwo rozpoznawalny, lubiany podgatunek zachęcający do zatrzymania się przed telewizorem. Jako widzowie skuszeni jesteśmy przez obietnicę komizmu lub nieoczekiwanej prawdy, kryjącej się jakoby w perspektywie dzieci, błędzących pośród niezrozumiałych w pełni pytań dorosłych. W tego typu programach zarówno komizm, jak i prawda tkwią jednak w wypowiedziach dzieci, podczas gdy w cyklu Godarda i Miéville ważniejsze od odpowiedzi wydają się być kierowane przez reżysera pytania.

W siódmym odcinku serii zatytułowanym *Przemoc/Gramatyka* kamera towarzyszy Camille w szkole. Dziewczynka zostaje w klasie po zakończeniu lekcji. Nauczycielka każe jej przepisać dziesięć razy fragment czytanki. W późniejszej scenie Godard zachęca dziewczynkę do poszukiwania ukrytych podobieństw między funkcją linii w jej szkolnym zeszycie, porządkiem ulic w mieście a regułami, jakim podlega jej ciało. Oczywiście większość tych skojarzeń, wyraźnie czerpiących z prac Michela Foucault, wydaje się dziecku zbyt abstrakcyjna. Chociaż Camille nie udziela satysfakcjonujących odpowiedzi, nie może to stanowić zarzutu, ponieważ sokratejski z ducha dialog Godarda bardziej koncentruje się na pobudzaniu i odświeżaniu naszego spojrzenia na znane pojęcia i problemy.

Wykorzystanie konwencji telewizyjnych, takich jak wywiad, nagłe przeskoki „do studia telewizyjnego”, powtarzalność struktur kolejnych programów, te same czołówki, te same zwroty dziennikarzy, naśladowanie telewizyjnej gramatyki, pozwalało przemycić autorom treści, którymi – gdyby zakomunikować je wprost – trudniej byłoby zainteresować widza. Chodziło zresztą o komunikację opartą na dialogu, a nie na klasycznej formie wykładu. Ponadto Godard i Miéville, kontestując dominujący model telewizyjnego dyskursu, nie ograniczyli się do jego krytyki, ale zaoferowali alternatywę. Powodzenie

ich projektu uzależnione było jednak od warunków emisji, od kontekstu, w jakim ich program zostanie zaprezentowany widzom.

Jak wspominałem na początku, obie serie miały być wyemitowane w cotygodniowych odstępach i – w zamierzeniu Godarda i Miéville – rozproszone pośród innych programów o charakterze rozrywkowym i informacyjnym, najlepiej w godzinach dużej oglądalności. Miało to stworzyć odpowiedni kontekst ich odbioru, umożliwiając subwersywne oddziaływanie. *Sześć razy dwa* pokazano we francuskiej FR3 w lipcu i sierpniu 1977, w okresie wakacyjnym, kiedy oglądalność wyraźnie spadała, tymczasem *Francja, zabawa dwojga dzieci* na dwa lata trafiła na archiwalne półki. W 1978 Maurice Ulrich, nowy dyrektor Antenne2, telewizji która zleciła realizację projektu, zdecydował, że seria Godarda i Miéville „nie jest w duchu stacji” i nie ma mowy o emisji²¹. Decyzję cofnięto dopiero w kwietniu 1980, tyle tylko, że zamiast realizacji pierwotnego podziału na dwanaście niezależnych programów emitowanych w cotygodniowych odstępach, *France/tour/detour* skondensowano do trzech bloków po cztery programy każdy. Ponadto całość została zaprezentowana w późne piątkowe wieczory w ramach cyklu *Ciné-Club* Jean-Claude’a Philippe’a.

Opóźniając emisję o dwa lata, poważnie zdezaktualizowano cykl. Ponadto, jak uważa Michael Witt, pokazanie programów w czteroodcinkowych blokach pogrzebało logikę jego emisji. Pierwotna forma prezentacji umożliwiać miała – będące integralną częścią projektu – wzajemne oddziaływanie na kody, gatunki i figury innych programów pojawiających się w najlepszym czasie antenowym²². Z kolei starania twórców, aby cykl nie funkcjonował w telewizji na determinujących odbiór (i oglądalność) prawach „produkcji autorskiej”, zaprzepaściła emisja w „klubie filmowym” Philippe’a, indeksowanym czytelnie jako forum popularyzacji kina artystycznego. Godard uznał te działania za świadomy sabotaż czy wręcz przykład działania cenzury i w przyszłości współpracę z telewizją ograniczył już tylko do finansowania i współprodukcji, nie decydując się na projekty o podobnej skali. Przypomnijmy na koniec, że stacja Antenne2 powstała w konsekwencji decyzji o decentralizacji ORTF, a jej powołanie miało być nie tylko sygnałem zmian strukturalnych, ale też symptomem demokratyzacji mediów publicznych i ich uniezależnienia od wpływów polityki.

Od połowy lat 70. francuska telewizja chętnie partycypowała w produkcji autorskiego kina, eksperymentalnych, eseistycznych filmów Chrisa Markera, Vardy czy Cozarinsky’ego. Projekt Godarda i Miéville mierzył jednak dalej. Telewizja nie była tu jedynie źródłem finansowania czy platformą dystrybucyjną, ale głównym obiektem zainteresowania, medium, którego funkcje autorzy pragnęli przekształcić. Zdaniem Davida Sterritta brechtowski model telewizji zaproponowany we *France/tour/detour* jawił się jako dopełnienie, a nie zastąpienie istniejącego fizycznie świata. „Programy tego typu nie wyłączałyby widza z rzeczywistości – domena «eskapistycznej» rozrywki – ale istniałyby obok tej rzeczywistości, otwierając naszą codzienną percepcję na nowe możliwości”²³. W rezultacie decyzji zarządu stacji autorzy nie mieli jednak okazji przekonać się o subwersywnej skuteczności ich projektu. Tym nie mniej w historii francuskiej telewizji publicznej eksperyment Godarda i Miéville stanowił najbardziej radykalną i z pewnością najciekawszą próbę sprostania utopijnym postulatam, stawianym przed „zimnym medium” przez teoretyków takich, jak McLuhan czy Enzensberger.

Pojawienie się eseistycznych programów w ramówkach francuskich i niemieckich stacji miało – przynajmniej w założeniu – charakter wywrotowy. Eksperymentalne programy tych autorów stanowiły próbę przechwycenia telewizyjnych konwencji i wykorzy-

stania ich przeciw dominującemu modelowi przekazu, uprzywilejowującemu zwektorowaną komunikację i odbiór w stanie rozproszonej uwagi. Nieco inaczej przedstawiała się współpraca autorów sięgających po formy eseistyczne w Wielkiej Brytanii. Chociaż w dalszej części tekstu sięgnę po przykład eksperymentalnego programu Johna Bergera *Sposoby widzenia* (*Ways of Seeing*, 1972), który pod wieloma względami także należałoby uznać za subwersywny, to jego emisja w BBC2 stanowiła raczej owoc ewolucji niż rewolucji w brytyjskiej telewizji.

Tradycja nowatorskich formalnie programów o sztuce w BBC sięga końca lat 50. W latach 1958-1965 stacja emitowała cykl *Monitor* Huw Wheldona, gdzie z konwencjami telewizyjnymi i narracyjnymi eksperymentowali tacy twórcy, jak John Schlesinger, Patrick Garland czy Ken Russell. Zresztą to właśnie w *Monitorze* po raz pierwszy współpracował z telewizją John Berger. Seria zaślęła jednak przede wszystkim dzięki prekursorstwu Russella, który w swoich biografiami artystów – poetów, kompozytorów, malarzy i architektów – łączył kody kina dokumentalnego i fikcjonalnego, a fabularną rekonstrukcję przeplatał materiałami archiwalnymi. Ponieważ Wheldon dawał swoim współpracownikom dużą swobodę twórczą, niektóre programy Russella przybierały formę pełnometrażowych filmów. Przykładem może być biografia kompozytora Sir Edwarda Elgara (*Elgar*, 1962) czy niespełna dziewięćdziesięciminutowy program poświęcony Debussy'emu (*The Debussy Film*, 1965).

Obok *Monitora* warto też wspomnieć o innych cyklach poświęconych sztuce, które pojawiały się w latach 60. i 70. w brytyjskiej telewizji. W 1965 BBC1 pokazało serię *Omnibus*, dwa lata później stacja ABC zainaugurowała cykl zatytułowany *New Tempo*, a w latach 70. London Weekend Television wyprodukowała dokumentalną serię *Aquarius* i popularny *The South Bank Show*²⁴. W kontekście cyklu Bergera na uwagę zasługuje zaś przede wszystkim trzynastoodcinkowy *Civilization* Kennetha Clarka, wyprodukowany i wyemitowany przez BBC2 w 1969 roku. Jeśli bowiem eksperymenty twórców zebranych wokół Wheldona i serii *Monitor* mogły zainspirować kierunek formalnych poszukiwań Bergera, to ekspercki dyskurs Clarka w *Civilization* stał się dla autora *Sposobów widzenia* przykładem konwencji, której zanegowanie legło u podstaw cyklu.

Po raz pierwszy *Sposoby widzenia* zostały wyemitowane przez BBC2 w styczniu 1972. Cykl obejmował cztery półgodzinne programy, w których John Berger, znany już wówczas krytyk sztuki, pisarz i eseista, przedstawiał konsekwencje ewolucji sposobów widzenia, do jakiej doszło w naszej kulturze wraz z nastaniem epoki reprodukcji technicznej. Porzucając klasyczną narrację historii sztuki, opartą na nurtach lub twórczości wybranych artystów, Berger zaproponował strukturę problemową, bogatą w nieoczekiwane porównania i interesujące dygresje. Kolejne programy poświęcone zostały psychologicznym aspektom widzenia, wizerunkom kobiet w sztuce, kolekcjonerom i kolekcjonowaniu, a wreszcie sztuce komercyjnej.

Symbolicznym gestem inicjującym serię było wycięcie brzytwą fragmentu obrazu (naturalnych rozmiarów reprodukcji) *Venus i Mars* Botticellego. Chwilę później wykadrowany portret Wenus widzieliśmy już w drukarni, kopiowany w tysiącach egzemplarzy. Gest Bergera stanowił wstęp do analizy obrazów, próby przyjrzenia się im, także ich konfrontacji z innymi obrazami. Ale był to również gest krytyczny, rodzaj destrukcji, nie tyle samego obrazu, co jego quasi-religijnego charakteru. Gest Bergera stanowił też metaforą tego, co oferuje nam reprodukcja techniczna. Powielenie obrazu nie tylko niszczy aurę, odejmując dziełu wyjątkowości, ale pozwala zaistnieć obrazom w nowych, pozainstytucjonalnych kontekstach, poza przestrzenią muzeum, kościoła czy prywatnej kolekcji.

Cykl Bergera kładzie wyraźny nacisk na autotematyzm. Nie tylko dlatego, że to właśnie za pomocą medium wizualnego – telewizji – autor problematyzuje obrazy, ale ponieważ wielokrotnie zwraca uwagę widzów na płynność znaczenia obrazów podlegających telewizyjnemu zapośredniczeniu. Chcąc ukazać, w jaki sposób otoczenie obrazów wpływa na znaczenie, jakie im nadajemy, Berger „powtarzał eksperyment Kuleszowa”, montując *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi naprzemiennie z fragmentem teledysku, a chwilę później z dokumentalnym zapisem egzekucji buntowników w Afryce.

Pokazując, w jaki sposób wieloznaczność obrazów, ich zależność od zmieniającego się kontekstu prezentacji, podlegać może różnego typu manipulacjom, Berger kładł też nacisk na fakt, że płynność znaczenia, będąca efektem technicznej reprodukcji, nie musi być zjawiskiem negatywnym. Posiada ona również emancypacyjny potencjał. Reprodukcyjne obrazy są powszechnie dostępne, „demokratyczne” i pozwalają nam swobodnie modyfikować obrazy. „Dorośli i dzieci umieszczają niekiedy w swoich pokojach tablice, do których przyczepiają kawałki papieru: listy, zdjęcia, reprodukcje obrazów, wycinki prasowe, oryginalne rysunki, pocztówki. Na każdej z tych tablic wszystkie obrazy należą do tego samego języka i wszystkie w większym lub mniejszym stopniu pozostają równe w jego obrębie. Dzieje się tak dlatego, że kryterium dokonywanego wyboru jest w najważniejszym stopniu osobiste. Każdorazowo chodzi o to, by nowy element pasował do innych i wyrażał doświadczenie mieszkańca pokoju. Logicznie rzecz biorąc, te tablice powinny zastąpić muzea”²⁵.

Przykład tablic, na których za pomocą wizualnego języka – montażu – wyrażamy swoje osobiste doświadczenia, przypomina koncepcję historii sztuki bez słów Aby’ego Warburga. Zamiast linearnej narracji, w której wyłaniałyby się kolejno nowe prądy artystyczne, Warburg zaproponował metodę wizualnego montażu, który stał się możliwy dzięki technicznej reprodukcji. Na planszach atlasu reprodukcje dzieł sztuki sąsiadowały z wyciętymi z gazet artykułami, reklamami a nawet mapami. Sposób ich łączenia unieważniał hierarchiczne podziały czasowe, rozdział na sztukę wysoką i popularną. Podstawową jednostką strukturalną były tu interwały, a jednym z głównych narzędzi poznania, uważany powszechnie za błąd – anachronizm, nieoczekiwane zestawienie obrazów pochodzących z różnych epok, sfer kultury, mediów²⁶. Podobnie też audiowizualny dyskurs w programie Bergera opierał się na poszukiwaniu relacji między obrazami z kanonu europejskiego malarstwa a współczesną ikonosferą. W programie poświęconym wizerunkom kobiet w sztuce Berger zestawiał renesansowe i akademickie akty z pornograficznymi fotografiami. Stawką nie było jednak szokowanie widza czy nawet zanegowanie różnicy między sferą kultury wysokiej i niskiej, ale dekonstrukcja mechanizmów kultury tworzącej podobne reprezentacje. W tym samym duchu holenderską martwą naturę autor porównywał z fotografią reklamową, odwołując się do pojęcia fetyszyzmu towarowego, a w malarstwie pejzażowym i tradycji portretowej poszukiwał manifestacji własności prywatnej i społeczeństwa kapitalistycznego.

Wpływ Warburga odnaleźć też możemy w wielokrotnie akcentowanej przez Bergera niechęci wobec słowa. W programie objawia się to między innymi charakterystycznym dla eseju filmowego uprzywilejowaniem roli montażu, w miejsce autorytarne komentarza ponadkadrowego. Wspomniałem też, że *Sposoby widzenia* miały być poniekąd odpowiedzią na ekspercki dyskurs Kennetha Clarka, charakteryzujący się tonem pewności. Clark zwracał się do widzów w formie wykładu, a obrazy wykorzystywał jedynie w funkcji legitymizującej jego narrację ilustracji czy też tła. Poszukując alternatywy dla takiej formy komunikacji z widzem, Berger kilkakrotnie sięga po przykłady zaczerpnięte z programu Clarka, podręczników akademickich czy muzealnych katalogów. Autor za-

uważa, że podczas gdy reprodukcja wyzwala obrazy, specjalistyczny, ekspercki język czyni je na powrót niedostępnymi, przywracając rozmaite hierarchie, stabilizując znaczenie i rekonstruując ich *quasi-religijny* status. „Jeśli nowy język obrazowy wykorzystano by inaczej, wówczas jego użycie nadałoby mu władzę innego rodzaju. Moglibyśmy wówczas bardziej precyzyjnie definiować nasze doświadczenia w obszarach, wobec których słowa pozostają nieadekwatne”²⁷.

Chociaż Berger nie rezygnuje w swoim programie z użycia języka, to wielokrotnie stara się go uzupełniać dyskursem wizualnym, opartym na figurach montażowych. Jednocześnie zachęca też do kwestionowania własnej narracji, przypomina o immanentnej wszelkiemu dyskursowi nieprzezroczystości, o ideologicznym uwikłaniu miejsca, z którego on, jako autor, kieruje swoje słowa. Warto też zauważyć, że język, którym Berger się posługuje, posiada niezwykle walor plastyczny. Mimo iż w jego analizach wyraźnie pobrzmiewa lektura prac Waltera Benjamina²⁸, Marshalla McLuhana czy Rolanda Barthesa, Berger prezentuje najważniejsze wątki zaczerpnięte z ich myśli w sposób atrakcyjny, nie popadając jednocześnie w banał.

Cykl *Sposoby widzenia* odegrał istotną rolę w popularyzacji myśli krytycznej w Wielkiej Brytanii. Według Johna A. Walkera Berger jako pierwszy w przystępnej formie przedstawił masowej widowni materialistyczne analizy europejskiej sztuki, w sposób atrakcyjny wizualnie zaprezentował strategie dekodowania przekazów reklamowych, a poprzez swój wkład w debatę nad społecznym wizerunkiem kobiet zwrócił uwagę na znaczenie rozwijającego się od końca lat 60. ruchu feministycznego²⁹.

Cykl wzbudził też duży odzew zarówno ze strony publiczności, jak i krytyki. Mimo iż pierwsza emisja zainteresowała względnie małą liczbę widzów, stacja BBC2, zachęcona rozgorzałą wokół programu debatą, zdecydowała się na ponowną emisję. W latach 70. *Sposoby widzenia* były też szeroko dystrybuowane na uczelniach artystycznych w formie filmów 16mm, a po wprowadzeniu na rynek taśm wideo – nabywane przez liczne instytucje edukacyjne³⁰. Wkrótce po emisji programu nakładem BBC i Penguin Books ukazała się książka pod tym samym tytułem. Jej struktura i treść odpowiada zasadniczo wersji telewizyjnej, choć Berger zdecydował się wzbogacić wydanie książkowe o trzy – pozbawione słów – eseje wizualne, które odpowiadają montażowym partiom telewizyjnego programu.

Sukces programów Bergera nie był uzależniony jedynie od zaproponowanej przez brytyjskiego autora formy, ale od kulturowego i instytucjonalnego kontekstu, w jakim cykl został pokazany. Być może gdyby nie sabotaż stacji Antenne2, eksperymentalna seria Godarda i Miéville cieszyłaby się we Francji podobnym powodzeniem. Alexander Kluge do dziś tworzy dla prywatnych stacji hybrydyczne magazyny kulturowe i bez wątpienia należy to uznać za sukces, choć nie na polu działań subwersyjnych.

Po kryzysie kina w latach 60. telewizja i instytucje takie, jak INA dały autorom szansę współtworzenia języka nowego medium. Nie trwało to jednak długo. Teoretyczne propozycje przeformułowania dominującego modelu telewizji pozostały w sferze eksperymentów. Dziś popadły w zapomnienie lub funkcjonują na bezpiecznych marginesach, niezagrażających medium, które od lat 70. znacznie się „ociepliło”. Współcześnie prace eseistów, takich jak Godard, Farocki czy Chris Marker, coraz częściej pojawiają się w przestrzeniach muzealnych. Można się zastanowić, czy należy to czytać w kategoriach instytucjonalnej subwersji, czy jest to po prostu bezpieczna przystań dla twórców o potwierdzonym przez lata kapitale kulturowym, którzy dziś składają broń.

Przypisy

- ¹ Na potrzeby niniejszego artykułu posługuję się terminem „esej wizualny” w miejsce przyjętej powszechnie kategorii «eseju filmowego», ponieważ charakter omawianych tu realizacji telewizyjnych nie pozwala uznać wielu z nich za filmy. Termin «esej wizualny», jako bardziej pojemny, obejmuje zarówno eseje fotograficzne, filmowe, jak i interesujące mnie tu eksperymentalne programy telewizyjne.
- ² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 66.
- ³ H. M. Enzensberger, *Klocki do teorii mediów*, przeł. K. Krzemień, „Kino” 1971, nr 9, s. 25.
- ⁴ Ibidem, s. 28.
- ⁵ A. Kluge, Cyt. za: P. C. Lutze, *Alexander Kluge's „Cultural Window” in Private Television*, „New German Critique” 2000, nr 80, s. 171.
- ⁶ Thomas Elsaesser pisze w tym kontekście o dwóch „nowych kinematografiach niemieckich” w owym czasie – filmie autorskim (*Autorenfilm*) i kinie twórców ściśle współpracujących z telewizją. Zob. T. Elsaesser, *Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 212-213.
- ⁷ Zob. Ibidem; M. Grieb, W. Lehman, *Germany: Screen Wars: German National Cinema in the Age of Television*, W: D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edinburg, 2007, s. 73.
- ⁸ Zob. T. Elsaesser, op. cit., s. 215; S. Johnston, *The Author as Public Institution. The „New” Cinema in the Federal Republic of Germany*, W: C. Fowler, *The European Cinema Reader*, London, 2002, s. 127.
- ⁹ Szerzej o tym W: S. Johnston, *The Radical Funding of ZDF*, „Screen” 1982, No 1.
- ¹⁰ Metaforę „Verbundsystem” jako model własnej pracy twórczej reżyser omawia w filmie *Między dwoma wojnami (Zwischen zwei Kriegen)*, (1978). Zob. N.M. Alter, *The Political Imperceptible: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*, W: T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sighlines*, Amsterdam 2004, s. 213.
- ¹¹ Ibidem, s. 176.
- ¹² Zob. Ibidem, s. 176-177.
- ¹³ Zob. Ibidem, s. 186.
- ¹⁴ Zob. Ibidem, s. 173.
- ¹⁵ Zob. P. C. Lutze, op. cit., s. 187.
- ¹⁶ Ibidem, s. 189.
- ¹⁷ Tytuł monografii Klugego pióra P. C. Lutze. Zob. *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Detroit 1998.
- ¹⁸ W wyborach z 1974 ten prawicowy polityk miał silne poparcie gaullistów. Obrany przez niego kierunek polityczny daleki był jednak od oczekiwań prawicowego elektoratu i w wyborach z 1981 d'Estaining nie uzyskał już poparcia tej części społeczeństwa, przegrywając w drugiej turze z Francisem Mitterrandem. Na polityczny kontekst powstania INA zwraca uwagę David Sterritt w pracy: *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, Cambridge 1999, s. 250.
- ¹⁹ Por. D. Ostrowska, *Cinematic Television or Televisual Cinema: INA and Canal+*, W: D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edinburgh, 2007, s. 30.
- ²⁰ Zob. Ibidem, s. 27.
- ²¹ Zob. M. Witt, *Going Through the Motions: Unconscious Optics and Corporal Resistance in Miéville and Godard's Franceltour/detour/deuxenfants*, W: A. Hughes, J.S. Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford-New York 2001, s. 176.
- ²² Por. Ibidem.
- ²³ D. Sterritt, op. cit., s. 254.
- ²⁴ Zob. J.A. Walker, *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*, London 1993, s. 45.
- ²⁵ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 30.
- ²⁶ Por. A. Leśniak, *Obraz Płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 230-239.
- ²⁷ J. Berger, op. cit., s. 33.
- ²⁸ W zakończeniu pierwszego programu pojawia się zresztą bezpośrednia informacja, że inspiracją autora był esej Benjaminina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.
- ²⁹ Zob. J.A. Walker, op. cit., s. 97.
- ³⁰ Ibidem.

Summary

Television Will Not Be Revolutionized. A Subversive Potential of Audio-Visual Essay and the Reality of "Cool Medium"

The article examines a complex alliance of the form of audio-visual essay and the medium of television. Starting from the early 1960s television was criticized from the positions of modernist authorial cinema as a medium responsible for the cultural degeneration. Surprisingly only one decade later the same medium/institution became a harbor for many new wave authors such as Alexander Kluge or Jean-Luc Godard giving them opportunity to produce highly experimental, critical works. The 'cool medium' functioned here not only as a platform for production and exhibition, but was also conceptualized, presented self-reflexively. The article echoes some of the most important contexts, institutional and aesthetic, crucial for understanding the emergence of subversive essayistic forms in the programming of public and commercial networks since the early 1970s. Through some case studies it also tries to answer the question of the extend to which we can describe this artistic attempts as subversive.



Dyskusyjny Klub Filmowy Uniwersytetu Gdańskiego Miłość Blondynki

Dyskusyjny Klub Filmowy Miłość Blondynki, działający pod patronatem Uniwersytetu Gdańskiego od 1994 roku przygotowuje szereg atrakcyjnych wydarzeń kulturalnych na terenie Trójmiasta, realizowanych w ramach Akademickiego Centrum Kultury UG Alternatora.

Istotą DKF-u jest edukacja i promocja szeroko pojętej kultury filmowej, prezentowanie ambitnych, ciekawych dokonań światowej i rodzimej kinematografii. W oparciu o autorskie projekty prezentujemy cykle oryginalne, nietypowe zyskując przychylność publiczności. Nasza oferta filmowa skierowana jest do wszystkich miłośników dobrego kin.

Zatem jeśli kochasz kino bądź dopiero chcesz się w nim rozkochar, masz ochotę podyskutować, poznać ciekawych i pełnych pasji ludzi - zapraszamy na nasze seanse filmowe !!! Bo dla nas najważniejsze to **LUZIE - KINO - PASJA !!!**

Repertuar kinowy w 2012:

Cykle filmowe **WYKLUCZENI?** // **SPORT W KINIE** // **KINO WOBEC INNYCH SZTUK** // Festiwal Kultury Chińskiej **MADE IN CHINA** // Spotkania z reżyserami **KINEMATOGRAF POLSKI** // Kino dokumentalne **EUROPA BEZ FIKCJI**

kontakt: dkf@ug.gda.pl

<http://www.facebook.com/dkfmilosclublondynki>

w w w . d k f . p l

V. Telewizja w kinie. Kino w telewizji

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

Od tele-piekła do tele-utopii – kinowe opowieści o przyjemnościach i niebezpieczeństwach płynących z posiadania telewizora

Wstęp

Telewizja w czasach konwergencji mediów stopniowo traci swoją wiodącą rozrywkowo-informacyjną rolę. Również w naszym kraju statystyki wykazują, że coraz więcej Polaków rezygnuje z płacenia za abonament, zadowolając się posiadaniem komputera podłączonego do Internetu, służącego do oglądania ściągniętych z sieci seriali i filmów¹. Uzależnienie od odgórnie programowanych ramówek, codziennego śledzenia wiadomości czy wspólnego oglądania z rodziną popularnych formatów TV, to aktywności postrzegane przez coraz więcej medioznawców jako przyjemność, która w bliskiej przy-



The Simpsons

szłości przestanie być dominującą formą spędzania wolnego czasu. Niemala w tym zasługa samej telewizji i kina (oraz silnie z nimi związanego przemysłu reklamowego), które wspólnie, od ponad ćwierć wieku, prezentują widzom zgubne wpływy oddziaływania szklanego ekranu na ludzkie umysły. Ikonami ofiar kablowej i satelitarnej trucizny stali się zwłaszcza tzw. «*coach potatoes*», czyli cierpiący na kryzys wieku średniego mężczyźni spędzający większość swojego wolnego czasu na domowych sofach, sącząc piwo i beznamiętnie przerzucając telewizyjne kanały. Łatwo rozpoznawalnymi popkulturowymi desygnatami ironicznie spor-

tretowanej postaci telemaniaka są między innymi Homer Simpson, ojciec dysfunkcyjnej rodziny z emitowanego od roku 1989 ukochanego serialu Ameryki, oraz jego jeszcze bardziej zepsuty przez telewizję następca, Peter Griffin, postać z serialu *Family Guy*². Jednak nie tylko ci znani i lubiani bohaterowie kreskówek nie wyobrażają sobie życia bez kablówki. Telewizor jest również ważnym elementem dysfunkcyjnych do-



Family Guy

mostw młodszych, bliższych „pokoleniu Facebooka”, bohaterów amerykańskiej wersji serialu *Shameless* w reżyserii Paula Abbotta. Wokół niego organizują sobie także wizję świata cudownie zamrożeni w swoich nastoletnich ciałach Beavis i Butthead, postacie z niedawno reaktywowanej kultowej kreskówki MTV, autorstwa Mike’a Judge’a. Nie trudno zauważyć, iż przywiązanie fikcyjnych bohaterów do „dobrodziejstw” XI Muzy ma wyraźnie podkreślać ich śmieszność i patologiczne zacofoanie. Z jeszcze bardziej radykalnym podejściem do treści małego ekranu mamy niekiedy do czynienia w kinie. Twórcy filmów, zwłaszcza tych flirtujących z elementem fantastycznym, od dawna straszą nas telewizorem, uznając go wręcz za przedmiot demoniczny³. Odbiornik TV przejął w kinie rolę marksistowskiego „opium dla ludu”, stając się złowrogim bóstwem zagrażającym naszej cywilizacji, które metaforycznie konsumuje lub (niekiedy wręcz całkiem naocześnie) pochłania swoich nieszczęsnych wyznawców. Piekielny charakter medium nie tylko doprowadza do szaleństwa jedną z bohaterek *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky’ego i kształtuje chorą percepcję protagonistów z *Urodzonych morderców* Oliviera Stone’a, lecz również sprawia, że życie głównych postaci z takich filmów, jak *Miasteczko Pleasantville* Gary’ego Rossa czy *Truman Show* Petera Weira okazuje się metaforycznym więzieniem, w którym granica pomiędzy rzeczywistością a iluzją spektaklu jest bardzo trudna do rozróżnienia. W skrajnych przypadkach telewizor bywa zaś nawet wrotami do piekieł, jak dzieje się to na przykład w *Videodrome* Davida Cronnenberga czy *Zostań na Fali* Petera Hyamsa. Znamienne, iż tak radykalny i dosadny sposób mówienia o niebezpieczeństwach związanych ze zgubnym oddziaływaniem szklanego

ekranu z pewnością spodobałby się myślicielom związanym z przełomem kontrkulturowym lat sześćdziesiątych XX wieku, którzy w dużym stopniu przyczynili się do stworzenia obrazu telewizji postrzeganej jako medium kryjące w sobie diabelski spisek i potencjalną wojnę o „rząd dusz”.

Krytyka telewizji w wybranych pismach kontrkultury

Punktem wyjścia dla wielu teorii krytyki kultury masowej i nowoczesnych mediów (w tym właśnie kina i telewizji) była negatywna wizja społeczeństwa kapitalistycznego propagowana przez myślicieli związanych ze spuścizną szkoły frankfurckiej. I właśnie na modyfikacji tez Marksa dotyczących fetyszyzmu towarowego zbudowali swoje przekonania między innymi Guy Debord i Jean Baudrillard, francuscy humaniści jawnie sympatyzujący z ruchami kontrkulturowymi. Spuścizna obu myślicieli wyrasta z negatywnie postrzeganego zjawiska dwudziestowiecznego konsumeryzmu, jakie cechowało już wcześniejszych wyznawców „teorii fetyszyzmu towarowego” Karola Marksa⁴. Do Marksa oraz *Dialektyki oświecenia* Theodora Adorno i Maxa Horkheimera nawiązywał również między innymi związany ze szkołą frankfurcką Herbert Marcuse, który po emigracji do USA pisał o sprzęgniętym z libido imperatywie nabywania towarów w swojej książce pt. *Człowiek jednowymiarowy*: „Ludzie rozpoznają się w swych towa-



Duch

rach; odnajdują swoją duszę we własnym samochodzie, sprzęcie hi-fi, wielopoziomowym mieszkaniu, wyposażeniu kuchennym. Zmienia się sam mechanizm wiążący jednostkę z jej społeczeństwem, a społeczna kontrola zakorzenia się w nowych potrzebach, które wytworzyła”⁵.

„Jednowymiarowa ludzkość” jest według Marcusego głęboko nieszczęśliwa, ponieważ nie dostrzega sztucznego narzucenia jej potrzeby pochłaniania produktów wytwarzanych przez „nadrepresyjnie” działający system. „Aparat, w celu obrony i ekspansji – pisze dalej autor – narzuca swe ekonomiczne i polityczne wymagania na czas pracy i czas wolny, na kulturę materialną i intelektualną”⁶; w związku z tym „wyroby indoktry-

nują, manipulują; wspierają fałszywą świadomość, która nie zauważa swojego fałszu⁷. Do nieustającej konsumpcji nakłaniają nas zaś media i związany z nimi przemysł kulturalny. To właśnie one w największym stopniu podsycają „głód posiadania”. Sytuacja ta jest według Marcusego nie do rozwiązania, gdyż jednowymiarowa ludzkość nie jest w stanie poradzić sobie z próżnią wynikającą z nieobecności mediów związanych z aparatami państwa produkującymi ideologiczne przyjemności⁸. Za złowieszczym hasłem zapewniania rozrywki i edukacji ukrywa się oczywiście telewizyjny przekaz, będący medium, które do perfekcji doprowadziło strategię manipulowania konsumpcyjnymi przyjemnościami, dlatego też jawi się twórcom *Erosa i cywilizacji* (oraz jego następcom)⁹ jako konglomerat wszystkich złych cech, przypisywanych dotychczas ogólnie pojmuwanej kulturze masowej. XI Muza oraz związane z nią inne media są w tej perspektywie złowieszczymi aparatami władzy, mającymi podtrzymywać konsumpcję. Konrad Klejsa, w swojej pracy poświęconej wpływowi ruchów i myślicieli kontrkulturowych na kinematografię, podaje jaskrawy przykład napisanego w podobnym duchu demistyfikacyjnego manifestu Todda Gitlina, „aktywnego działacza organizacji Students for Democratic Society, który później został profesorem socjologii i nauk o komunikowaniu”¹⁰. W swoim przepełnionym wściekłością tekście: *Przekłęty establishment posiada mass-media*, Gitlin pisze: „telewizja kłamie w przekazywanych faktach, lansowanych wzorach i wartościach, interpretacjach politycznych wydarzeń, we wszystkim! Kłamie, ponieważ przekazuje własny system kodu, pseudoobiektywizuje rzeczywistość, uczy nienawidzenia, potrzebuje własnych kłamstw, ponieważ chce przekształcić ludzi w pozbawionych kulturowego zakorzenienia konsumentów, a naród w bezkształtną masę nie związanych poczuciem wspólnoty jednostek”¹¹. Od pełnego nienawiści i wzburzenia tonu manifestu Gitlina niedaleko już do praktycznych działań mających zniszczyć „przekłęty establishment” związany z kinem oraz wpływowymi kanałami telewizyjnymi.

Przykładem prób praktycznego wprowadzania w życie książkowych ideałów walki z zakłamywaniem rzeczywistości są między innymi praktyki francuskich sytuacionistów. Ich głównym ideologiem był Guy Debord, współtwórca Międzynarodówki Sytuacionistów i jej główny ideolog, który w swoim opublikowanym w 1967 roku manifestie *Spółczeństwo spektaklu* nakreślił ponurą wizję zniewalania obrazami, będącą konsekwentnym rozwinięciem tez przytaczanych przez Marcusego. Debord równocześnie wskazywał praktyczne sposoby walki z „dyktaturą spektaklu” za pomocą jego własnych środków perswazji¹². Francuski myśliciel uważał, że na naszych oczach narodził się „najbardziej perwersyjny i najdoskonalszy w historii system represji”¹³, używający mediów wizualnych do nadzorowania i wyzyskiwania ludzi, który niezwłocznie trzeba unicestwić¹⁴. Co ciekawe, w *Spółczeństwie spektaklu* Deborda to „sztuka urzeczywistniona” miała być jednym ze sprzymierzeńców rewolucji. Jest to sztuka, w której teorie buntu wciela się w życie, praktykując m.in. rozbijając wszelkie formy biurokracji i burżuazji „rozpusztę (...) i niczym nie skrępowaną rozkosz”¹⁵. Artystycznym i filozoficznym narzędziem walki z wszechogarniającą „hegemonią iluzji” może być zaś między innymi strategia „przechwytywania”¹⁶, którą Debord stosuje zarówno we własnych pismach, jak i tworzonych przez siebie filmach. W obu przypadkach autor wykorzystuje fragmenty różnych tekstów kultury i wpisuje je w inne, odrębne konteksty, tym samym całkowicie zmieniając ich wymowę¹⁷.

Kolejnym myślicielem prezentującym w swoich pismach nader antyutopijną wizję telewizji jest Jean Baudrillard. Francuski myśliciel, choć związany z ideami czasu konstatacji, nie jest jednak, wzorem Deborda, praktykiem rewolucji, lecz raczej jej rozczarowanym obserwatorem, opisującym konsekwencje „przechwylenia” postulatów kontr-

kultury przez kulturę masową. Propagator teorii symulaków w największym stopniu koncentruje się na nowoczesnych środkach przekazu i ich formach cynicznej manipulacji odbiorcą. W swojej wydanej po raz pierwszy w 1970 roku książce *Spoleczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury* Baudrillard, podobnie jak jego poprzednicy, zauważa, że człowiek „nie egzystuje już, jak poprzednio i odwiecznie, w środowisku innych ludzi, lecz otoczony jest przedmiotami”¹⁸. Jego zdaniem to właśnie rzeczy wpływają na ludzi, „uprzedmiotawiając” nasze postrzeganie świata. Zdaniem Baudrillarda: „rzeczy wynalazły sposób, by umknąć coraz to nudniejszej dialektyce sensu i znaczenia: rozrastają się w nieskończoność, podwajają i potęgują swą własną istotę, aż do ekstremum, aż do obsceniczności”¹⁹. Pragnąc dokładniej opisać charakter „dyktatury przedmiotów”, autor odwołuje się do antropologii, udowadniając, że konsumpcja ma dla mas magiczny status, przywracający im zapomniane odczucie wiary w cuda²⁰. „Jest to mentalność właś-



Duch

ciwa człowiekowi pierwotnemu (...) – ufundowana w wierze we wszechmoc myśli, tutaj jest to jednak wiara we wszechmoc znaków”²¹ – pisze autor – dochodząc w końcu do koncepcji, która przyniosła mu największy rozgłos, czyli teorii „procesji symulaków”. Dla Baudrillarda rzeczywistość jest obecnie „całkowicie zaktualizowana, czyli udramatyzowana w postaci spektaklu, i zarazem w pełni zdezaktualizowana, (...) zdystansowana przez medium komunikacji i sprowadzona do znaków”²². Tym fantazmatycznym medium oraz przedmiotem o magicznym statusie (i nadającym innym przedmiotom pseudomagiczną aurę) jest zaś w największym stopniu telewizja, która, pretendując do ukazywania „prawdy”, „obiektywności” i bycia w centrum wydarzeń, sama zaczyna tworzyć hiperrzeczywistość albowiem „prawda rzeczy widzialnej, zarejestrowanej (...) oznacza właśnie *nieobecność*. Bardziej niż prawda liczy się zatem to, co jest czymś więcej niż ona sama, co jest bardziej prawdziwe od niej samej, innymi słowy fakt obecności bez rzeczywistej obecności, kolejny raz zatem *fantazmat*”. Odbiorca kultury audiowizualnej, którego najlepszym uosobieniem wydaje się właśnie telewidz, charakteryzuje się zatem zdaniem autora *Ameryki* nie tyle „całkowitą niewiedzą, lecz (raczej) NIEZROZUMIENIEM”²³ otaczającej go rzeczywistości. Owo niezrozumienie to zaś instrument „głęboko ukrywanego, organicznego tajnego porozumienia pomiędzy sferą prywatnej codzienności a masową komunikacją”²⁴, mającego kamouflować nieznosną miłąkość co-

dzienności. Dla Baudrillarda ów „symulacyjny spisek” ma znamiona obsceniczności, ponieważ aby zachować społeczny „spokój i błogość” media karmią nas *skonsumowaną przemocą*, której „karykaturalnym uosobieniem jest zrelaksowany telewidz oglądający zdjęcia z wojny w Wietnamie”²⁵. Niestety, całkowite zniesienie napięć nie jest możliwe, więc w konsumentach rodzi się poczucie winy, przez co żądają oni od produkujących „symulakry” mediów coraz bardziej drastycznych wrażeń. Powstaje w ten sposób dziwny, antynomiczny melanz ideologii i rozrywki, dzięki któremu „społeczeństwo konsumpcji pretenduje do bycia oblężoną Jerozolimą, bogatą i znajdującą się w stanie ciągłego zagrożenia”²⁶. Egzystujący w tak prezentowanym medialnym uniwersum widzowie będą nostalgicznie marzyć o życiu w lepszym i prostszym świecie, równocześnie zadowolając się poczuciem bezpieczeństwa płynącego z utrzymującego ich od groźnej rzeczywistości przekazu telewizyjnego.

Ostatnim ważnym krytykiem telewizji, który wpłynął na wyobraźnię nie tylko wrogów telewizji, lecz również twórców scenariuszy filmowych, jest Neil Postman, autor dystopijnych wizji śmierci „kultury czytelnictwa”, od lat sześćdziesiątych badający wpływ nowych mediów na proces uczenia się. W wydanej w 1985 roku bestsellerowej książce *Zabawić się na śmierć* Postman podsumował swoje liczące ponad ćwierć wieku przemyślenia. Autor twierdzi, że zdobyte „galaktyki Guttenberga” w drugiej połowie XX wieku zostały zastąpione nasyconymi pustymi emocjami przekazami telewizyjnymi, które odciągają ludzi od chęci zdobywania wiedzy i zrozumienia świata. Lektura książek Postmana odsłania źródła, dzięki którym jej twórca podsyłał swoje mroczne, profetyczne wizje. Oprócz niewątpliwego wpływu prac przytaczanych tu wcześniej myślicieli widać również, że amerykański autor wykorzystał także pomysły Marshalla McLuhana, przedstawiając je w taki sposób, że stają się one nie poglądami entuzjasty nowych mediów, lecz narzędziami dowodzenia zgubnego wpływu przekazów telewizyjnych na społeczeństwa „globalnej wioski”. I właśnie dzięki medialnemu rozgłosowi towarzyszącemu sukcesowi książki Postmana w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odżyły kontrkulturowe przekonania o szkodliwym wpływie XI Muzy. Za dowody „trującego” wpływu nowych mediów na umysły młodych ludzi obierano najpierw zgubny charakter neo-telewizyjnej stacji MTV (którą wyśmiewała sama stacja w programach typu *Beavis and Butt-head*), potem zaś skupiono się na miałkości intelektualnej i obsceniczności programów reality show, by w końcu za upadek edukacji i norm społecznych oskarżyć gry



Family Guy

komputerowe i Internet²⁷. Przykładem radykalnego postrzegania szkodliwości przekazu telewizyjnego, z którego później chętnie korzystali inni przeciwnicy telewizji, niech będzie diagnoza Postmana dotycząca *Ulicy Sezamkowej*:

„Dziś już wiemy, że *Ulica Sezamkowa* zachęca dzieci do kochania szkoły jedynie wówczas, gdy szkoła wygląda jak *Ulica Sezamkowa*. Dziś już wiemy, że *Ulica Sezamkowa* podważa tradycyjne rozumienie tego, czym jest szkoła. Podczas gdy szkolna klasa jest miejscem wzajemnych społecznych oddziaływań, przestrzeń przed telewizorem to teren prywatny. (...) Podczas gdy szkoła koncentruje się na rozwoju języka – telewizja żąda skupiania się na obrazach. (...) Podczas gdy w szkole nieposłuszeństwo wobec nauczyciela grozi ukaraniem – niesubordynacja wobec telewizyjnego ekranu uchodzi bezkarnie. Podczas gdy zachowanie się w szkole jest równoznaczne z przestrzeganiem zasad publicznych norm obyczajowych – oglądanie telewizji takich obrzędów nie wymaga, nie zna jakiegokolwiek pojęcia norm towarzyskich”²⁸.

Samo zaś oddziaływanie specyficznie zintensyfikowanego (i często nazbyt zradykalizowanego) dyskursu Postmana odczuwamy do dziś także w Polsce. Apostołowie frontu walki z medialnym zepsuciem chętnie pojawiają się nie tylko w naszej telewizji, w programach pokroju *Warto rozmawiać*, lecz również w bardziej multimedialnych przekazach, takich jak przesycone infernalnymi lękami internetowe kazania księdza dr hab. Piotra Natanka²⁹. Oczywiście bardzo szybko wszystkie przedstawione powyżej przekonania wchłonęła sama telewizja. Medialną nagonkę na zgubne oddziaływanie telewizji wykorzystało także kino. W swoim artykule chciałbym zanalizować trzy balansujące pomiędzy utopijnym a dystopijnym postrzeganiem przekazu telewizyjnego filmy, powstałe właśnie w ostatnim dwudziestolecu XX wieku, kiedy tezy Baudrillarda, McLuhana i Postmana zostały wyraźnie rozpoznane i przyswojone zarówno przez wielu twórców przekazów fikcyjnych, jak i dumających nad rolą mediów humanistów.

Telewizja jako medium piekielne: w niewoli halucynogennych przyjemności *Videodrome'u*

„Piekielnemu” charakterowi przekazu telewizyjnego oraz zgubnym przyjemnościom metamorfozy ciała rzeczywistego w halucynogenny byt telewizyjny poświęcony jest już pochodzący z 1983 roku *Videodrome*. Wykorzystując chętnie eksplorowane przez cyberpunk motywy³⁰, Cronenberg stworzył autonomiczną wizję uniwersum, w którym zamiast fantomatycznego świata komputerów mamy halucynogenną hiperrzeczywistość interaktywnej telewizji³¹. W przeciwieństwie do dwuznacznego charakteru bliższego „cyberpunkowej” wizji ciała z późniejszego *eXisteNz*, koszarne przestrzenie tytułowego *Videodrome'u* są piekłem fizjologii, hipnotycznie pociągającym ludzkość ku perwersyjnej przyjemności samozniszczenia. Wiele spośród scen i zdarzeń w filmie można wręcz bezpośrednio przypisać przepracowaniu przez autora *Pająka* dystopijnej perspektywy postrzegania telewizji znanej z omawianych tu też Herberta Marcusego, Jeana Baudrillarda czy Neila Postmana oraz



Videodrome

zderzenia ich z euforycznym traktowaniem nowych mediów spod znaku Marshalla McLuhana czy Paula Virillo. Między innymi właśnie dlatego w jednej z ostatnich scen filmu jego główny bohater Max Renn beznamytnie powtarza słowa: „Jestem słowem wideo, które stało się ciałem”, po czym popełnia samobójstwo. W mniemaniu Rennego targnięcie się na własne życie nie jest wcale aktem desperacji. Max wierzy bowiem, że po śmierci zmartwychwstanie i zmieni się w nadczłowieka, żyjącego w nowym wspaniałym świecie telewizyjnych halucynacji, dostarczanych wprost do jego mózgu przez wszechpotężny Videodrome. W filmie ukazano bardzo zwodniczą wizję dystopijnego świata medialnych iluzji. Cronenberg skonstruował swoje uniwersum na tyle wieloznacznie, że do końca nie wiemy, czy jego bohater padł jedynie ofiarą perwersyjnej manipulacji, czy też rzeczywiście stał się pierwszym przedstawicielem nowego gatunku *video sapiens*. Znając jednak obecny w twórczości kanadyjskiego reżysera chłodny, ironiczny dystans wobec własnego dzieła, optować można za pesymistycznym odczytaniem metamorfozy cielesnej Rennego.

Postrzegany w pejoratywnym świetle przekaz *Videodrome'u* nadaje obrazowi Cronenberga cechy drapieżnego pamfletu, atakującego m.in. ogłupiające działanie telewizji. Prawdopodobnie właśnie dlatego obecne w filmie wizualne antynomie pomiędzy „słabym a silnym”, „śmiertelnym a nieśmiertelnym” oraz „cielesnym a duchowym” połączono tu za pośrednictwem specyficznego języka, ironicznie nawiązującego swoim stylem do biblijnych sentencji o zmartwychwstaniu. Zdania te noszą bowiem wyraźne piętno manipulacji i oszustwa, gdyż włożono je w usta samozwańczego proroka mediów oraz technologicznych metamorfoz ciała³², który udowadnia że:



Videodrome

„Bitwa o umysły Amerykanów toczy się na ekranie. Ekran jest siatkówką oka umysłu, częścią fizycznej struktury mózgu, zatem obraz wydaje się widzowi żywym postrzeżeniem. I dlatego telewizja to rzeczywistość, a rzeczywistość to mniej niż telewizja”³³. Jak łatwo się zorientować, filmowy profesor O’Blivion wygłasza swoje telewizyjne przemowy, używając dziwnego dyskursu będącego fuzją teorii i stylu Marshalla McLuhana z metaforycznymi refleksjami Jeana Baudrillarda – myślicieli, których efektowny język zdaje się szczególnie dobrze korespondować z fascynacjami Davida Cronenberga³⁴. To właśnie w tekstach Baudrillarda odnaleźć można charakterystyczne dla twórczości reżysera *Wściekliczny* słowa, takie jak: mutacja, wirus, halucynacja czy DNA. Obaj zdają się również podzielać zdanie, że: „Media muszą być rozważane jako rodzaj kodu genetycznego, który prowadzi do mutacji, przekształcając rzeczywistość w hiperzeczywistość, postrzegając telewizję jako łańcuch DNA, lub wirus, który przeniknął do naszego ciała. Środki masowego przekazu przekształcają bowiem zarówno naszą świadomość, jak i nasze ciała, o czym niewątpliwie przekonuje się bohater filmu, stając się «nowym ciałem»”³⁵.

Z perspektywy tematyki analizowanej w moim tekście ważniejszy wydaje się jednak fakt, że *Videodrome*, podobnie jak inne filmy Cronenberga, takie jak *Nagi Lunch* czy *Crash*, zapada w pamięć widza jako ciąg sugestywnych scen, w których autor przewrotnie wykorzystuje perwersyjną cielesność swoich bohaterów, niespodziewanie łącząc ją z biologiczno-technologicznymi majakami, w których „rzeczywistość to już na wpol

halucynacja – [gdzie – przyp. S.J. K.] będziesz żył w nowym, dziwnym świecie. (...) Obrazy stały się [w niej bowiem – S.J. K.] ciałem, niekontrolowaną jawą”³⁶. To właśnie w trakcie tego rodzaju majaków Max Renn wyciąga ze swoich wnętrzności przyrośnięty do ręki rewolwer, po czym programuje własne ciało, wkładając do „waginalnego otworu” w brzuchu tajemniczą kasetę VHS. Dzięki temu zabiegowi ciało Maxa staje się niewolnikiem mrocznych i enigmatycznych sił rządzących Videodromem, zaś jego halucynogenna egzystencja w fizjologicznym świecie „sygnału video” okaże się karą za chęć dotarcia



Videodrome

do zakazanych obszarów kultury. Nie należy jednak zapominać, że to właśnie perwersyjne fascynacje znużonego brakiem nowych podniet Maxa doprowadziły go do Videodrome'u, który – jako piracka stacja – emitował m.in. sceny sadomasochistycznych tortur. Znamienne, że nadawane w nim obrazy seksualnej przemocy zafascynowały protagonistę właśnie z powodu swojego dwuznacznego statusu. Bohater nie był przecież w stanie odróżnić, czy ma do czynienia z prawdziwymi scenami, czy też tylko ze zręczną telewizyjną ma-

nipulacją. Jak widać, *Videodrome* to film niejednoznaczny. Zaskakujący wydaje się fakt, że Cronenberg już w 1983 roku tak sprawnie uchwycił specyfikę współczesnej telewizji, również w XXI wieku fascynującej miliony widzów zmieszaniem sfer prawdziwego życia i iluzji w programach typu reality show, a zarazem coraz skuteczniej kuszącej do konsumpcji i manipulującej omnipotencją „zdemokratyzowanego pożądanego”³⁷. W filmie widać również wyraźne przekształcenie tez Jeana Baudrillarda. Dla Baudrillarda odbiorca obrazów pragnie tylko ich, a nie cielesności, którą te mogą przedstawiać. Natomiast postacie z *Videodrome'u* (a także późniejszego *Nagiego Lunchu* i *eXistenZ*) nie pożądały wcale nieśmiertelności ani wyzwolenia z okowów fizjologii, lecz chcą jedynie zintensyfikować swoją cielesność w fantazmatycznych światach. Dlatego staje się ona dla nich niebezpiecznym i uzależniającym uniwersum piekielnych przyjemności i cierpień, które prowadzą ich ku zgubie.

Fatalne skutki posiadania kablówki oraz pożytek, jaki płynie z porzucenia tego szatańskiego medium: telewizyjny „czyściec” (*Zostań na fali*)

Nieco mniej ponury obraz telewizji wykorzystuje młodszy od *Videodrome'u* o prawie dekadę obraz Petera Hyamsa. *Zostań na Fali* to komedia przygodowa z elementami fantastycznymi, która z przymrużeniem oka reinterpretuje kontrkulturowy zabieg straszenia widzów „diabelskim rodowodem” mediów audiowizualnych. Twórcy filmu nawiązują w nim do poetyki Kina Nowej Przygody. Na narratora wybrano więc dziecko, w centrum fabuły osadzono elementy prorodzinne, a w sjużecie filmu efektownie żongluje się nową widzialnością, zasypując odbiorców multum odnośników intertekstualnych. Sama zaś fabuła *Stay Tuned*³⁸ jest nie do końca udanym przetworzeniem i połączeniem pomysłów z obrazów *Tron* Stevena Liesbergera oraz *Sok z żuka* Tima Burtona. Oto bowiem

rodzice Derryla i Diane zostają wciągnięci przez talerz odbierający telewizję satelitarną do piekła, gdzie mają za zadanie dostarczyć Lucyferowi rozrywki, występując w jego osobistej „podziemnej wersji” kablówki. Jednak przedmiotem gry jest nie tylko życie doczesne, o które bohaterowie filmu będą musieli walczyć, zmagając się przez 24 godziny z morderczymi pomysłami reżyserów Hell TV, lecz przede wszystkim ocalenie własnych



Stay Tuned

nieśmiertelnych dusz. Umowa na promocyjny pakiet kanałów nieustającej rozrywki, którą podpisał rozmiłowany w konsumowaniu papki ze szklanego ekranu ojciec rodziny, jest tutaj odświeżoną formą paktu z diabłem³⁹. Jednak w przeciwieństwie do Fausta, Małgorzaty i innych klasycznych bohaterów pertraktujących z siłami nieczystymi, podpisujący telewizyjny cyrograf Roy nie pragnie dokonać rzeczy ważnych ani nie marzy o spełnieniu własnych marzeń. Już w jednej z pierwszych scen filmu pan Knable zostaje nam przedstawiony jako nieudacznik, który stał się kanapowym telemaniakiem⁴⁰,



Stay Tuned

pragnąc jedynie uciec od rzeczywistości, w której nie mógł dorównać zawodowo lepiej wykształconej żonie ani zaspokoić jej apetytu seksualnego⁴¹. Natomiast otrzymany od „piekielnego komiwojażera” nowy pilot do odbiornika, choć jest obiektem o wyraźnie magicznym statusie, nie jest wcale przedmiotem, którego dzierżenie ma zagwarantować mu rządy w domu, lecz okazuje raczej nowo nabytym wstydliwym narzędziem eskapi-



Stay Tuned

stycznej przyjemności, z trudem ukrywanym przed podejrzliwą i rozczarowaną partnerem małżonką. „Kiedy za ciebie wychodziłam byłeś człowiekiem czynu, teraz tylko patrzysz [»now you are only a watcher« – przyp. S. J. K.]” – skarży się zdekoncentrowanemu mężowi jego dominująca żona Helen. Roy Knable nie potrafi (lub po prostu nie chce) konkurować z ambitniejszą i zdolniejszą od niego kobietą, więc to nie jego „palec przyciska w domu wszystkie przyciski”. Scena otrzymania magicznego pilota nawiązuje oczywiście do klasycznego już dzisiaj tekstu Lawrence’a Blacka pt. *Whose Finger on the Button? British Television and the Politics of Cultural Control vs. Remote Control*, omawiającego domową walkę o władzę, która sięga o wiele dalej niż kwestia wyboru ulubionego programu⁴². Artykuł Blacka stał się również wzorem dla wielu filmowych i telewizyjnych scen, w których członkowie amerykańskich rodzin kłócą się o wybór programu do oglądania. Jednak w filmowym domostwie państwa Knable telewizor nie jest przedmiotem sprawowania władzy, lecz raczej ostatnią formą pocieszenia⁴³. Do aktu przeniesienia w przestrzeń piekielnej telewizji dojdzie wskutek dawno już przegranej wojny w walce o telewizor. To kobieta jest w jego domostwie stroną aktywną i silną, i to ona podejmuje wszystkie decyzje. Helen nie akceptuje telewizyjnego życia

partnera; aby zaprotestować i wyrazić swój gniew niszczy odbiornik TV i pilota, co bezpośrednio przyczyni się do ich wspólnej wycieczki do królestwa Lucyfera. Nic więc dziwnego, że również w sztucznym świecie piekielnego przekazu to właśnie buńczuczna małżonka jako pierwsza zacznie walczyć o własną duszę i życie męża⁴⁴. Dopiero druga część filmowego *sjuzetu* ukaże, jak nieudolny Roy stopniowo odnajduje swą męskość, dzięki czemu w końcu pokona demonicznych przeciwników, „przejrzy na oczy”, odzyska swojego „magicznego pilota” i z jego pomocą odłączy się od przekazu, ocalając tym samym małżeństwo i swoją nuklearną rodzinę. Bardzo ważne dla podkreślenia rosnącego męskiego potencjału Roya są gatunki filmowe pojawiające się w Hell TV. Swoją utraconą męską dumę pan Kanble odzyska bowiem, tocząc bój z piekielnymi oponentami w nasyconych szowinistyczną perspektywą przestrzeniach filmu *noir*, westernu, *space opery* czy kina płaszcza i szpady⁴⁵. Znamienne, iż obraz Hyamsa, poza swoimi wyraźnymi prorodzinnymi akcentami, pozostawia widza z nader ambiwalentnymi odczuciami, bo zaprezentowany w niej ostatecznie obraz telewizji, choć na początku wyraźnie ukazany z pejoratywnej perspektywy, zostaje poniekąd zrehabilitowany, przez co piekielne medium zyskuje wyraźnie charakter bliższy chrześcijańskiemu czyścowi niż piekłu. Hell TV pozwoliła przecież bohaterowi odzyskać swoje zagubione „męstwo”, ocalić rodzinę i stać się lepszym człowiekiem. Po doświadczeniach telewizyjnego „umartwienia” obdarowano go nowym życiem. W ostatnich scenach *Stay Tuned* widzimy, że Roy porzucił frustrującą pracę akwizytora i zajął się nauką szermierki, a szklany ekran służy mu teraz jedynie do oglądania wieczornych wiadomości. O niewątpliwych zaletach metamorfozy głowy rodziny dowiadujemy się z narracji z offu, w której mały Derryl, kończąc swoją opowieść, wyraźnie nabiera szacunku do własnego ojca. Tym samym telewizja w końcówce filmu okazuje się medium nie zawsze szkodliwym. Choć jej oddziaływanie może zagrozić członkom nuklearnej rodziny powolną dezintegracją, zamieniając ich w „kanapowych zombie konsumpcji”, to jej przekaz równocześnie potrafi być przedmiotem inteligentnej rozrywki i edukacji, jeśli tylko zechcemy ją odpowiednio wykorzystać⁴⁶. Takie, odchodzące od antyutopijnej perspektywy, spojrzenie na telewizję wiąże się oczywiście ze zmianą optyki badania tego medium, obecną w nowszych tekstach akademickich, zwracającą uwagę na jego negocjacyjny charakter, który już w latach dziewięćdziesiątych popularyzowali tacy medioznawcy, jak choćby John Fiske⁴⁷.



niając ich w „kanapowych zombie konsumpcji”, to jej przekaz równocześnie potrafi być przedmiotem inteligentnej rozrywki i edukacji, jeśli tylko zechcemy ją odpowiednio wykorzystać⁴⁶. Takie, odchodzące od antyutopijnej perspektywy, spojrzenie na telewizję wiąże się oczywiście ze zmianą optyki badania tego medium, obecną w nowszych tekstach akademickich, zwracającą uwagę na jego negocjacyjny charakter, który już w latach dziewięćdziesiątych popularyzowali tacy medioznawcy, jak choćby John Fiske⁴⁷.

W stronę tele-utopii różnorodności, czyli kolorowa rewolucja w nostalgicznych przestrzeniach miasteczka Pleasantville

Telewizja jako medium o charakterze negocjacyjnym, przejawiające więcej cech utopijnych niż antyutopijnych, pojawia się natomiast w filmie *Miasteczko Pleasantville* Gary'ego Rossa. Tytułowa osada już w warstwie językowej została powiązana z eskapistycznymi przyjemnościami, przed którymi ostrzegali nas koryfeusze kontrkultury. Idealne „miasteczko przyjemności” jest miejscem akcji serialu telewizyjnego osadzonego w latach pięćdziesiątych, okresie szczególnie atakowanym przez myślicieli kontestacji, tu jednak przedstawionym w wyraźnie przerysowany, nostalgiczny sposób. Czarno-białe losy postaci z Pleasantville z uporem maniaka ogląda David, główny bohater filmu, bę-

dący typową filmową reprezentacją zakompleksionego nastolatka, nie potrafiącego poradzić sobie z realiami życia w rozbitej rodzinie oraz przerastającymi jego dobroduszną naturę wyzwaniem dorosłości. Już w jednej z pierwszych scen charakter dobrodusznego młodzieńca zostaje szkicowo nakreślony poprzez zestawienie dwóch cech – nieumiejętność podrywania dziewczyn i skłonność do życia w świecie fantazji. Podobnie jak w *Stay Tuned*, dzięki „magicznej interwencji” (tym razem w domu bohaterów pojawia się tajemniczy mężczyzna naprawiający telewizyjne piloty⁴⁸), protagonista przynosi się wraz ze swoją siostrą do pozbawionego barw świata Pleasantville, gdzie nikt nie słyszał o bezrobociu, HIV i katastrofach ekologicznych. Warto zaznaczyć również fakt, że także i w tym filmie do przejścia na „drugą stronę ekranu” doszło dzięki „wojnie płci o pilota”, toczonej tym razem pomiędzy o wiele bardziej aktywną (także seksualnie) i „bardziej życiową” siostrą głównego bohatera a wycofanym z porządku ponowoczesności Davidem. Sue-Ellen Case, analizując figurę *coach potato* z transgenderowej perspektywy w swojej książce *The Domain-matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*, słusznie konstatuje podobieństwa pomiędzy cyberpunkowym motywem przenoszenia się wirtualną przestrzeń a telewizyjnymi podrózkami kanapowych widzów: „Pilot zdalnego sterowania jest miejscem styku maszyny i widza. Tak jak myszka podłącza komputer do ciała, tak samo pilot wiąże odbiorcę z odbiornikiem telewizyjnym⁴⁹”.

Co ciekawe, życie w telewizyjnym miasteczku Pleasantville, podobnie jak niekiedy świat komputerowy w literaturze cyberpunkowej, uwalnia ludzi od problemów fizjologii i kryzysu ponowoczesnej tożsamości. Nic więc dziwnego, że utopijnie uproszczona egzystencja, po krótkim okresie „medialnego szoku”, wyda się atrakcyjna pochodzącym z późnej ponowoczesności bohaterom. Szybko jednak okaże się również, że zaprogramowany w scenariuszu świat zaczyna się zmieniać w wyniku błędów, jakie wprowadzają



Miasteczko Pleasantville

w jego odgórnie ustalony porządek postępowi protagoniści. Brak atrybutów cielesności nie pozwala mieszkańcom tele-utopii cieszyć się ze zdobyczy rewolucji seksualnej, zaś ugrzecznione normy społeczne uniemożliwiają im rozwój indywidualności oraz znacznie upośledzają korzystanie z dobrodziejstw wolności słowa. Wraz z wprowadzanymi przez bohaterów filmu zmianami w sztucznym świecie zaczynają pojawiać się kolory i „kolorowy styl życia”⁵⁰, co wywołuje niepokój wielu przyzwyczajonych do patriarchalnego porządku mężczyzn. W miasteczku zostaje wprowadzony więc szereg restrykcji mających bronić statusu sztucznie ugrzecznionej „przyjemnej egzystencji”. W końcu jednak zwycięża nurt postępowy, bliższy prawdziwemu porządkowi społecznemu, choć nadal zakotwiczony w mieszczańskiej obyczajowości amerykańskiego przedmieścia. Znamienne, że ostatnim symptomem zachodzących w uniwersum serialu reform jest pojawienie się w sklepach kolorowej telewizji, rzekomo pokazującej bliższe prawdziwemu życiu treści. Tak naprawdę jednak David w jednej z ostatnich scen filmu nadal obserwuje idylliczne (choć związane już tym razem z wielkim światem, a nie zamkniętą przestrzenią Pleasantville) przekazy. „Zreformowana” kolorowa telewizja wykorzystuje tym razem elementy utopijnego spojrzenia turystycznego⁵¹, ukazujące widzom egipskiego sfinksa, wieżę Eiffla



Miasteczko Pleasantville

oraz wypoczywających nad wodą letników, a więc przestrzeń otwarte, lecz równie mocno nacechowane sztucznymi odwołaniami do Arkadii mieszczańskiego wypoczynku. Natomiast zmodernizowany świat serialu nadal pozostaje miejscem doskonalszym od okrutnie ukazanego na początku filmu porządku ponowoczesności. Nic więc zatem dziwnego, że telewizyjna przestrzeń nostalgii staje się atrakcyjniejsza dla buntującej się dotychczas wobec jej reguł siostry głównego bohatera. Pod koniec filmu okazuje się bowiem, że rola buntowniczkki i gorszycielki była jedynie maską, (równie sztuczną, co role serialowych postaci odgrywanych przez rodzeństwo w serialu), zaś ukryte „ja” niesfornej dziewczyny w rzeczywistości pragnie kształcić się na wyższej uczelni i pracować nad własną przyszłością⁵². To marzenie zaś nie mogłoby się spełnić w ukazanej na początku filmu z dystopijnej perspektywy Ameryce „po prawdziwej stronie ekranu”. Dlatego właśnie protagonistka pozostaje w świecie telewizyjnych marzeń i wyrusza na studia do Springfield, miasteczka będącego w USA synonimem przeciętności, które prawdopodobnie jednak lepiej będzie pasowało do jej wizji „amerykańskiego snu”⁵³.



Miasteczko Pleasantville

Co ciekawe, wykorzystanie w filmie konotacji zamknięcia i izolacji, a później stopniowego otwierania się przestrzeni (oraz umysłów przedstawicieli społeczności prowincjonalnego miasteczka) ma również charakter intertekstualny. Zderzenie motywu przybysza-Innego z toposem wyizolowania społeczności ze świata zewnętrznego (faktycznie nieobecnego w *sjużecie*) to zabieg nie tylko często wykorzystywany w literaturze utopijnej⁵⁴, lecz również w przesiąkniętej dystopijnym lękiem przed komunistyczną inwazją amerykańskiej kinematografii lat pięćdziesiątych. Jednak w obrazach takich, jak *To przybyło z kosmosu* Jacka Arnolda czy *Inwazja porywaczy ciał* Dona Siegela idylliczny porządek prowincji bywał atakowany przez ukrywające się tam wrogie siły, które powoli przekształcały zorganizowaną strukturę społeczną w odgórnie sterowany i pozbawiony indywidualnej woli zbiorowy organizm. Natomiast w filmie Rossa zabawnie zreinterpretowano „inwazyjne” konwencje nurtu *red scare*. Przedstawiciele innego świata przekształcają tu bowiem zamknięty charakter społeczeństwa Pleasantville, niszcząc na moment poczucie bezpieczeństwa i harmonijnej egzystencji jego mieszkańców. Jak słusznie zauważa Greg Dickinson w swojej analizie filmu: „poczucie bezpieczeństwa może być tworzone po-



Miasteczko Pleasantville

przez różnorodne zachowania, takie jak zamykanie drzwi i okien, wynajem prywatnych agencji ochrony, życie odgrodzone płotami i bramami oraz ograniczanie zróżnicowania społecznego w okolicy. Jednak kluczowym dla wytworzenia poczucia bezpieczeństwa jest organizacja wyobraźni przestrzennej mieszkańców przypominająca im, że miejsca ich życia, pracy, zakupów i zabawy są rzeczywiście bezpieczne⁵⁵”.

W Pleasantville właśnie ten drugi zabieg daje zamierzone efekty. Dickson zauważa również, że w historii USA etos bezpiecznego życia przedstawiciele białego mieszczaństwa w dużym stopniu był budowany na nostalgicznych odczuciach jego członków. Również w filmie nostalgia jest elementem, który skierował uwagę głównego bohatera ku jego ukochanemu serialowi. I choć po „kolorowej rewolucji” w serialowym miasteczku ujawniają się skrywane za maską przedmiejskiej idylli wady społeczne tamtejszych mieszkańców, takie jak nietolerancja i ksenofobia, to obraz Rossa kończy się jednak

powrotem do utopijnego charakteru telewizji. Zmiany urozmaiciły, lecz nie zniszczyły utopijnego porządku Pleasantville, zaś zarówno David⁵⁶, jak i Jennifer dzięki wycieczce „za drugą stronę ekranu” przeszli pozytywną przemianę, dojrzewając i stając się lepszymi ludźmi. Po tak „ugrzeczniczonym” zakończeniu filmu jeszcze bardziej rzuca się w oczy metaforyczny nawias, w jaki wzięto całą jego narrację, umieszczając na jej początku bajkowy, czy też „przypowieściowy” napis: „Once Upon a Time”, lokujący się znaczeniowo gdzieś pomiędzy polskimi „dawno, dawno temu” a „kiedyś było lepiej”⁵⁷. Tym samym rozwiązanie fabuły *Pleasantville*, podobnie jak w przypadku obrazu Hyamsa, pod kamuflażem krytyki przekazu telewizyjnego implikuje (całkiem zresztą sensownie), iż jest to medium służące nie tylko eskapizmowi i przekłamywaniu rzeczywistości, lecz również mogące odgrywać rolę środka przekazu pełniącego nader pozytywne społecznie funkcje.

Zakończenie

Uproszczone, czarno-białe postrzeganie charakteru przekazu telewizyjnego, reinterpretowane już pod koniec XX wieku, stało się w pierwszej dekadzie kolejnego stulecia konwencją „trącaącą myszką” i śmieszna. Również same przekazy telewizyjne wyszły na przeciw medialnej batalii i, posługując się ironią i humorem, autoreferencyjnie dystansowały się wobec konwencji „pożarcia przez telewizor”. W jednym z odcinków rysunkowego serialu *The Simpsons*⁵⁸ jego bohaterowie zostają wciągnięci do świata ulubionej kreskówki, w której na ich życie zaczną dybać Itchy i Scratchy, złośliwi protagoniści będący zbrutalizowaną do granic dobrego smaku parodią postaci z pamiętnych bajek o przygodach Toma i Jerry’ego. Z kolei w nakręconym rok wcześniej wideoklipie *Come to Daddy* zespołu Aphex Twin, jego reżyser, Chris Cunningham, straszy widzów monstrualnie wychudzoną diabelską istotą, wychodzącą z telewizora, by nakłaniać obdarzone identycznymi dorosłymi twarzami dzieci z blokowiska do popełniania aktów przemocy. W obu przekazach nie doszukamy się jednak jednoznacznego opowiadania się za lub przeciw telewizji, lecz odnajdziemy jedynie zdystansowaną grę z jej „demonicznym wizerunkiem”. Diabelskie oblicze XI Muzy stało się bowiem kolejną przesyconą technologicznym lękiem konwencją, obecnie coraz częściej zastępowaną przez fascynujące i groźne światy cyberpunkowej, wirtualnej rzeczywistości. Jednak komputery i kreowane za ich pomocą utopijno-dystopijne sztuczne światy, to temat na kolejny, zupełnie inny artykuł.

Przypisy

¹ Por. <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/700-tys--polskich-domow-bez-telewizora,82996,1,1.html> (dostęp 11.10.2011). O przyszłości telewizyjnej rozrywki można natomiast poczytać między innymi W: *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*, red. L. Spigel, J. Olsson, Durham 2004; *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, red. J. McCabe, K. Akass, London-New York 2007.

² Twórcą *Simpsonów* jest Matt Groening, zaś autorem pokazanego po raz pierwszy w 2001 roku serialu *Family Guy* jest Seth MacFarlane. Oba serie stworzono z myślą o emisji na kanale Fox. Co ciekawe, w roku 2011 twórcy *Simpsonów* musieli stoczyć bój z producentami serialu o utrzymanie go na antenie, gdyż jego oglądalność drastycznie spadła, przegrywając wojnę o widzów z bardziej obrazoburczymi kreskówkami pokroju *Family Guya*.

³ W kinie grozy ekran telewizyjny stał się formą portalu do innych światów, przez który mogą przybywać do naszej rzeczywistości złowrogie istoty po to, aby wciągać obcujących z nimi nieszczęśników do swojego świata lub zabijać ich za pomocą wyświetlanych przekazów. Złowrogie moce płynące z telewizora pojawiają się między innymi w filmie i oficjalnym plakacie obrazu *Poltergeist* Tobe’a Hoopera oraz w nowszym remake’u japońskiego obrazu *The Ring* w reżyserii Gore Verbinskiego, gdzie ekran jest pośrednikiem, a nośnikiem zabójczych treści staje się tajemnicza kasetka magnetowidowa.

- ⁴ Analizy artefaktów kultury masowej, których Baudrillard dokonuje w swoich pismach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykazują również fascynacje autora francuskim strukturalizmem, a zwłaszcza stylem interpretacji znanym z opublikowanych po raz pierwszy w 1957 roku *Mitologii* Rolanda Barthesa.
- ⁵ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. S. Konopacki, Warszawa 1991, s. 27.
- ⁶ Ibidem, s. 19.
- ⁷ Ibidem, s. 30.
- ⁸ Ibidem, s. 300-301.
- ⁹ Podobne przekonania żywili w owym czasie również między innymi Erich Fromm, Theodore Roszak czy Charles Reich.
- ¹⁰ K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji: kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008, s. 68.
- ¹¹ Por. Ibidem.
- ¹² G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa, 2006, s.11.
- ¹³ Ibidem, s. 113.
- ¹⁴ Jak widać, Debord jest kolejnym myślicielem nieukrywającym silnych fascynacji marksizmem.
- ¹⁵ Ibidem, s. 15.
- ¹⁶ Pojęcie «*detournement*» zostało przełożone przez pierwszą polską tłumaczkę Deborda, Ankę Ptaszkowską, jako «odwracanie». Por. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, Gdańsk, 1998.
- ¹⁷ Proces „przechwytywania” wydaje się kreatywnym rozwinięciem strategii stosowanych przez awangardę lat dwudziestych. Zwłaszcza dadaiści i surrealiści używali w swoich dziełach gotowych artefaktów kultury w celu podejmowania krytyki burżuazyjnych wartości.
- ¹⁸ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 7.
- ¹⁹ Cyt. za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizmie*, Kraków 2000, s. 76.
- ²⁰ I tu pojawia się pierwszy problem związany z manierą pisarską Baudrillarda – jego tezy nie są prawie nigdy poparte jakimikolwiek danymi empirycznymi. Pojęcia zaczerpnięte z filozofii, psychoanalizy, antropologii czy historii służą mu jedynie za trampolinę do tworzenia pełnego metafor, analogii i zabaw językowych dyskursu. Zwłaszcza w nowszych, coraz bardziej opiniotwórczych tekstach widać wyraźnie, że autor nieco zapędza się w swoim grach słownych oraz natchnionym wizjonerstwie. Już głoszenie kresu takich pojęć, jak „prawda”, „iluzja”, „ideologia” czy „rzeczywistość” stawiało niektóre elementy teorii „symulaków” w niewygodnej pozycji „socjologizującej science fiction”. Z czasem skłonność francuskiego myśliciela do coraz bardziej rozbudowanych metafor i dziwacznych konstrukcji językowych stała się pułapką, z której autor próbował umknąć, odwołując się do pojęć związanych z fizyką kwantową i wyższą matematyką. Alan Sokal i Jean Bricmont, autorzy książki *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów* poddali rzetelnej analizie i miazdzącej krytyce szafowanie Baudrillarda takimi kalamburami językowymi, jak „nieeuclidowska przestrzeń wojny”, „odwracalność porządku przyczynowego” czy „topologia Möbiusa”. Por. A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2005.
- ²¹ J. Baudrillard, op. cit, s. 16.
- ²² Ibidem, s. 20.
- ²³ Ibidem, 21.
- ²⁴ Ibidem, 21.
- ²⁵ Ibidem, s. 22.
- ²⁶ Z drugiej jednak strony konsumpcja jest także rodzajem społecznego języka, pozwalającego komunikować się i integrować społecznie, stając się tym samym odpowiednikiem dawnego imperatywu pracy. Baudrillard, podobnie jak wcześniej Herbert Marcuse, uważa, że współczesny świat bez konsumpcji pogrzyłby się w chaosie. Co więcej, w przeciwieństwie do wcześniejszych teorii spiskowych dotyczących telewizji, Baudrillard uważa, iż przyjemności uzyskane dzięki oglądaniu telewizji doświadcza się jako rzeczywistej wolności. Nikt nie doświadcza tego jako alienacji. Por. Baudrillard, Ibidem, s. 23.
- ²⁷ Interesującą analizą rozwoju telewizji, jej odbioru społecznego oraz próbą porównania jej analiz akademickich, jest książka Ceceli Tichi pt. *Electronic Hearth*. Autorka kończy jednak swoje wywody na początku lat dziewięćdziesiątych. Por. C. Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*, Nowy Jork-Oxford, 1992.

- ²⁸ N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002, s. 202-203.
- ²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=IYD1IeM1Xv0> (dostęp 30.10.2011).
- ³⁰ Cyberpunk często używa motywu śledztwa stopniowo odkrywającego perwersyjne tajemnice bohaterów. Z kinem *noir* i literackim czarnym kryminałem łączy go również mroczny, nasycony dwuznacznym erotyzmem klimat znany z pisarstwa Raymonda Chandlera. O bliskich związkach opisywanych poniżej filmów z ideami cyberpunku, koncepcjami Jeana Baudrillarda oraz pisarstwem Williama Burroughsa pisze min. Scott Bukatman w swojej książce *Terminal Identity*. Por. S. Bukatman, op. cit., s. 78.
- ³¹ Pomysł ten wykorzysta później Olivier Stone w serialu *Wild Palms*, w którym tajemnicze *quasi-religijne* ugrupowanie „ojców” promuje nowy model holograficznej telewizji, aby za jej pomocą przejąć władzę nad światem.
- ³² Scott Bukatman zauważa, że za cynizmem i ironią cyberpunku stoi często nostalgia za utraconym *sacrum*. Autor zauważa, że w twórczości Dicka, Burroughsa oraz Cronenberga „ciało stało się jedynie ciałem” (w oryginale: *«body is itself»*). Por. S. Bukatman, op. cit. s. 244.
- ³³ K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Kraków 2003, s. 81.
- ³⁴ Fakt ten zauważyli Andrzej Pitrus i Krzysztof Loska w rozdziale swojej książki dotyczącym *Videodrome'u*. Por. Ibidem, s. 81.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem, s. 71.
- ³⁷ Również Scott Bukatman, zauważa, że *Videodrome* to film ukazujący jak nowoczesne media poprzez swoją „intercielesność” będą w stanie kontrolować ludzkość. Por. S. Bukatman, op. cit., s. 89.
- ³⁸ Oryginalny tytuł lepiej podkreśla zgubny, uzależniający wpływ telewizji. Można go bowiem przetłumaczyć również jako niezbyt dobrze brzmiące po polsku hasło: „zostań dostrojony”, dobrze współbrzmiające ze spiskowymi tezami z tekstów Marcusego, Deborda i Baudrillarda.
- ³⁹ Wysłannik piekieł, który oszukał Roya, pełni w filmie równocześnie rolę demonicznego dyrektora Hell TV, rządzącego bezwzględnie swym przedsiębiorstwem za pomocą magicznego pilota, potrafiącego między innymi dezintegrować i teleportować sprzeciwiających się mu nieszczęśników.
- ⁴⁰ Być może tego typu forma tłumaczenie zdoła oddać wydźwięk angielskiego terminu „*coach potato*”.
- ⁴¹ Także Marge i Lois, żony rysunkowych *coach potatoes* z *Simpsonów* i *Family Guya*, są lepiej wykształcone i bardziej elokwentne i to właśnie one pełnią w ich domostwach rolę „głów rodzin”.
- ⁴² Por. L. Black, *Whose finger on the button? British Television and the Politics of Cultural Control vs. Remote Control* W: „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2005, Vol. 25, No 4, s. 547-575.
- ⁴³ Telewizyjny świat Roya został zaprezentowany w pierwszych scenach filmu z wyraźnym ironicznym przerysowaniem, ukazującym go jako utopijne uniwersum, do którego łatwo uciec, zapominając o bólach ponowoczesności.
- ⁴⁴ Helen ocali swoje życie i duszę męża, odpowiadając poprawnie w zabójczej wersji teleturnieju oraz walcząc za Roya w „diabelskiej” wolnej amerykance.
- ⁴⁵ Wizyty w mniej „męsko zorientowanych” przekazach, takich jak serial obyczajowy czy taneczny wideoklip, sprawiają protagoniście o wiele więcej kłopotu.
- ⁴⁶ Strategię obrony telewizji na polskim gruncie akademickim można odnaleźć między innymi w tekstach Wiesława Godzica. Rodzimy medioznawca wypowiadał się między innymi w czasie pamiętnej medialnej kampanii potępiającej producentów, uczestników oraz widzów programu *Big Brother*. Por. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 101-151.
- ⁴⁷ Por. J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television (New Accents)*, London-New York 2003.
- ⁴⁸ Rodzinna walka o pilota i kompulsywny „zapping” (ciągłe przełączanie kanałów) są już również fenomenami, które z pism teoretyków telewizji przeniknęły do filmowych i reklamowych konwencji. Oba motywy zostały zreinterpretowane między innymi w jednej z reklam Pepsi, w której młody, dojrzejący seksualnie bohater wyłącza tym popularnym gadżetem denerwujących go członków rodziny, po czym przywołuje z ekranu Kylie Minogue, będącą obiektem jego erotycznych fascynacji.
- ⁴⁹ S.E. Case, *The Domain-matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*, Indiana 1996, s. 200.
- ⁵⁰ Kategoria: „kolorowe reformy” odnosi się oczywiście do przewrotu kontrkulturowego i związanych z nim zmian społecznych, w których wprowadzaniu ważką rolę odegrały właśnie media audiowizualne.
- ⁵¹ Por. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, 2007, Warszawa, s. 236.
- ⁵² Jennifer, podobnie jak większość osób z telewizyjnego miasteczka, odnajduje w końcu swą prawdziwą

„kolorową formę”, stanowiącą kwintesencję jej wnętrza, a nie jedynie czarno-biały wzór narzucony przez normy społeczne.

- ⁵³ W USA istnieje ponad dwadzieścia miast o tej nazwie, co nadaje Springfield znamiona «everlandu». Z tego też powodu twórcy *Simpsonów* osadzili akcję serialu właśnie w tak stereotypowym, choć wyraźnie przerysowanym miejscu. Zakończenie *Pleasantville* można zatem odczytać również ironicznie, bo bohaterka filmu zamienia życie na zredukowanej do „czerni i bieli” prowincji na życie w mieście będącym desygnatem przeciętności i zwyczajności.
- ⁵⁴ O utopijnym charakterze prawdziwych i wyimaginowanych wysp (oraz przestrzeni podobnie do nich nacechowanych wyizolowaniem ze świata) pisze między innymi John Gillis. Por. J. R. Gillis, *Islands of the Mind. How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York 2004, s. 65-81.
- ⁵⁵ G. Dickinson, *The Pleasantville Effect: Nostalgia and the Visual Framing of (White) Suburbia* W: „Western Journal of Communication” 2006, Vol. 70, No 3, s. 216.
- ⁵⁶ Odgrywany przez Tobey McGuire’a bohater jest postacią utopijnie idealną (a więc stereotypowo czarno-białą), niczym telewizyjne miasteczko, do którego trafia.
- ⁵⁷ Jednym z badaczy kina i kultury popularnej, który w swoich analizach amerykańskiego kina okresu klasycznego oraz w niektórych strukturach programów telewizyjnych dostrzega utopijny charakter rozrywki, jest Richard Dyer. Por. R. Dyer, *Only Entertainment*, London-New York 2002.
- ⁵⁸ Mam tu na myśli czwarty odcinek dziesiątej serii *Simpsonów*, należącej do pokazywanego w Halloween cyklu: *Treehouse of Horror*; pokazywany po raz pierwszy w amerykańskiej stacji Fox Network 25 października 1998 roku.

Summary

From tele-hell to tele-utopia - cinematic stories about the pleasures and dangers of television

Television in the writings of academics associated with the counterculture became the subject of some passionate attacks. TV broadcast in the texts of Herbert Marcuse, Jean Baudrillard and Guy Debord was accused of manipulating people, blocking their intellectual development and boosting consumer desires. In 1980's and 1990's the thesis of the harmful influence of television became intercepted also by the cinema. Especially movies that used fantastic images and plots began to treat television as the devilish invention leading humanity towards destruction. The main attribute of the corruption of audiovisual media was not only the TV set, presented as the hellish object, but also the remote control, appearing in many plots of feature films as a weapon in the struggle for domestic dominance or even treated as an evil tool used by some unknown dangerous forces. This article analyzes three different fantastic visions of television, presenting this medium as an artifact associated with the anti-utopian, infernal and utopian connotations.

Julia Gierczak

(Uniwersytet Gdański)

Kino i jego reprezentacje w brytyjskim sitcomie (od *Spaced* do *Extras*)

Kiedy skoczyłem, zrozumiałem, że życie jest doskonałe, najlepsze, pełne magii, piękna, nieograniczonych możliwości i... telewizji.¹

Czarny humor relatywizuje nie tylko doświadczenie samobójczej śmierci, w momencie której Tom Tom, bohater filmu *Million Dollar Hotel*, wypowiada charakterystyczne słowa; to również symptomatyczny głos w sprawie tradycyjnej roli telewizji, a dokładniej paleotelewizji. Przywołane z sugestywną nostalgią przez bohatera filmu Wendersa medium wpisuje się w szeregowy porządek zdobywczy późnej nowoczesności, figurując tuż za programowym domniemaniem „nieograniczonych możliwości”.

Wczesna telewizja pełniła głównie funkcje kompensacyjne: podsuwała odpowiedzi na nurtujące odbiorców problemy, gwarantowała rozrywkę, utrzymywała klasyczny mechanizm biernego odbioru. W ramach tego modelu wystarczy śledzić poszczególne produkcje bez zaangażowania, gdyż – jak zauważa Bourdieu – to sama telewizja w swoich pierwotnych założeniach „sprawia, że ludzie widzą coś i wierzą w to, co ona pokazuje. (...) Nawet zwykłe sprawozdanie, zdawanie relacji przez reportera (angielskie *to record*) zawsze zakłada jakąś społeczną konstrukcję rzeczywistości, której społecznym skutkiem może być mobilizacja lub (demobilizacja)²”. Dzisiejszej produkcji telewizyjnej po obu stronach oceanu można przypisać wiele dyspozycji komplementarnych wobec dawnego modelu, jednak – poza dość radykalną rewizją dotychczasowych wzorów odbioru – zasadniczo



Latający Cyrk Monty Pythona

wyostrzył się aparat krytyczny, jakim dotychczas dysponowała. Produkcje o dużym potencjale komercyjnym zyskały w związku z tym nieoczekiwanie wymiar subwersywny. Wylewająca się z małego ekranu krytyka coraz częściej zmierza w kierunku rewizji oczekiwań odbiorców dotyczących bieżących porządków społecznych. W ramach nowego układu poszczególne produkcje stacji komercyjnych i publicznych po raz kolejny zwracają się w kierunku popkultury, w tym zwłaszcza kina, komiksu i muzyki rozrywkowej, już nie tylko kontynuując dotychczasowe praktyki hipertekstualne i intermedialne, ale poszerzając zakres możliwych relacji między poszczególnymi mediami o nowe zjawiska. Jednym z najbardziej transgresyjnych spośród popularnych gatunków telewizyjnych staje się tymczasem, dość nieoczekiwanie, brytyjski sitcom.

A teraz *britcom*

Sitcom – jeden z najpopularniejszych gatunków telewizyjnych – należy, zarazem, do konwencji najdłużej reprezentowanych w telewizji różnych obszarów kulturowych. Tradycyjnie rozumiana komedia sytuacyjna realizowana na potrzeby telewizji obejmuje cykliczne produkcje zbudowane wokół centralnej humorystycznej sytuacji, rozwijanej na różne sposoby w ciągu przeciętnie trzydziestominutowego odcinka. Wraz z każdym kolejnym epizodem wyjściowa sytuacja jest rekonstruowana czy powtarzana. Wśród najbardziej charakterystycznych konceptów fabularnych można odnaleźć motywy takie, jak m.in. wątek popadania głównego bohatera w nieustające kłopoty – swoistą „komedię omyłek”; bohaterowie sitcomów często bywają nieporadni, niemal w „slapstickowym” wymiarze. Jednocześnie wczesny sitcom stanowi bazę dla stereotypów rasowych, genderowych czy klasowych, przy czym tę niechlubną tradycję kontynuuje również wiele produkcji współczesnych.³ Początki telewizyjnego sitcomu sięgają niemal genezy amerykańskiej telewizji. David Marc, badacz fenomenów wczesnej telewizji, zwraca uwagę na związku gatunku z radiową produkcją, jednocześnie odnotowując, że telewizyjny sitcom zaczął się rozwijać równoległe do niemal zupełnego wygaśnięcia prekursorskiej dla niego konwencji radiowej⁴.

Za pierwszy serial telewizyjny, konsekwentnie określany przez krytyków i badaczy mianem sitcomu, można uznać amerykańską produkcję *I Love Lucy* (bazującą na radiowej realizacji *My Favourite Husband*, w której pojawiła się już gwiazda późniejszej kultowej telewizyjnej produkcji, Lucille Ball), po raz pierwszy emitowaną w USA w latach 1951-1957. Od tego czasu gatunek ulegał tak wyraźnym przeobrażeniom, że mimo niezmiennej rozpoznawalności dawnych wzorów, również w najnowszych realizacjach, nie sposób ograniczyć się wyłącznie do dotychczasowych klasyfikacji. Jak zauważa Steeves, tradycyjne teorie telewizyjnego ko-



South Park

mizmu zdawały bowiem egzamin w czasach większego tradycjonalizmu, przy czym badacz za moment przełomowy dla całej komediowej produkcji telewizyjnej uznaje pierwszą emisję cyklu zrealizowanego przez grupę brytyjskich komików, czyli kultowego *Latającego Cyrku Monty Pythona*.⁵ Zaczątki nowej perspektywy rozwijanej na gruncie amerykańskiego i brytyjskiego sitcomu sięgają przełomu lat 70. i 80., jednak prawdziwym ucieleśnieniem transgresyjnej produkcji komediowej w telewizji staje się dopiero amerykański *South Park*. Według Tuetha sukces serialu *South Park* i pokrewnych telewizyjnych produkcji komediowych stanowi reprezentację szerszego zjawiska, wyznaczającego moment przenikania do mainstreamu nowych postaw komicznych – spod znaku konwencji *cringe humour*⁶ – do tej pory lokowanych jedynie na marginesie. Badacz zwraca uwagę, iż to nastawienie jest dostatecznie nowatorskie, by szokować, a zarazem wystarczająco kreatywne, by mogło zafascynować masowego odbiorcę; jednocześnie kartą przetargową w medialnej grze o widza staje się tutaj społeczne tabu, do pewnego stopnia wciąż nieprzekraczalne.⁷



Spaced

Rozwój pokrewnej strategii można obserwować na gruncie *britcomu*, począwszy od drugiej połowy lat 90. minionego stulecia. W opinii Davida Horowitza samo bazowe określenie gatunkowe jest w gruncie rzeczy nieadekwatne, ponieważ w rzeczywistości telewizyjna komedia sytuacyjna nie istnieje – to nie *sytuacje* stanowią istotę komizmu, a potencjał scenarzystów i aktorów, stąd bardziej odpowiednią kategorią dla określenia tego rodzaju produkcji byłoby pojęcie «*witcomu*», eksponujące rolę błyskotliwych *one-linerów* oraz całościowych koncepcji roli, jakie wspólnie kreują aktorzy i scenarzyści.⁸

Britcom na przełomie XX i XXI wieku ulega wielu innowacyjnym przeobrażeniom formalnym i tematycznym. Jednak w porównaniu z amerykańską produkcją angielscy twórcy sitcomów stawiają na autorski wymiar realizacji, niemal od początku rozwoju telewizji dysponując odpowiednim zapleczem dla odważnych eksperymentów. Umożliwiła je działalność, równoległego dla głównego kanału telewizji publicznej, programu BBC2, a od 1982 roku również nowo uruchomionej stacji Channel 4, do dziś przedkładającej niszową produkcję dla koneserów ponad rynkowe tendencje i prawidłowości.⁹ Jednak warto podkreślić, że nie tyle wymiar misyjny, co rzeczywiście spolaryzowane gusta i zapotrzebowanie odbiorców rodzimych oraz rynków eksportowych na poszczególne, niekiedy dość hermetyczne formaty, podtrzymują ten osobliwy standard.

Współczesny *britcom* ujawnia wiele różnorodnych tendencji, sukcesywnie nadając nowy wymiar reinterpretowanym konwencjom i proponowanym modelom postaci,

jakkolwiek trzeba zauważyć, że początki rozwoju tej tendencji są dość nieoczekiwane. Pierwszym obszarem kształtowania się całkiem nowego horyzontu jest specyficznie brytyjski fenomen redefiniowania tabu, oscylowania na granicy obsceny, kuriozalności czy *campu*, czemu towarzyszy jednak brak faktycznej intencji jej przekroczenia. Ten swoisty paradoks doskonale pokazują bardzo popularne komedie sytuacyjne ostatnich lat – *Absolutnie fantastyczne*, *Cold Feet* czy *Mała Brytania*. Deborah Finding zauważa wprawdzie, że praktyki emancypacyjne, wśród nich krytyka feministyczna, nie mogą mieć zbyt wiele wspólnego z mainstreamowym humorem, dlatego w odważnych poszukiwaniach twórców współczesnej brytyjskiej komedii sytuacyjnej można się doszukiwać zarówno kreatywnej alternatywy, jak i dyskursywnego regresu i powtórzenia opresyjnych kodów kulturowych.¹⁰ Jednak prawdziwym fenomenem *britcomu* późnych lat 90. oraz najnowszej komediowej produkcji seryjnej staje się próba podejmowania świadomego dialogu z popkulturą, zapośredniczonego przez interakcyjne praktyki *fandomu*, rozwój kultury celebryckiej oraz ponadczasowe związki intermedialne z kinem głównego nurtu.

Transgresje hollywoodzkie

Britcom od samego początku bazował na silnych relacjach z mainstreamową popkulturą amerykańską. Jednak zapoczątkowana w 1999 roku produkcja pierwszego spośród zaledwie dwóch planowanych sezonów serialu *Spaced* była ożywym wyzwaniem przyjętym przez Channel 4, pozwalającym, zarazem, rozszerzyć pole dotychczasowych



Spaced

interferencji brytyjskiego serialu z kinem hollywoodzkim. Typowe perypetie dwójga bohaterów przed trzydziestką – klasycznego duetu, charakterystycznej niedobranej pary, która ciąży jednak w kierunku trwałej relacji, na granicy przyjaźni i związku, to tylko z pozoru jedna z wielu tego rodzaju realizacji. W przeciwieństwie do większości trady-

cyjnych sitcomów ten prosty pomysł nie jest w przypadku *Spaced* istotą dramaturgii całej produkcji, a jedynie osią pretekstowej fabuły, za którą kryje się wiele interesujących zabiegów. Bohaterowie, niejako organicznie zakorzenieni w popkulturze, posiłkują się nią na wszystkich możliwych poziomach. Kultura masowa, przede wszystkim kino, zasadniczo funduje tożsamość bohaterów, wyznacza ich role społeczne, staje się dla nich tak punktem wyjścia, jak i upragnionym celem. Pozwala im realizować prywatne scenariusze i oswajać przestrzeń, w jakiej funkcjonują. Ewa Rewers rekonstruuje szerszy wymiar tak pomyślanej kreacji/samo-definicji podmiotu w określonej przestrzeni:

„Ważną inspiracją indywidualnych scenariuszy doświadczenia przestrzeni miejskiej, jak się łatwo domyślić, są treści kultury popularnej, od codziennej prasy poczynając po filmy fabularne (...), stosunek do eklektycznej przestrzeni, doświadczenie sfragmentaryzowanego czasu, kondensacja różnic, poczucie odmienności i wykoźnienia czy przemieszania się tego, co marginalne, z tym, co centralne, indywidualnych stylów życia z masową konsumpcją, można uznać w równym stopniu za cechy kultury filmowej oraz przestrzeni miejskiej.¹¹

Owa «kinematyzacja współczesnego życia» staje się strategią tożsamościową, którą – mniej lub bardziej świadomie – wybierają wszyscy bohaterowie *Spaced*. Każdy odcinek serialu opiera się na systemie intertekstualnych nawiązań do produkcji amerykańskich z kręgu kina kultowego, przy czym punkt odniesienia stanowią zarówno dzieła klasycznego kina autorskiego (*Lśnienie* Stanleya Kubricka, *Manhattan*



Spaced

Woody'ego Allena), jak również wielokrotnie na różne sposoby przetwarzane przez popkulturę przykłady filmowej fantastyki (m.in. *Matrix* oraz *Gwiezdne wojny*).¹² Bohaterowie, zdeterminowani przez permanentny mechanizm cytowania wybranych filmów, odtwarzają także niewygodne, poniżające role przegranych antybohaterów popkultury. Dlatego mimo pozorów aspirowania do roli ikon, w rzeczywistości są w stanie kopiować jedynie najmniej imponujące wzory (choćby tych mniej atrakcyjnych bohaterów serialu *Scooby-Doo*, Velmy i Shaggy'ego, podczas gdy chcieliby siebie raczej widzieć w roli wyidealizowanych protagonistów wspomnianej animacji: Freda i Daphne).

Jednak postmodernistyczna „tkanka cytatów” nie jest jedynie sposobem kreacji bohaterów (wyrażającym się poprzez nawarstwienie czy naddanie kontekstów właściwych dla ich indywidualności), ale również odzwierciedleniem popularnego modelu odbioru oraz jego kulturowych konsekwencji, w tym zwłaszcza konstytuującej się na przestrzeni ostatnich dekad struktury *fandomu*. Twórcy operują w polu poszukiwań specyficznych dla swobodnych formacji konstruowanych wokół wybranych fenomenów popkultury, w tym wypadku głównie jej filmowej gałęzi – hollywoodzkiej fantastyki. Jak zauważył John Fiske, *fandom* jest bardzo osobliwą mieszaniną kulturowych determinant, ponieważ intensyfikujących doświadczenia i przejawy kultury popularnej oraz hermetycznej

twórczości powstającej poza czy wręcz w sprzeczności z oficjalnym obiegiem kultury. Jednocześnie, jako konstrukt społeczno-kulturowy, *fandom* przepracowuje wartości i cechy specyficzne dla tejże, z pozoru odrzucanej, kultury mainstreamu. Konstytucja *fandomu* sprzyja twórczej recepcji, jednocześnie potęgując zjawiska dyskryminacji i izolacjonizmu, a zarazem prowokując do artykułowania racji wyrażanych z perspektywy własnej niszy czy mniejszościowej formacji.¹³

Postacią aspirującą bezpośrednio do „fanowskiej” społeczności jest w serialu Tim Bisley, który podejmuje szereg nieudolnych prób, żeby ostatecznie stać się częścią wspólnoty



wytwórców i odbiorców sprofilowanych gatunkowo realizacji komiksowych i filmowych. Oczywiście o tego rodzaju potrzebie przynależności artykułowanej przez protagonistę nie decydują czynniki ekonomiczne czy określone cele społeczne; bohater pragnie po prostu uprawomocnić swój niestanny kult ściśle określonych wydawnictw i produkcji, co potwierdza choćby obsesyjne wręcz przywiązanie Tima do filmowego cyklu *Gwiezdne wojny*. Bohater jest na tym poziomie typowym ortodoksyjnym, by tak powiedzieć, zwolennikiem prekursorskiej trylogii George’a Lucasa. Jego rozczarowanie nieudolnością kontynuacji cyklu w latach 90. – której najbardziej

Spaced

wyekspluatowanym przykładem staje się film *Mroczne widmo* – urasta do rangi swoistego doświadczenia pokoleniowego i środowiskowego, niejako fundującego czy reorganizującego struktury hermetycznego *fandomu Gwiezdnych wojen*. Według Jonathana Bowena właśnie *Mroczne widmo* staje się pierwszym ważnym przejawem odbiorczego fenomenu. Krytyczne nastawienie środowiska fanów cyklu wobec ukończonej w 1999 roku produkcji było w tym wypadku tak wyraźne, że obejmowało wszystkie aspekty realizacji, począwszy od zanegowania samego tytułu filmu Lucasa, poprzez kontestację niemal wszystkich rozwiązań fabularnych i przekształceń dawnej konwencji, aż po wybór aktorów odtwarzających poszczególne role.¹⁴

Bohaterowie *Spaced*, reprezentując porządek kultury, który podlega zarówno dyskredytacji, jak i pokusie „pop-idolatrii”, stale oscylują na granicy śmieszności, niekiedy świadomie ją przekraczając. Jedna z głównych postaci serialu, Daisy, wybiera wygodny, choć *de facto* fantazmatyczny zawód pisarki, tymczasem nie jest w stanie wykreować najprostszej narracji, zastyga w charakterystycznej pozie wiecznej adeptki, typowej dla ery prokrastynacji, każącej większość działań i decyzji odraczać, nie wywiązywać się z przyjętych zobowiązań. W dużej mierze przekłada się to na generalny schemat życia postaci. Bohaterowie brytyjskiej produkcji podlegają w tym wypadku także innemu, dość powszechnemu mechanizmowi kontestacji obowiązującego porządku w oparciu

o narzędzia oporu osobliwie zmiękczone na początku XXI wieku. Maja Brzozowska-Brywczyńska odnotowuje, że na drugim biegunie – w stosunku do dominującego w kulturze popularnej *campu* – rodzi się specyficzny tryb infantyilizacji odbioru i samych potrzeb odbiorców.

„*Cuteness* jest nietypowym narzędziem sprawowania kontroli nad rzeczywistością, realizuje się bowiem poprzez jej upluszowienie, intencjonalną infantyilizację, miniaturyzację. Jako świadomy regres, może służyć kontestacji przyjętego, naturalnego i kulturowo legitymizowanego porządku ludzkiego życia, w którym po okresie dzieciństwa i młodości powinna nastąpić dorosłość.”¹⁵ – odnotowuje badaczka, zauważając jednocześnie, że we współczesnej kulturze bezpośrednio i wręcz nierozstrzygalnie przeplatają się „słodkie” (*cuteness*) i ostentacyjnie „antysłodkie” (*antycuteness*) artefakty.



Gwiezdne Wojny cz. 1. Mroczne widmo (1999)

Również pozostali bohaterowie *britcomu* pielęgnują swoje tożsamościowe fikcje, stroniąc od realnych działań: mieszkający po sąsiedzku Brian określa siebie mianem artysty w wiecznej fazie nieujawnianego – siłą rzeczy również niedokończonego – eksperymentu; przyjaciółka Daisy, Twist, pragnie związać swoją zawodową przyszłość z modą, jednak by nie określać się przedwcześnie i definitywnie, tkwi „po kryjomu” na niezobowiązującym etacie w pralni. Życie bohaterów *Spaced* sprowadza się zasadniczo do rytuału snucia abstrakcyjnych dywagacji. Potwierdza to typowa wymiana myśli między dwójkiem protagonistów:

„Daisy: Kim chciałeś zostać w przyszłości, będąc dzieckiem?

Tim: Małpką. A Ty?

Daisy: Elvisem.

Tim: To głupie, przecież to facet”¹⁶.

Bohaterowie przywołują konteksty wykluczone przez większość współczesnych dyskursów, sięgając po produkcje zinfantylizowane (dziecięca animacja *Casper* czy Disneyowska *Pocahontas*), jednak budują także bezpośrednie filmowe i telewizyjne analogie dla sposobu ich własnej kreacji i autokreacji (świadczy o tym przywołanie przez Tima tytułu innego sitcomu Channel 4 – *Young Adults*. Bohater *Spaced* wprost konstatuje



Spaced

rzekomą analogię między sytuacją, jakiej doświadcza, a charakterystycznym epizodem popularnego *britcomu*).

Wreszcie narracja poszczególnych epizodów *Spaced* nawiązuje swoją formą do typowych gatunków amerykańskiej produkcji filmowej. Twórcy sięgają po charakterystyczną ikonografię, kopiają rytm montażu obrazu i dźwięku oraz inne kody stylistyczne typowe dla powojennego melodramatu, współczesnej komedii romantycznej, klasyki grozy, ale również horroru *gore*. Jednak warto w tym miejscu zaznaczyć, że bohaterowie *Spaced* swoje fascynacje opierają głównie na dwóch rejestrach popkultury – powiązanych ze sobą ściśle obszarach poetyki horroru i science fiction. Według Noëla Carrolla nie bez powodu przywołane konwencje pełnią w kulturze szczególną rolę, i to niezależnie od sposobu wykorzystania specyficznych dla nich tropów w literaturze czy kinie:

„Powieści, filmy, sztuki, obrazy i inne dzieła nazywane horrorami wyróżniamy na podstawie odmiennych kryteriów. Podobnie jak w wypadku powieści sensacyjnych czy utworów z gatunku opowieści niesamowitych [oraz science fiction; związki horroru z tą

formą autor wielokrotnie w swojej pracy uznaje za nierozzerwalne – przyp. J. G.] podstawą wyróżniania horrorów jest właściwa im umiejętność wzbudzania określonych emocji. Zresztą nazwy tych gatunków pochodzą od nazw doświadczanych dzięki nim emocji: uczucia sensacji, niesamowitości czy lęku¹⁷.

Dzięki akcentowanym przez Carrola właściwościom konwencji horroru i science fiction stają się naturalnym źródłem fascynacji oraz impulsem dla rozwoju *fandomów*. Humorystyczne czy pozorne analogie i dyskretne nawiązania do konkretnych tytułów w historii kina, które pojawiają się w *Spaced* oraz w wielu innych *britcomach*, służą więc przede wszystkim zobrazowaniu specyficznych relacji społecznych (tożsamość determinowana przez popkulturę) oraz czynników budujących głęboką zależność pomiędzy produkcją telewizyjną a filmową.

Statyści, celebryci

„Kult gwiazd nie jest sprawą drugorzędną, ale najwyższą formą kina, jego mistyczną transfiguracją, ostatnim wielkim mitem nowoczesności. A to dlatego, że idol jest jedynie czystym, udzielającym się wszystkim obrazem, brutalnie zrealizowanym ideałem. Mówi się, że idole pozwalają nam śnić, czym innym jednak są marzenia, a czym innym fascynacja obrazami. Ponieważ idole z ekranu przynależą bez reszty do obrazkowych kolei życia, w jakich biorą udział, tworzą system luksusowych półproduktów i błyszcząca syntezę stereotypów życia i miłości. (...) To fetysze, przedmioty, które nie mają nic wspólnego z wyobraźnią, a są po prostu elementem materialnej fikcji obrazu¹⁸ – twierdził w swojej klasycznej już pracy Jean Baudrillard.

Mimo że przywołany przez francuskiego teoretyka obraz odnosi się bezpośrednio do amerykańskiej produkcji ery wielkiego Hollywood, reperkusje tego modelu są bardzo silnie obecne także w dzisiejszej popkulturze, rzecz jasna w postaci wyraźnie zmienionej, dostosowanej do specyficznych potrzeb współczesności telewizyjnej i filmowej. Kult gwiazd to temat oraz kontekst właściwy dla wielu brytyjskich seriali, także klasycznych produkcji komediowych w rodzaju *Latającego Cyrku Monty Pythona*. Jednak współczesny *britcom* mierzy się z tym zagadnieniem na nowo, korzystając bez ograniczeń z najnowszych wzorów amerykańskich – prześmiewczych, dosadnych, operujących niekiedy niewybrednym humorem, a jednak również świadomie dialogujących z rzeczywistością społeczną, w tym również rzeczywistością medialnych przedstawień.

Statyści to zarazem sitcom niepozbawiony aury najlepszych klasycznych produkcji, a jednocześnie zrealizowany bez nadmiernych gatunkowych ograniczeń serial „nowej generacji”. Dzięki koprodukcji BBC i HBO w latach 2005-2007 powstały dwa pełne sezony oraz specjalny, świąteczny epizod *britcomu*. HBO – jako jeden z najważniejszych „generatorów” seryjnych produkcji ery post-telewizji – pozwala rozwijać się formom nawet bardzo wyraźnie skodyfikowanym¹⁹, do jakich należy komedia sytuacyjna, czego najlepszym przykładem są właśnie *Statyści*.

Ricky Gervais, tworząc wraz z Ashley Jensen kolejny – specyficzny dla sitcomu – urzekający „niedobrany duet” nieporadnych bohaterów, jednocześnie skłania się w kierunku *quasi*-autobiografii. Wieczny statysta, który aspiruje do roli prawdziwego aktora [*proper actor*] to jedno z najważniejszych, wieloletnich wcieleń Gervais. Niezależnie od swoistej formuły autoparodii, którą Gervais ogrywa stale także jako komik, twórca stara się wnikliwie sportretować relacje pomiędzy światem filmu a światem telewizji, pomiędzy codziennością statystów a realiami życia gwiazd kina czy celebrytów. *Statyści*

operują przede wszystkim prześmiewczym żywołem demaskatorskim, wyjaskrawiając płytkie aspiracje i kompromitujące skłonności dzisiejszych *celebrities*, mających coraz mniej wspólnego z dawnymi gwiazdami filmowymi. Wiesław Godzic scharakteryzował fenomen współczesnych celebrytów, którego specyficzne cechy można odnaleźć w poszczególnych epizodach *Statystów*:

„Podkreśla się, że idea gwiazdy filmowej została «wymyślona», a na pewno nie jest «naturalna». (...) *Celebrity* może zostać gwiazdą, a nawet więcej: gwiazdzie łatwiej zostać *celebrity* niż pozostałym (...) *Celebrities* jest szczególnym zjawiskiem kultury współczesnej także dlatego, że łączy się z pojęciem władzy. (...) Wiemy od Boorstina, że *celebrity* to postać, która «Nie jest ani dobra, ani zła, została stworzona przez przemysł, żeby wypełnić nasze przesadne oczekiwania co do wielkości człowieka. Moralnie jest neutralna, nie jest wynikiem jakiegoś spisku grupy promującej występki lub pustkę umysłową. Jest rezultatem pracy uczciwych profesjonalistów (...) To postać wytworzona przez nas wszystkich, przez tych, którzy chętnie czytają o niej, oglądają ją na ekranie telewizora, kupują jej nagrania i plotkują o niej w gronie przyjaciół.»²⁰.

Andy Millman, główny bohater *Statystów*, w swoim dążeniu do sławy i uznania, pod pretekstem wielkich aspiracji aktorskich, ucieka się do niewybrednych forteli. Próbuje nawiązać kontakt z „krótkoterminowymi” celebrytami – choćby z poszko-



Statyści

dowanym w wyniku wojny w Jugosławii mężczyzną, którego rzewną biografią decyduje się zekranizować amerykański gwiazdor, Ben Stiller, ale również z wieloletnimi przedstawicielami branży filmowej, z którymi niejednokrotnie usiłuje snuć niezobowiązujące pogawędki na temat współczesnego kina. Poziom zblazowania filmowców,



Statysci

formułujących kuriozalne spostrzeżenia na temat kina Kieślowskiego czy Kurosawy, równoważy kompletna ignorancja Andy'ego, który – rzecz jasna – nie jest w stanie tą drogą przedrzeć się do świata uznanych twórców kina czy choćby tymczasowo cenionych gwiazdek filmowych *blockbusterów*. Dopiero nieoczekiwany spłot sprzyjających okoliczności pozwala mu na chwilę uwierzyć w możliwość zrobienia kariery, choćby „tylko” w telewizji. Jednak współtworzony przez Millmana dla BBC sitcom okazuje się artystyczną kłapą, którą rekompensuje jedynie w niewielkim stopniu krótkotrwałe zainteresowanie mediów. Nawet i ten poziom „kariery” Andy potrafi jednak bardzo szybko zniweczyć, stale łamiąc wszelkie reguły politycznej poprawności (uderzając w środowiska gejów i lesbijek, katolików czy kilkakrotnie poniżając osoby niepełnosprawne), a w ostateczności nieumiejętnie dialogując także z tabloidami, dla których staje się oczywistym przedmiotem ataków. Osiągając apogeum śmieszności oraz wykazując się skrajnym brakiem kompetencji i wyczucia branży, do której aspiruje, Andy Milman jest jednak wyrazistym ucieleśnieniem współczesnego celebryty, którego nieuchronny finał musi się rozegrać w reality show – zdesperowany bohater decyduje się wystąpić w „celebryckiej” edycji *Big Brothera*, czyniąc to rzecz jasna na etapie, gdy program cieszy się najniższą dopuszczalną oglądalnością. „Ludzie są bardziej

i bardziej znużeni kulturą celebrycką – celebryci to niemal bez wyjątku aktorzy lub przynajmniej performerzy [których kochamy nienawidzić – przyp. J. G.]”²¹ – tak oto komentuje sposób zobrazowania „celebryckich” wątków w serialu *Statyści* Lee Siegel.

Statyści wykorzystują także, od wielu lat niezwykle popularny w amerykańskiej produkcji seryjnej, model gościnnych występów prawdziwych gwiazd kina. Jednak i ten zabieg ma przede wszystkim intencje prześmiewcze; niestroniące od autoironii ikony współczesnego kina pozwalają się w serialu bezprzykładnie ośmieszać, intencjonalnie stając się częścią pogłębionej satyry na współczesne media. Kate Winslet podkreśla swoją obsesję na punkcie, nieotrzymanego jak dotąd, upragnionego Oscara, twierdząc, że tylko dlatego decyduje się na role zakonnic i niepełnosprawnych kobiet, ponieważ są to Oscarowe „pewniaki”. Orlando Bloom zostaje pokazany jako pozbawiony dystansu młody aktor z „kompleksem Johny’ego Deppa”, a nastoletni gwiazdor Harry’ego Pottera, Daniel Radcliffe, zostaje sprowadzony do roli wiecznego chłopca zmagającego się z najbardziej żenującymi doświadczeniami okresu dorastania. Zarówno celebryci, gwiazdy jednej – choć niewątpliwie kasowej – produkcji, jak i wybitni aktorzy z ogromnym dorobkiem obnażają w poszczególnych epizodach *Statystów* swoje słabości, ale równie chętnie ośmieszają stereotypy produkowane na ich temat przez media. Ożywcza siła tego zabiegu opiera się na prostym mechanizmie społecznym. „Jeżeli chcemy zrozumieć nasze własne postępowanie i współczesną nam kulturę, to musimy mówić więcej (a na pewno nie mniej) o tych pozornie żalonych reprezentacjach, o pozbawionych gustu nachalnych wytworach medialnych”²². – tak tłumaczy funkcję współczesnych celebrytów Godzic.

Kino uobecnia się we współczesnym *britcomie* na różnych planach, odwzorowując nastroje społeczne, komercyjne zapotrzebowanie, ale również najsilniej zakorzenione w kulturze współczesnej fantazmaty o filmowej proveniencji. Pozwalają one odtwarzać doświadczenie zarówno fana, jak i przygodnego celebryty w sferze filmowej kultury, a jednocześnie generować potrzebę kolejnych lub odwiecznych doświadczeń zakorzenionego w tradycji kinofila oraz współczesnego widza i odbiorcy różnorodnych medialnych spektakli.

Przypisy

- ¹ *Million Dollar Hotel*, reż. W. Wenders, Niemcy, USA 2000 [Cytat w przekł. J. G.].
- ² P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przekł. K. Sztandar-Sztanderska, A Ziółkowska, Warszawa 2009, s. 47.
- ³ Szerzej o tym W: R. Butsch, *Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about Class and Gender*, W: *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*, red. G.R. Edgerton, B.G. Rose, Kentucky 2005, s. 120-135.
- ⁴ Szerzej o tym W: D. Marc, *Origins of the Genre: In Search of the Radio Sitcom*, W: *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, red. M. M. Dalton, New York 2005, s. 15-24; D. Marc, *Comic Visions. Television Comedy & American Culture*, Malden 2002.
- ⁵ Por. H. P. Steeves, „It’s Just a Bunch of Stuff That Happened”. „The Simpsons” and the Possibility of Postmodern Comedy, W: *The Sitcom Reader...*, op. cit., s. 264.
- ⁶ W tym porządku lokuje *Statystów* Lee Siegel. Por. L. Siegel, *Not Remotely Controlled: Notes on Television*, New York 2007, s. 68.
- ⁷ M.V. Tueth, *Breaking and Entering. Transgressive Comedy on Television*, W: *The Sitcom Reader...*, op. cit., s. 25-34.
- ⁸ Por. D. Horowitz, *Sitcoms? Wrong name*, W: „TV Quarterly” 2007, vol. XXXIX, nr 1, s. 36-41.
- ⁹ Por. J. Newby, *Inside Broadcasting*, London 1997.

- ¹⁰ D. Finding, «*The Only Feminist Critic In the Village?*» *Figuring Gender and Sexuality in «Little Britain»*, W: *Reading Little Britain. Comedy Matters on Contemporary Television*, red. S. Lockyer, London 2010, s. 127-143.
- ¹¹ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 125.
- ¹² Trzeba w tym miejscu odnotować, że przywołany schemat nie jest, sam w sobie, autorskim pomysłem. Wiele telewizyjnych narracji sitcomowych bazowało na rytualnych wręcz odwołaniach do kina amerykańskiego, by wymienić tylko najbardziej wyrazisty z tej perspektywy tytuł *Dream on* – amerykańską produkcję komediową lat 90., inkrustowaną obficie odwołaniami, głównie do przedwojennego kina.
- ¹³ Por. J. Fiske, *The Cultural Economy of Fandom*, W: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, red. L.A. Lewis, New York 1992, s. 34.
- ¹⁴ Szerzej o tym W: J.L. Bowen, *Anticipation. The Real Life Story of Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, Illinois 2005.
- ¹⁵ M. Brzozowska-Brywczyńska, (Przeciw)śłodkie: subwersyjny potencjał estetyki (anty)cuteness, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2, s. 119.
- ¹⁶ *Spaced*, reż. E. Wright, Channel 4, 1999-2001 [Cytat w przekł. J. G.].
- ¹⁷ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2005, s. 35.
- ¹⁸ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 75-76.
- ¹⁹ Szerzej o tym W: J. McCabe, K. Akass, *It's not TV, it's HBO's original programming. Producing Quality TV*, s. 84-93, W: *It's not TV. Watching HBO in the Post-television Era*, red. M. Laverette, London 2009.
- ²⁰ W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 36-46.
- ²¹ L. Siegel, op. cit., s. 64 [przekł. J. G.].
- ²² W. Godzic, op. cit., s. 21.

Summary

The representation of the cinematic in British sitcoms (“Spaced & Extras”)

The article is a guide that mainly discusses the tendencies of the latest instances of the television form called *Britcom*. The paper deals with a series broadcasted on Channel 4 (*Spaced*) and the BBC coproduction with the HBO (*Extras*). A very specific alternation of so called *cringe comedy genre*, the politics of fandom and fan fiction as well as a celebrity figure – these are just the most gripping plots and strategies in the British situation comedy of the last decade.

The paper also tackles on more general issue, namely the question whether sitcom is still a proper term for this kind of TV series? “Maybe this is all semantics that the term *sitcom* is just a handy shorthand for media writers, but that begs the question: what kind of situation is inherently funny, let alone not funny in and of itself (...) Successful comedies should be called «witcoms», not sitcoms” – considers David Horowitz. According to the various aspects of r(evolution) it is just the beginning of the subversive turn.

Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

Użycie telewizji Przypadek czechosłowackiej nowej fali

Chęć podjęcia i uzasadnienia jednego tylko aspektu heterogenicznej estetycznie twórczości filmowej zaliczanej w poczet czechosłowackiej nowej fali zachwiać może pożądaną zależnością między centrum i suburbium, ośrodkiem ciężkości i cechami marginalnymi nurtu. Nie będzie to jednak działanie odosobnione, bo w kontekście historyczno-filmowych praktyk opisu specyfiki nowego kina czechosłowackiego z lat sześćdziesiątych autorzy zazwyczaj zatrzymują się na zestawieniu stylistyk, metod twórczych, tematów pozwalających z różnym skutkiem, gdy idzie o syntetyczne uogólnienie, objąć materiał filmowy, na który, w zależności od przyjętego kryterium selekcji, składa się nawet kilkadziesiąt filmów zrealizowanych między 1963 a 1970 rokiem.¹ W strategii unikania całościowych definicji tego ważnego etapu w historii kina europejskiego pomieścić z pewnością też można zamysł ujęcia „nowej wlny” od strony jej związków z telewizją. Jak wykażę, można owe związki prześledzić zarówno na płaszczyźnie problemów terminologicznych, jakie wykształciły się w procesie krytycznej recepcji czechosłowackiej nowej fali, zacierających realny dystans między medium kina i telewizji; na przykładzie poszczególnych realizacji filmowych, nawet wówczas, gdy w praktyce dochodzi tylko do przechwycenia pewnych zewnętrznych artefaktów, „rekwizytów” powiązanych z dokumentalną tendencją *cinéma-vérité* o prototelewizyjnych korzeniach oraz w dającym się wyodrębnić wątku przenikania i artystycznej kompensacji telewizyjnych programów rozrywkowych i filmów czechosłowackiej nowej fali, skazując te drugie na interakcję z kulturą masową reformującego się państwa socjalistycznego.

Więź ontologiczna czy zespół konwencji: telewizja – *cinéma-vérité* – „nova vlna”

Dla uchwycenia związków łączących czechosłowacką nową falę z przemianami przekraczającymi ramy kina fikcjonalnego czy medium kina w ogóle, bo przekierowującymi ją w stronę telewizji niezbędna jest krótka charakterystyka nowej formuły dokumentalizmu filmowego, której udział powszechnie uważa się za istotny w procesie kształtowania się wszystkich ruchów nowofalowych. Zdaniem Jerzego Płazewskiego ufundowały nurt *cinéma-vérité* dwie przesłanki: rozwój techniki filmowej (lekkie, bezszmerowe kamery zsynchronizowane z przenośnym magnetofonem, magnetyczny zapis dźwięku, ultraczułe taśmy) oraz „przemozny wpływ wywiadów telewizyjnych z «ciekawymi ludźmi»”.² Pierwszy warunek dla czeskiego kina z lat sześćdziesiątych – oznaczający m. in. łatwy dostęp małych ekip filmowych bezpośrednio do tematu – był nieosiągalny. Czechosłowaccy filmowcy

poza *Konkursem* Miloša Formana (1963), nakręconym przy użyciu kamery 16 mm³, nadal pracowali na tradycyjnym, ciężkim sprzęcie.⁴ Świadomość istnienia rozbieżnej dostępności do demokratyzującej się technologii filmowej, zawsze przecież determinującej estetykę poszczególnych obrazów, prowokowałaby więc jedynie do mówienia o figurze stylizacji, na podobieństwo refleksji wskazujących na analogię z *cinéma-vérité* jednego z filmów Stanley Kubricka – *Dr Strangelove* (1963)⁵ – zrealizowanego zresztą w tym samym, co dwa sztandarowe filmy czechosłowackiej nowej fali: *Czarny Piotruś* i *O czymś innym*. Doprecyzowania wymaga jednak zakres i realny wpływ drugiego składnika.

Prymarne znaczenie radykalnych przemian dynamizującego się przekazu telewizyjnego względem zmian zachodzących w dokumencie akcentuje współcześnie wielu autorów. Geoffrey Nowell-Smith, pisząc o fenomenie *cinéma-vérité*, potwierdza zasygnalizowaną już genezę zjawiska: „Zasadniczo nie była to rewolucja kinematograficzna. Miała ona swoje korzenie w telewizji. To ona okazała się dźwignią dla technologii, która swoje zastosowanie znalazła najpierw w produkcjach telewizyjnych, a dopiero w dalszym rzędzie w kinie”.⁶ W piśmiennictwie anglosaskim istnieje konieczność opowiedzenia się wobec terminu „direct cinema”, czasem postrzeganego, jako kategoria bardziej obszerna, w zawężeniu identyfikowana jednak tylko z twórczością amerykańskich dokumentalistów działających w ramach Drew Associates. W stosunku do tego drugiego zjawiska przyjęło się zresztą powszechnie mówić o kinie bezpośrednim. Nowell-Smith w celu wprowadzenia praktycznego rozgraniczenia dwóch nurtów sięga po następujące kryterium formalne: termin kina bezpośredniego odnosiłby się do filmów realizowanych przez twórców praktykujących taki model obserwacji wydarzeń, w którym sam fakt rejestracji przechodzi niemal niezauważony przez uczestników owych wydarzeń⁷, zaś termin *cinéma-vérité* odnosiłby się do filmów, które w jakimś przynajmniej stopniu można określić przekazami samozwrotnymi, w ramach których twórcy przepytują uczestników, usiłując ustalić ich prawdziwość czy, inaczej mówiąc, prześwietlić materiał za pomocą kamery.⁸ W rozumieniu „ojców założycieli” nurtu, Jeana Roucha i Edgara Morina, definiowanego przez nich jako „doświadczenie kino-prawdy”, „eksperyment prawdziwego kina” i „wzajemne oddziaływanie kina i prawdy”, *cinéma-vérité* miało być formą psychoanalitycznego katalizatora, uaktywnianego za pomocą specyficznej metody przesłuchań, wywiadu, ankiety, tradycyjnie łączonej właśnie z praktykami telewizyjnymi (klasyczny przykład bohaterki *Kroniki pewnego lata* (1960), która przed kamerą Roucha i Morina ujawnia swoją przeszłość więźniarki obozu koncentracyjnego). Dla odmiany kino bezpośrednie koncentrowało się w gruncie rzeczy na celebrytach – takich jak John Kennedy (*Primary*, 1960), Bob Dylan (*Dont Look Back*, 1967) czy zespół The Rolling Stones (*Gimme Shelter*, 1969) – starając się zaobserwować prawdę – *behind the scenes*. Prawda ta jednak była uwikłana w zdolność samoprezentacji osób, których kamera direct cinema obdarzała swoim zainteresowaniem, ich oswojenia z kamerami właśnie czy obecnością mediów w ogóle. Rouch i Morin nastawieni byli na to, co nieprzewidywalne, z premedytacją, za pomocą pewnej formy prowokacji dążyli do obnażenia rzeczywistości. Co w efekcie przynosiło też zarzuty w rodzaju tych sformułowanych przez Christiana Metza: „Z małymi wyjątkami są to bezkształtne bruliony, które dawniej uważalibyśmy jedynie za pośrednie stadia nie ukończonej jeszcze roboty”.¹⁰ Robert Drew, Richard Leacock, Don Allan Pennebaker starali się wychwycić z rzeczywistości punkty krytyczne, sploty dramatyczne, punkty kulminacyjne, rozwiązanie konfliktu i zakończenie, które jakoby same miały z niej wypływać. Co polski monografista nurtu odnotowuje raczej jako wtórne zabiegi montażowe, a nawet równoległe do samego momentu rejestracji, powiązane z chęcią tendencyjnego wyboru takich momentów.¹¹

Filmy czechosłowackiej nowej fali, spośród których tymi najbardziej rozpoznawalny-

mi do dziś pozostały filmy Jiříego Menzla i Miloša Formana, w latach sześćdziesiątych, a na pewno w pierwszej połowie dekady, nieprzerwanie konfrontowane były z pojęciem *cinéma-vérité*, jak wydaje się pojęciem wciąż jeszcze wówczas nieostrym semantycznie, nie do końca sprecyzowanym, od początku bliskim zarówno praktykom filmowym, jak i telewizyjnym. Ważne jest również to, że dostępne komentarze krytyczne nie przez przypadek za najczęstszy punkt odniesienia dla kina czeskosłowackiego, i to nie tylko okresu „nowej wlny”, widzą jego związki z rzeczywistością, specyficzny, rozpoznawalny typ realizmu filmowego łączonego niekiedy z kategorią groteski, któremu po stronie samych twórców, o czym piszę dalej, towarzyszy wręcz obsesyjne użycie parametru „prawdziwości”. Czeskie i słowackie filmy, kwalifikowane często jako „nowe kino”, powstawały z pewnością w środowisku ucieczki od socrealistycznej matrycy, w perspektywie dziedzictwa neorealistycznego, jednocześnie takiej formuły realizmu filmowego, który nie jest wyznaczany przez paradygmat bazinowski, diagnozowany wyłącznie na podstawie użycia realistycznych środków wyrazu. Najbardziej „realistyczne” kino Formana ma przecież niewielki związek z estetyką długich ujęć. Najczęściej realizuje model odwrotny: twardy montaż w agresywnych zbliżeniach i detalach, przywodzących na myśl praktyki entomologiczne. Jeżeli zasługuje na epitet kina paradokumentalno-werystycznego, to dzięki kracauerowskim „wątkom znalezionym”, mikrozdarzeniom wyzwolonym z materialnej rzeczywistości, często tylko sygnalizowanym i już po chwili nieodwołalnie zarzuconym. Przyległość do istoty fotograficznego medium zapewniają ujęcia rzeczywistości „nieinscenizowanej”, „nieprzewidywalnej”, sugerujące otwartość i nieograniczoność fizycznej, pozakadrowej egzystencji. Kamera wbrew percepcyjnym oczekiwaniom widza chwyta rzeczy i ludzi „przypadkowo”, zdejmując postaci na peryferiach kadru, w strumieniu ulicy.¹² Szkoła Formana – a więc i Ivan Passer, i Jaroslav Papoušek – konsekwentnie stosuje długą ogniskową, opartą na niewielkiej głębi ostrości, co zwalnia z obaw o niedociągnięcia na drugim i trzecim planie fabularnym.¹³ Wrażenie realizmu filmowego intensyfikuje jeszcze praca z aktorami niezawodowymi. Tę tendencję dobrze charakteryzuje polityka podglądactwa, voyeurizmu, zderzonego jednak z intelektualnym wyborem, wyłuskującym bohaterów w niedyskretnych sytuacjach, które pozbawiają ich maski i czynią „tylko” śmiesznymi. Cięcia montażowe pozwalają wydobyc efekt satyryczny.

Równie istotny dla właściwego zrozumienia bogactwa środków estetycznych nurtu jest jednak równoważący „efekt tyranii prawdy”¹⁴ niezwykle istotny biegun poszukiwań filmowych, w którym swoją reprezentację odnajdują pierwiastki absurdu, surrealizmu, deformacji. To te ostatnie prowokują współczesnych autorów do odnajdywania w filmach czeskosłowackiej nowej fali przekonujących świadectw ekspresji pożądania, wyzwolenia wyobraźni, sprecyzowanej filozofii języka czy zdeterminowanej genderowo podmiotowości.¹⁵ Ostateczne oparcie nurtu na dwóch kolosach na glinianych nogach, stawiających badacza przed projektem pogodzenia trudnej w oglądzie ambiwalencji, zachodzenia na siebie dwóch pozornie wykluczających się estetyk, obecne było w formie zarodkowej już w pierwszych próbach podsumowujących rewelatorską, bo wielopłaszczyznową specyfikę czeskosłowackiej nowej fali: „jedna zmierzała w stronę wnętrza, abstrakcji, poetyczności, druga zaś w stronę dokładniejszej obserwacji, w stronę większej autentyczności. W pierwszej odnaleźć można różne metody deformacyjne, od alegorii, hiperboli, ironii, groteski, parodii aż po satyrę. W drugiej – obraz pozornie przeźroczysty, przesuwający się od opisu w stronę historii naturalnej, zoologii, antropologii (...). Współczesny człowiek i współczesne społeczeństwo trafiły pod lupę i badani są z obydwu stron: abstrakcyjnej i socjologicznej poetyki”¹⁶ Umowny podział wprowadzony przez Jana Žalmana¹⁷ mimo ambicji porządkujących „nie daje czytelnikom odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest ta czeska Nowa Fala”¹⁸ Wskazuje jednak na wewnętrzne napięcia nurtu, w ramach którego poszczególni reżyserzy

„wędrowali” jeszcze między polem „realistycznym” a wariantem awangardowego gestu zerwania z prostym odniesieniem do tego, co pozadiegetyczne, w którym dominuje odejście od obrazu przezroczystego, na rzecz kondensacji rozwiązań formalnych (przypadek Věry Chytilovej i Jaromila Jireša).

Nie przez przypadek deklarowany priorytet autentyczności i organizacja wokół niego poszczególnych filmów otwiera czechosłowacką nową falę, stopniowo wytracając swoją energię. Realizacje filmowe sprzed roku 1965 wspiera zresztą dyskurs twórców zogniskowany wokół kategorii prawdy. Choć jest powiązany z chęcią opowiedzenia się wobec „kryptoprawdy” determinującej sztukę tworzoną w Czechosłowacji przez całą dekadę wcześniejszą, paradoksalnie pobrzmiewa zbliżoną zagorzałością, tym razem jednak nie mechanicznie przejętą od politycznych decydentów, ale wprowadzającą ramę wspólnego doświadczenia pokoleniowego. U jego źródeł tkwiłaby właśnie chęć chirurgicznego odcięcia się od ideologicznego formatu rzeczywistości, radykalnego zerwania ze sztucznie prolongowanymi praktykami socrealistycznymi, zawiadującymi również środkami sztuki filmowej.¹⁹ Sprzeciw wyrazić można tylko dobitną retoryką, która chętnie sięga po słownik moralnej dyscypliny. Najwyraźniej brzmi głos Ivana Passera: „Prawda jest naszym jedynym kryterium.(...) Kiedy stoimy za kamerą, obserwujemy ludzi, których za chwilę będziemy filmować, zadajemy sobie tylko jedno pytanie: czy to jest prawdziwe?”²⁰ Dołącza do niego Miloš Forman: „Czerpiemy materiał tylko z tego, cośmy sami zobaczyli, usłyszeli, poznali, przeżyli. Doskonale zdaję sobie jednak sprawę, że prawda jako taka, prawda sama w sobie – nie wystarcza. Musi to być taka prawda, która potrafi przekonywać albo tym, że się jej nie zna, choć istnieje w rzeczywistości, albo tym, że jest tak oczywista, że nikt jej nie dostrzega”²¹ czy Hynek Bočan „Chcę robić filmy, które ukazują prawdziwe życie i walczą o codzienną etykę”.²² Problem kłamstwa i roszczenie prawdy podejmuje jeszcze bezkompromisowa Věra Chytilova: „Chcemy budować nową, społeczną moralność a jednocześnie – jako artyści – kłamujemy. Kłamujemy, uprawiamy hipokryzję, nieodpowiedzialność, tchórzostwo. Kłamstwo w sztuce powinno być karane sądownie. Podobnie jak brak odpowiedzialności za czyny i słowa”.²³ Przyznając się jednocześnie do fascynacji modelem filmowości, jaki realizują *Cienie* Johna Cassavetes, film, który „posiada wszystkie elementy, które powinny cechować dzieło sztuki, a więc: autentyzm, inteligencję, wrażliwość”²⁴. Wzięcie filmowej misji Chytilova kontynuuje nawet wówczas, kiedy nikt już nie łączy jej twórczości z aspiracjami wypowiedzianymi o rzeczywistości: o granicznym przypadku kina fikcjonalnego, jakim są *Stokrotki* (1966), chwilami zbliżające się do plastycznego happeningu, reżyserka mówi wszak „groteskowy dokument filozoficzny”.²⁵ Warto zaznaczyć, że mowa o filmie, który przynależy już do kolejnego etapu rozwoju czechosłowackiej nowej fali, w którym kolejni młodzi twórcy, niedawni asystenci na planach pierwszych filmów debiutantów czechosłowackiej nowej fali, tacy jak Elo Havetta czy Dušan Hanák, czasami określane mianem słowackiej nowej fali, odczuwają już potrzebę zdystansowania się do deklaracji starszych kolegów, uwypuklając tym samym ich dążenia: „oni w duchu tendencji swojego czasu starali się osiągnąć jakiś weryzm. (...) czeski weryzm, też już jest passé”²⁶; „Dziś ta nowa, wtedy odkryta w Czechach forma filmowa jest już dostatecznie znana. (...) Być może rzeczywiście mamy w sobie więcej złości czy gniewu niż Passer”.²⁷

Temat prawdy/prawdziwości/autentyzmu lokuje zainteresowania czechosłowackich filmowców po stronie jak najbliższych związków z rzeczywistością, które od zawsze determinują zarówno przekazy kina fikcjonalnego, dokumentalnego, jak i interwencyjną funkcję wywiadu/reportażu telewizyjnego. Wypowiedane w konkretnym momencie historycznym w sposób automatyczny każą odnieść się do zapoczątkowanego w kinie dokumentalnym trendu *cinéma-vérité*, w sposób pośredni też do założycielskich deklaracji Roucha i Morina:

„Dobra opowieść to taka, która nie staje między nami a rzeczywistością. (...) Metoda *vérité* jest czymś w rodzaju wymiatania fałszywych mitów już na poziomie technologii kręcenia filmów.”²⁸; „Mówimy o *cinéma-vérité* jako o metodzie, gdy tymczasem chodzi o to, że słowo *vérité* oznacza konieczność walki z filmowym fałszem. I to jest najważniejsze. Nie styl czy metoda”.²⁹ Kiedy przyjrzeć się bliżej reakcjom na pierwsze filmy czechosłowackiej nowej fali, wyraźnie widać, że zasadność mówienia o *cinéma-vérité* w kontekście praktyk nowego kina czechosłowackiego w takim samym stopniu co po stronie twórców, powstała w procesie krytycznej recepcji na to, co nowe, tworząc specyficznie dynamiczną relację. Cóż innego wynikać może ze słów kilkakrotnie już tu cytowanego Formana: „Nie wiem czy realizuję *cinéma-vérité*, film-ankietę czy jeszcze coś innego, jak się to zwykle pisze o moich filmach”.³⁰ Zależność między tymi dwoma polami wypowiedzi – krytycy / twórcy – wyglądać może następująco: kwalifikowanie przez krytykę tego, co nowe w kategoriach terminów nieostrych gatunkowo i w momencie ich formułowania do końca tak naprawdę nierozpoznanych pociąga za sobą konieczność samookreślenia się twórców wobec tych arbitralnych kwalifikacji.

O terminologicznym „splątaniu”, jakiemu musieli sprostać i jakie sami wywoływali pierwsi krytycy opisujący zmiany zachodzące w czechosłowackiej kinematografii, najlepiej świadczy ten oto cytat: „Reportaż Formana robiony jest techniką *cinéma direct*, kina bezpośredniego, co na ogół utożsamia się – (...) niesłusznie – z *cinéma-vérité*. Istotą kina bezpośredniego wydaje mi się maksymalne uwzględnienie przypadkowości „życia”, w ramach takiej nieprzypadkowej konstrukcji, jaką musi być dzieło sztuki. Wedle tego rozumienia filmu każdy fragment „życia” jest równie znaczący”.³¹ Poza oczywistą intuicyjnością kierującą praktyką używania dostępnych klisz nazewniczych, w tekstach krytycznych z zasady spontanicznych i doraźnych, uwidaczniają się w tym fragmencie jeszcze dwie prawidłowości: reportaż jako gatunek *stricte* telewizyjny jest podstawą oglądu nowego kina, a dopiero potem ewoluujące formy/metody współczesnego dokumentu, autor w sposób niemal niezauważalny przechodzi jeszcze do mówienia o nowych praktykach realizacyjnych, o prototelewizyjnej genezie w odniesieniu do kina fikcjonalnego, wszak podkreślony zostaje świadomy aspekt konstrukcji materiału, który ma skutecznie objąć przypadkowość życia. Co ciekawe, filmem, o którym mowa powyżej, nie jest wcale niepełnometrażowy debiut Formana *Konkurs*, którego genetyczna kwalifikacja jest faktycznie problematyczna, ale pochodzący z tego samego roku *Czarny Piotruś*.

Dodatkowo mamy do czynienia z sytuacją, w której do przeszczepienia osiągnąć kina dokumentalnego, wyrastającego z ewolucji pewnych form wywiadów telewizyjnych, zachodzi w płaszczyźnie poszukującego nowych środków wyrazu kina fabularnego, z przeoczeniem filmu dokumentalnego, który przecież w tym czasie też w Czechosłowacji jest realizowany, w kilku przypadkach również przez reżyserów „nowofalowych”. Charakterystyczna jest tu zresztą tematyka dokumentów realizowanych przez Evalda Schorma czy Jaromila Jireša – drastyczny spadek urodzeń, etyczny problem samobójstwa, etiologia i konsekwencje chorób psychicznych – anektująca „ciemną” stronę rzeczywistości nie poddającą się prostym ocenom, nie dającą jednoznacznych odpowiedzi. W kontekście dokumentalnego przygotowania Schorma i Jireša warty odnotowania wydaje się brak podobnego zaplecza w doświadczeniu zawodowym Miloša Formana, ale i niezwykle ważny w rozwoju tego twórcy, staż w funkcji asystenta Alfreda Radoka w multimedialnym projekcie *Laterna Magika*, przygotowanym początkowo jako jednorazowy program reprezentujący Czechosłowację na EXPO '58 w Brukseli. Co prawda obok Formana praktykowało u Radoka wielu młodych reżyserów czeskiej nowej fali, a także twórców kina popularnego z lat sześćdziesiątych, m.in. też wspomniani Schorm i Jireš, ale to właśnie przeżycie tej pró-

by „błyskotliwe(go) połączeni(a) słowa, muzyki, scenografii, tańca i najnowocześniejszych technik scenicznych”³² stało się dla Formana przewrotną przepustką do dalszej samodzielnej już twórczości. Od zaplecza finansowego – *Konkurs*, „fikcyjny” reportaż o castingu do praskiego Teatru Semafor, nakręcony został za pomocą 16 mm kamery, kupionej właśnie za honorarium pochodzące z asystentury przy *Laterna Magika* – po samoświadomość artystyczną: „kiedy patrzę wstecz na moje pierwsze filmy, mam wrażenie, że chodziło w nich głównie o jedną rzecz: dokładną obserwację. Dopiero później zdałem sobie sprawę, że była to prawdopodobnie moja podświadoma reakcja na niezwykle dramatyczny, efektowny styl Alfreda Radoka”.³³ Być może problem kwalifikacji gatunkowej *Konkursu* – fabularyzowanej rejestracji fikcyjnego castingu, która w dzisiejszych formach telewizyjnych jest elementem codziennej oferty programowej – jak i kolejnych filmów, w ogóle nie zaistniałby, gdyby dokumentalne przygotowanie Formana, z zawodu przecież scenarzysty, było czymś oczywistym, nie prowokowałoby do tak odważnych kwalifikacji, jak ta sformułowana przez Andrzeja Żuławskiego: „(K)ino Formana sforsowało barierę podpatrywania i obyczajowości i wylądowało w swej doskonałości poza granicami sztuki”.³⁴

O ile w kontekście pierwszych filmów Formana termin *cinéma-vérité* i pojęcie reportażu telewizyjnego wraca najczęściej, to warto wymienić wszystkie tytuły, które wymienia się w powiązaniu z tą tradycją realizatorską, powołując się znowu na prekursorskiego w wielu kwestiach Jana Žalmana: *Worek pcheł* i *O czymś innym* Věry Chytilovej, *Pierwszy krzyk* Jaromila Jireša, nowelowy film *Perły na dnie*, *Późne popołudnie* i *Intymne oświetlenie* Ivana Passera, *Najpiękniejszy wiek* i *Straszne skutki awarii telewizora* Jaroslava Papouška, *Każdy młody mężczyzna* Pavla Juračka, *Słońce w sieci* Štefana Uhera, *Nim skończy się ta noc* Petera Solana, *Dzień nasz codzienny* Otakar Krivánek.³⁵ W obliczu imponującej liczby kilkudziesięciu filmów, które bywają kwalifikowane jako nowofalowe, rejestr tych kilkunastu tytułów nie może wydać się decydujący dla zrozumienia fenomenu czechosłowackiej nowej fali. Tendencja jednoznacznie łączona z początkiem dekady wskazuje jednak na logikę nurtu, u którego podstaw tkwiła potrzeba wykształcenia nowego języka na drodze sięgania po nowe narzędzia, nawet jeżeli za chwilę definitywnie się je porzuci. Peter Hames deprecjonując wpływ *cinéma-vérité* na czechosłowacką nową falę, pisząc, iż był on nieznaczny i ograniczony przede wszystkim do filmu krótko- lub średniometrażowego³⁶, w innym miejscu monografii nurtu swojego autorstwa pisze: „(p)o 1968-1969 roku wielu twórców spoglądając na filmy, które zrealizowali w połowie lat sześćdziesiątych widziało je jako produkt szczególnego czasu i szczególnego nastroju”³⁷, jednocześnie tę dynamikę i doniosłość każdego z etapów odnotowuje.

Wywiad-ankieta, która w pierwszym rzędzie wymieniana jest przy próbie określenia specyfiki *cinéma-vérité* i która w gruncie rzeczy gwarantuje refleksywny charakter przekazu, wszak demaskuje obecność tego, który zadaje pytania i stwarza domniemanie istnienia nośnika rejestrującego całe wydarzenie, zobrazują na przykładzie trzech czechosłowackich filmów, zrealizowanych w okolicach roku 1963, inicjującego kilkuletnią egzystencję czeskiej nowej fali. Najbardziej reprezentatywny wariant wywiadu zawiera *O czymś innym* (1963) Věry Chytilovej, z którego tytułem można już łączyć przełomowość estetyki i filmowego tematu w stosunku do dotychczasowych realizacji kinematografii czechosłowackiej. Mniej więcej w połowie filmu oglądamy wywiad przeprowadzany w mieszkaniu jednej z dwóch głównych bohaterek, gimnastyczki Evy, granej przez faktyczną czeską sportsmenkę Evę Bossakovą (w tym kontekście najbliższej Chytilovej do modelu kina bezpośredniego, zainteresowanego celebrytami, co z perspektywy równoległej do czasu powstawania filmu nie było znowu tak oczywiste). W czasie wywiadu udzielanego dziennikarzowi rejestrujemy dwukrotne spojrzenie bohaterki w kamerę, a właściwie

w obiektyw aparatu fotograficznego, w konsekwencji nie tyle zastosowania zabiegu autematycznego, co faktu wewnątrzdiegetycznego pozowania fotoreporterowi. Docelowa rozmowa z dziennikarzem, choć wpisuje się w trop ankiety ze względu na następujący po sobie klucz pytań i odpowiedzi, jest jednak zapisem rozmowy przeznaczonej dla innego, bo prasowego medium. Poetyka wywiadu przyjmującego jedynie pozory formatu telewizyjnej rozmowy o cechach refleksywnych, nosi ponadto znamiona socjalistycznego piętna – kończy go wszak pytanie: „co masz do przekazania naszej młodzieży?”. Brak entuzjazmu rozmówczyni prowadzi do przerwania nagrania i przejście do prywatnej rozmowy.

Aspekt materiałowej surowości, deficyt estetycznego przepracowania z jakim praktyki pewnych formatów telewizyjnych bywają identyfikowane, i jednocześnie samoświadome zabiegi odchodzenia od niego, dość powszechnie łączony był z debiutem Chytilovej, nie tylko z zacytowaną powyżej sceną. Dotyczył on części opowiadającej historię Bossakovej właśnie, ambitnej zawodniczki, dla której sport stanowi centrum codziennej egzystencji, kobiety, która mozolną pracą nad własnym, poddawany kolejnym ćwiczeniom, ciałem, pracuje na rzecz sukcesów sportowych, indywidualnych i reprezentacji narodowej jednocześnie, nie zaś drugiej z bohaterek, Věry, wypełniającej tradycyjny model żony i matki zatrudnionej na domowym etacie, przeżywającej sprowokowany nudą tej egzystencji afekt zdrady. Co prawda obydwie wskazane zostały przez Chytilovą jako konkurencyjne, emblematyczne typy kobiece z początku dekady lat sześćdziesiątych. Formalne konotacje z przekazem telewizyjnym wprowadza już ujęcie towarzyszące napisom początkowym, defragmentaryzujące, nieostre, skomentowane dynamiczną ścieżką dźwiękową. Chociaż kamera wydaje się przeslizgiwać po powierzchni sylwetki ćwiczącej kobiety, w rzeczywistości pod różnym kątem i z różnego dystansu przeslizguje się po ekranie telewizora. Ujęcie otwierające film jest jedynie fragmentem telewizyjnej relacji z pokazów gimnastycznych, zapośredniczonych jeszcze przez obecność odbiornika telewizyjnego, „mebla socjologicznego”.³⁸ Uatrakcyjnieniu ewolucji gimnastycznych Bossakovej, odpowiadającym za przekroczenie ram regularnej transmisji telewizyjnej służą m.in. stopklatki. W ten sposób przedstawiony zostaje choćby finalny występ Evy na zawodach międzynarodowych: jej konsekwentny układ choreograficzny montowany jest z różnych nieciągłych ujęć, aż do zamrażającej, unieruchamiającej tę dynamikę przytrzymanej pojedynczej klatki filmowej.

Drugim doniosłym przykładem zastosowania nowych technik dokumentalnych, genetycznie powiązanych z telewizją jest kilkakrotnie wspominany już krótkometrażowy debiut Miloša Formana *Konkurs*. Kategoria reportażu wspierana jest tu pojęciem półdokumentu przez wzgląd na dodanie dwóch wątków fabularnych do surowego materiału z rejestracji castingu do zespołu teatru „Semafor”, „który właśnie stawał się w Pradze wielkim szlagerem”.³⁹ Debiutujący jako reżyser Forman tak wspomina początki projektu: „(z)abraliśmy się (...) do kręcenia niemego dokumentu. (...) Postanowiłem, że zrobię o konkursie film, w którym nie będę się wstydził patrzeć i zmuszę widzów do tego, aby na to okrutne widowisko patrzyli wraz ze mną”.⁴⁰ Warto zauważyć, jak bliska jest ta motywacja dzisiejszym formatom *reality shows*. W fabularnym domknięciu materiału pomógł zabieg wprowadzenia dwóch wątków: pracownicy salonu kosmetycznego, która zwalnia się z pracy w celu uczestnictwa w konkursie na etat wokalistki, z nadzieją niepowrócenia na swoje aktualne miejsce pracy, co oczywiście ostatecznie nie ma miejsca oraz rozbudowana w stosunku do innych epizodów historia występu i rezygnacji w udziale w konkursie młodej Věry Křesadlovej (faktycznie debiutującej, amatorsko dotąd występującej piosenkarki, która do tej roli obsadzona została przez Formana celowo), obiektywnie mającej najlepsze predyspozycje do odniesienia sukcesu.⁴¹

Do 45 minutowego materiału, pod wpływem sugestii kierownika zespołu filmowego,

który przejął na siebie ostateczną funkcję producenta tego filmu, dokreślono jeszcze w celu uzupełnienia „dziwacznego formatu”, uniemożliwiającego potencjalną dystrybucję kinową, 30 minutową wprawkę *Gdyby nie było tych muzyków*, przede wszystkim odkrywającą dla czeskiego kina najbardziej rozpoznawalną twarz naturszczyka tego okresu: Jana Vostřčila, niezapomnianego ojca Piotra ze zrealizowanego w tym samym roku *Czarnego Piotrusia*. Co zauważył już Peter Hames obie części filmu w dużym stopniu opierają się na tej samej strategii. *Konkurs* skupia się na temacie castingu w Semaforze, a *Gdyby nie było tych muzyków* na corocznym konkursie orkiestr dętych w Kolinie⁴². Najbardziej znana scena, powtórzona przez Formana w jego pierwszym amerykańskim filmie – *Odlot* (1971) – to ta, w której różne dziewczęta śpiewają tę samą, niezwykle popularną wówczas piosenkę *Oliver Twist*. Każdorazowo obraz cięty jest na innej frazie montażowej, tak charakterystycznej dla Formana, dającej jednocześnie efekt śmieszności i okrucieństwa. Autentyczna atmosfera przesłuchania pozwala też na wychwycenie mininarracji skupiających egotyczne nadzieje i lęki młodych ludzi, najczęściej pozbawionych talentu, pierwszych ofiar realizującej się również w ramach państwa socjalistycznego mody na *pop stars*. Pozostający po drugiej stronie tego przesłuchania Suchý i Šlitr, gwiazdy Semafora, z którymi Forman współpracował już wcześniej przy projekcie *Laterna Magika*, choć potencjalnie wpisywaliby się w rolę celebrytów, którymi zainteresowany był współczesny dokument i programy telewizyjne tego czasu, grają tu rolę drugorzędną, nacisk położony zostaje na ich „zwyczajność”, wizerunek zaprzeczający motywującej młodych obsesji popularności, będącej najczęściej pokłosiem medialnych reprezentacji muzyki popularnej, która już w tym czasie stawała się najprostszą platformą awansu w społecznej hierarchii.

Na drugim biegunie praktyki sięgania po elementy, narzędzia zdemontowanego, instrumentalnie użytego *cinéma-vérité*, któremu jednak nadal przyświeca imperatyw budowania jak najściślejszej „więzi między przedstawieniem a rzeczywistością” i któremu to ideałowi równie bliska była w tym czasie telewizja – można umieścić krótkometrażowy film Pavla Juračka i Jana Schmidta *Kilian zawsze wraca* (1963), nieuwzględniony w wylczeniu Jana Žalmana. W odróżnieniu od dwóch wcześniejszych tytułów obecny w tym 38 minutowym obrazie wywiad-ankieta nie przekierowuje go w stronę formatu quasi-telewizyjnego, a jedynie gra z jego pozorem, instrumentalnym użyciem. W ramach tej surrealistycznej opowiadki, często kwitowanej samotłumaczącym się komentarzem „zrodzona z Kafkowskiego ducha”, realizuje się fantazja o wypożyczalni kotów, do której przypadkowo trafia główny bohater. Herold⁴³, decydując się na wypożyczenie zwierzęcia, podejmuje jednocześnie egzekwowalną karą grzywny zobowiązanie zwrócenia go na czas. Nie mogąc odnaleźć wypożyczalni następnego dnia, wyrusza na jej poszukiwania, rozpoczynając je właśnie od łudząco przypominającego mechanizm ankiety rozpytywania. Ta nerwowa bieganina, podczas której kot zapakowany zostaje do teczki-śniadaniówki, stając się klasycznym „przedmiotem surrealistycznym”, w warstwie środków filmowych daje efekt surowo zmontowanego materiału wyjściowego. Wachlarz odpowiedzi wśród „ankietowanych” waha się między tymi absurdalnymi, po całkowicie prawdopodobne, tworząc rzetelny rejestr uniwersalnych, społecznych zachowań: uników, ale i chęci rzetelnego sprostania sytuacji, odbijającej się w skwapliwie udzielanych informacjach o ZOO czy przychodniach weterynaryjnych, znajdujących się w odległych częściach miasta. Celowy dysonans między całościową strategią filmu, akcentującego samotność i alienację głównego bohatera w mieście-labiryncie, w którym na prawach metonimii pomieszczona zostaje płaszczyzna symbolicznych skrótów, demaskująca przede wszystkim absurdalność biurokratycznych mechanizmów⁴⁴ a krótkim, ale wyjątkowo sugestywnym wtrętem, dającym się zidentyfikować z nową formą dokumentalną pozostaje otwarty na interpretacje. Nic nie stoi na przeszkodzie, by odczytać go jako świadomy komunikat twórcy, który dobrze porusza się

we współczesnych technikach filmowych, ale który potrafi przejąć je i wykorzystać do własnych, „egoistycznych” celów, kpiąc tym samym niejako z ich ideologicznych założeń – wiary w możliwość dotarcia do prawdy o rzeczywistości. Również tej realizującej się w przestrzeni przekazów telewizyjnych.

Warunkiem niemalże *sine qua non* absorpcji przez kino fabularne technik dokumentalnych – jak wskazują Płazewski czy Nowell-Smith efektów „rewolucji telewizyjnej” – są „defekty” warsztatowe, będące rodzajem „skutków ubocznych”, zarówno użytych środków technicznych, jak i przyjętych założeń. Widz obcuje z chropowatym, nieostrym obrazem (w efekcie np. bardzo dużych zbliżeń). Nawet błędy, nieostre zdjęcia, niepewne i chybotliwe ruchy, prześwietlone i niedoświetlone fragmenty taśmy, stają się elementami języka nowego kina, będąc jednocześnie częścią psychologicznej i wizualnej rzeczywistości współczesnego człowieka. W planie globalnej dynamiki zmieniających się praktyk telewizyjnych – będących jednak poza zasięgiem kina czechosłowackiego z lat sześćdziesiątych – determinowanych upowszechnieniem się lekkich kamer reporterskich, posługiwaniem się teleobiektywami i rejestrowaniem dźwięku na planie dźwiękowym, realizował się jednocześnie, dynamiczny rozwój gatunków telewizyjnych, jak transmisja bezpośrednia, reportaż z działań wojennych oraz ich adaptacja do filmu fikcjonalnego. Efektem, zauważalnym również w kinie czeskim, było eksponowanie bardziej chaotycznej formy przekazu filmowego, osiąganego m.in. przez zdjęcia zdejmowane z ręki, najazdy transfokatorem, przypadkowe szwenki. Przykładem osiągnięcia analogicznych skutków za pomocą tradycyjnych narzędzi są np. *Diamenty nocy* Jana Němca (1964). Zastosowane tam dynamiczne, długie jazdy kamery prowadzonej „z ręki”, z nietypowych, niewygodnych punktów widzenia, powtarzają mechanizm percepcyjny dwójki głównych bohaterów, uciekinierów z transportu do obozu koncentracyjnego. Subiektywizację obrazu filmowego zapewniają ujęcia powtarzające perspektywę i krok przedzierającego się przez nierówności leśnej ścieżki skrajnie wyczerpanego fizycznie człowieka. Kluczową rolę odgrywa jeszcze warstwa audialna, zbudowana z odgłosów stąpanięc, przyspieszonych oddechów. Film będąc przykładem użycia niekonwencjonalnych środków ekspresji, poszerzonych jeszcze o arbitralny, polifoniczny montaż sprzeciwiał się regułom klasycznego kina narracyjnego.

Związek z konieczności: telewizja – muzyka popularna – film

Jan Němec, choć może nie jako jedyny twórca czechosłowackiej nowej fali, jest tym, który jednak w sposób najbardziej spektakularny łączy w swojej twórczości trzy pozornie odległe formy przekazów audiowizualnych: obrazy filmowe widziane w kategoriach sztuki filmowej, radykalnego artystycznego eksperymentu, którego przykładem są właśnie *Diamenty nocy*, realizowane z myślą o formacie telewizyjnym programy słowno-muzyczne i teledyski oraz kinowe filmy muzyczne. Punktem wyjścia dla tematu zależności między kinem – telewizją – kulturą masową był już *Konkurs* Formana, ale dopiero realizowana równolegle telewizyjna i reżyserska praktyka Němca, pozwoli zobrazować twórcze przekształcanie ram kultury popularnej tego czasu. Przeżywanie przez samego Němca własnego przypadku twórczości jako elitarniej, hermetycznej formuły kina – taki też podstawowy zarzut stawiano jego filmowym realizacjom, dopisując im jeszcze nad/użycia słownika języka ezopowego sztuki represjonowanej przez system socjalistyczny (patrz klasyczny przykład *O uroczystości i gościach* (1966), filmu dystrybuowanego zresztą w krajach anglosaskich pod prowokującym do takich odczytań tytułem *The Party and the Guests [Partial/Uroczystość i goście]* – zmieniało się z upływem lat. Zarówno wypowiedzi reżysera, jak i jego praktyka artystyczna po roku 1966, wynikająca, czego nie można

przemilczeć, z oficjalnego zakazu realizacji kolejnych filmów, wskazują na chęć wyjścia z getta wtajemniczenia: „Do tej pory zrobiłem rzeczy znane jedynie wąskiemu kręgowi ludzi. Filatelistom. Nie jestem zadowolony z tej sytuacji. A co za tym idzie – ani z siebie, ani z filmów. To zbyt cieplarniane warunki...”.⁴⁵ Doświadczenie współpracy z telewizją z tego okresu zaowocowało pierwszymi czechosłowackimi teledyskami do muzyki popularnej Karela Gotta czy Marty Kubišovej. Obszar pracy zawodowej, do której Němec nie stracił wówczas prawa, można więc odczytywać kilkutorowo: jako realizację artystycznej ciekawości wynikającej z pracy z nowym medium, jako próbę przetrwania w dopuszczalnych warunkach artystycznej autonomii, bo determinowanych przez specyfikę telewizji i wreszcie jako chęć sprawdzenia się w przestrzeni kultury popularnej, już przez wzgląd na samą istotę medium telewizyjnego skierowanej do widza masowego.⁴⁶

Dostępne są statystyki, według których w roku 1968 68 % czeskiego społeczeństwa interesowało się muzyką popularną.⁴⁷ To ważna wielkość w kontekście fenomenu piosenki współtworzonej m.in. przez scenę Teatru Semafor, w kontekście jej intertekstualnego dialogu z filmami Formana (nie do pominięcia są na przykład beatlesowskie covery w *Pali się, moja panno* w aranżacji klasycznie czeskiej orkiestry, ściśle powiązanej z wizerunkiem czeskiej kultury jako takiej i jej filmowymi reprezentacjami), i z filmami Jana Němca właśnie. Z jednej strony krajobraz tej popularności uzupełniały kolorowe czasopisma, reprodukujące plakaty, wywiady z gwiazdami, listy przebojów. Dariusz Michalski wspomina jeszcze licznie organizowane w tych latach przeglądy, festiwale muzyczne i konkursy piosenki, na czele z pierwszym w tej kategorii „Wybieramy piosenkę na każdy dzień”, organizowanym zwykle na początku roku, w kawiarni „Węława”.⁴⁸ Co jednak najważniejsze, to wyjście muzyki popularnej z zamkniętych pomieszczeń, z tanecznego parkietu w stronę zdecydowanie większej liczby potencjalnych odbiorców dzięki zachodzącym zmianom technologicznym. Podstawowym medium generującym wokół piosenki popularnej i jej wykonawców mechanizm niemal powszechnego zainteresowania była przecież działająca od 1953 roku Telewizja Czechosłowacka. Dekada lat sześćdziesiątych jest świadkiem szybko zwiększającego się dostępu do odbiorników telewizyjnych, chociaż nadal nad odbiorem prywatnym, domowym, skupiającym co najmniej 5 osób, niekoniecznie członków rodziny, dominuje przestrzeń klubów, świetlic fabrycznych i wiejskich (modelowym odbiorcą rekrutującym się z tego drugiego sektora byłaby Andula i jej koleżanki z *Miłości blondynki*). Sytuacja ta stwarzała zjawisko masowego, zbiorowego oglądania przede wszystkim programów rozrywkowych (przez wzgląd na kilkukrotne powtarzanie emisji jednego, tego samego tytułu filmy fabularne cieszyły się o wiele mniejszą popularnością)⁴⁹, rezonując z klasyczną definicją kultury masowej, lokującą ją wśród zjawisk przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści płynących z nielicznych źródeł oraz do jednolitych form zabawowej, rozrywkowej działalności wielkich mas ludzkich.⁵⁰

W przypadku jednego z telewizyjnych programów muzycznych tego czasu śmiało można mówić o fenomenie kulturowym, bez którego znajomości nie istnieje możliwość zrozumienia akcesu do projektów telewizyjnych reżyserów takich jak Němec. Ewa Ciszewska, opisując polifoniczną funkcję telewizji w kształtowaniu kultury popularnej w latach sześćdziesiątych, podkreśla przede wszystkim wagę nadawanych przez nią programów muzycznych typu *Kdo z kým, o čem, pro koho* (*Kto z kim, o czym, dla kogo*), w których losowano, jaki kompozytor, z jakim autorem tekstu, na jaki temat i dla kogo napisze piosenkę, a efekty tej losowo zorganizowanej pracy prezentowane były w kolejnym odcinku programu czy formy muzycznego serialu telewizyjnego *Píseň pro Rudolfa III* (*Piosenka dla Rudolfa III*) w reżyserii Jaromíra Vašty, ze scenariuszem Jaroslava Dietla. Tytułową rolę w tym ostatnim projekcie telewizyjnym odgrywał Darek Vostřel, który w sezonie 1957/1958 zało-

zył, a potem przez 14 lat prowadził kolejną słynną praską „małą scenę”, teatr Rokoko.⁵¹ To z niej do telewizji, a następnie do kina przechodziły kolejne ikony czeskiej muzyki popularnej: Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář⁵² (Miloš Hрма z *Pociągów pod specjalnym nadzorem* i Pavel Hvezdár ze *Skowronków na uwięzi Jiříego Menzla*⁵³) oraz Waldemar Matuška.⁵⁴ Zespół uzupełniali: Karel Gott,⁵⁵ Eva Pilarová,⁵⁶ Ivetta Simonová, Milan Chladil, Pavel Novák, Josef Laufer, Pavlina Filipovská. Ciszevska podkreśla też kluczową dla współtworzenia czechosłowackiego kultu gwiazd cechę rozpoznawczą programu *Piosenka dla Rudolfa III*: śpiewacy występowali w nim pod swoimi prawdziwymi imionami.⁵⁷

Czechosłowacja wciąż znajdowała się za żelazną kurtyną, ale wewnątrz niej zachodziły procesy charakterystyczne dla świata zachodniego. Edgar Morin już w latach pięćdziesiątych twierdził, że kultura masowa stworzyła własne „sfery wyższe”, które zastąpiły dawną „wyższą sferę” arystokratyczną, później mieszczańską.⁵⁸ To przyczyna oczywistej dziś dla wszystkich sytuacji medialno-społecznej, o której tak kiedyś pisał Bogusław Sułkowski: „Środki masowe wypełnione są postaciami popularnych piosenkarzy, ludzi zabawy, sportu, polityki i nauki, zawsze przedstawianymi w swoisty sposób. W przypadku piosenkarza równie ważny jest jego recital, co i tajemnice życia prywatnego. (...) Odbiorca interesuje się jedynie postaciami silnie zmitologizowanymi, ale równocześnie żąda, by postacie te pozostały mu uczuciowo bliskie, by tkwiły w realiach codzienności. (...) Przedstawiciele współczesnych „sfer wyższych” ze środków przekazu „są nadludźcy przez rolę, w którą się wcielają, ale ludzcy poprzez swoje prywatne życie.”⁵⁹ Synergia tych dwóch sfer uruchamia znany mechanizm/fantazję projekcji-identyfikacji, przyznając telewizji status „zabawy quasi-uczestniczącej”.⁶⁰

Pytanie zasadnicze brzmi, na ile w warunkach państwa socjalistycznego można w ogóle mówić o kulturze masowej? Iwona Kurz w swojej znanej książce *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze powtarza* za Edgarem Morinem powtarza, że najważniejsza różnica polega na stosunku do odbiorcy: w systemie prywatnym aparat produkcji działa tak, by jak najbardziej podobać się odbiorcy – natomiast „system państwowy chce przekonywać, wychowywać”, co prowadzi do natrętnej presji ideologicznej (i dodam, dużo większej standaryzacji, ponieważ jest tylko jedna, dominująca i centralna instancja nadawcza. (...)) Masowo wytwarzane formy i treści w warunkach PRL próbowały sprostać zarazem dwu – trudnym do pogodzenia – funkcjom: ludycznej (odpowiadanie na potrzeby społeczne) i perswazyjnej (realizacjach zadań stawianych przez władze).⁶¹ W tej perspektywie – funkcji edukacyjno-ideologicznej telewizji – należy też widzieć chęć kreowania (modyfikując tezy Andrew Higsona formułowane w odniesieniu do kina), użytecznych politycznie, „narodotwórczych” kolektywnych narracji tożsamościowych oraz propagowania własnych wizji zarówno aktualnych wydarzeń politycznych, jak i zdarzeń historycznych: „to my musimy opowiedzieć sobie na ekranie naszą historię, by nie opowiadali nam jej inni”.⁶² Trudno doszukiwać się tej wizji w zrealizowanych dla telewizji teledyskach Jana Némca, w których staje się on jedynie reżyserem krótkich form towarzyszących śpiewającej Marcie Kubišovej i w realizacji których z repertuaru charakterystycznych, odważnych środków ekspresji filmowej wykorzystuje co najwyżej pracę transfokatora, nigdy nie zapominając nawet w tym momencie o wizji siebie jako prekursora: „Byłem właściwie twórcą, który zapoczątkował kulturę wideoklipu. W Czechosłowacji byliśmy pionierami telewizyjnych filmów muzycznych na skalę międzynarodową”.⁶³ Być może jednak funkcję taką mógł przejąć jego trzeci samodzielny film kinowy, *Męczennicy miłości* (1966), oskarżany o „niezrozumiały” surrealizm.

O ewolucji kina Némca wspomina Peter Hames, pisząc: „Po 1968-1969 roku wielu twórców spoglądając na filmy, które zrealizowali w połowie lat sześćdziesiątych widziało je jako produkt szczególnego czasu i szczególnego nastroju. Jan Némec na przykład czuł,

że po rozliczeniu się z „siłami reakcji”, nadeszła pora na zmianę podejścia i poszukiwanie kontaktu z szerszą widownią.⁶⁴ *Męczennicy miłości* są przykładem kina, które do realizacji własnej autorskiej wizji z premedytacją wykorzystuje konwencje kina popularnego, generowane w jego obrębie współczesne profile tożsamościowe, wspierane dodatkowo przez telewizję. Można je odczytywać w skomplikowanym kontekście zależności: jako utwór w pewnym sensie wymuszony polityką władz, bo zrealizowany w przestrzeni granicznej, narażonej jednocześnie na mniejsze zainteresowanie politycznych decydentów, ale i świadomie czerpiący z potencjału kina potencjalnie identyfikowanego z profilem widza masowego: „Świadomie i może nawet trochę nieskromnie nawiązuję do filmów Chaplina, do ich gorzko-słodkiego smaku (...). Chcę zrobić film, który miałby w kinematografii takie miejsce, jakie w muzyce zajmuje «chanson». Piosenka może być wesoła i niefrasobliwa, ale bywa także sentymentalna, a czasem nawet mówi o sprawach najwyższej wagi”.⁶⁵

Podobnie jak z Teatru Rokoko gwiazdy muzyki popularnej przechodziły do świata masowej wyobraźni generowanej przez telewizję, mechanizm ten miał jeszcze swoją kolejną odsłonę. Panteon gwiazd muzyki popularnej nie był ostatecznie jeszcze tak bardzo rozbudowany, młodzi wykonawcy rozrywkowych songów w sposób naturalny trafiali również do obsady pełnometrażowych filmów kinowych. To nie tylko przypadek *Męczenników miłości*, ale i *Pociągów pod specjalnym nadzorem* czy *Skowronków na wwięzi* Jiříego Menzla. Jednak tylko pierwszy z tych tytułów wydaje się najbardziej twórczym komentarzem do tej dopiero pączkującej praktyki medialnych transferów, wszak Vaclav Neckář w filmach Menzla nie wykorzystuje swojego pełnego *emploi* czyli nie śpiewa, wpisując się w specyficzną rozległą formułę aktora niezawodowego, który jednak znany jest ze swojej działalności pozafilmowej, „przezroczystej” dla odbiorcy nie rodzimego. Odmienny wymiar ma rola Marty Kubišovej w pierwszej noweli *Męczenników* pt. *Kuszenie manipulanta*: ewidentny jest tu wręcz zabieg „wywrócenia” jej dotychczasowej scenicznej atrakcyjności: postać przez nią grana nosi źle dobrane okulary, krótką, chłopięcą fryzurkę, co zbliża jej wizerunek do wyglądu przeciętnej okularnicy. Co jednak najważniejsze w filmie, który przecież naśladuje stylistykę kina niemego, w którym z niemal nieobecnych dialogów (nieliczne pojawiają się jedynie w trzeciej noweli *Robert sierota*) nacisk przesunięty zostaje na wydobytą już w *Diaamentach nocy* ścieżkę ogołoconych do westchnień odgłosów ludzkiej egzystencji. W obliczu stylizacji na poetykę kina niemego rozbudowaniu podlega kod niewerbalnego języka ciała oraz ścieżka muzyczna skomponowana przez Jana Klusáka (jednocześnie odtwórcę drugoplanowej postaci pierwszej noweli) i Karela Mareša (jednocześnie odtwórcę drugoplanowej postaci trzeciej noweli). Marta Kubišova nie śpiewa jako postać świata diegetycznej fantazji, choć jej piosenki są elementem oryginalnej muzyki filmowej. Dlatego, że „używany” przez Němca obraz filmowy pozbawiony jest odgłosów rozmów, to właśnie muzyka, poszczególne piosenki są stałym komentarzem prezentowanych zdarzeń, zanurzonych w onirycznej niekonkretności. Film nawiązuje wprost do awangardowego nurtu czeskiego poetyzmu poprzez wprowadzenie elementów niemej komedii, parodii teatru rewiowego, tańca i piosenki popularnej. W scenie rozgrywającej się w nocnym klubie grający wiodący czescy muzycy jazzowi (Jan Hammer i Miroslav Vitouš), a fałszywie brzmiące skrzypce w trzeciej noweli stanowią zdaniem Petera Hamesa prawdopodobne nawiązanie do rozwijającego się nurtu free jazzowego.⁶⁶ I to raczej wyjątek, gdy idzie o predylekcje muzyczne twórców czechosłowackiej nowej fali, bo o specyfice tego kina stanowi m.in. odwrotny w stosunku do polskich praktyk z tego czasu brak zainteresowania jazzem.

Rozbudowane wtrącenie o *Męczennikach miłości* pojawia się tu w funkcji zaświadczenia o nowatorskiej zdolności kina z tego czasu do oryginalnego wykorzystania, a właściwie przetworzenia trendu muzyki popularnej i jej reprezentacji w dynamicznie rozwijających się gatunkach telewizyjnych, programach muzycznych i wideoklipach. Owo świadectwo

nie wybrzmi jednak w pełni, gdy pominiemy decyzję obsadzenia w jednej z ról Karela Gotta, wcześniej pojawiającego się już w roli popularnego piosenkarza, czyli samego siebie, w wielkim kinowym przeboju musicalowym *Gdyby tysiące klarnetów* (1964), choć nie pod swoim własnym nazwiskiem. Film *Němca* trzeba widzieć również w funkcji dialogu z zasadami tego konkretnego gatunku filmowego, a figurę hieratycznej postaci pieśniarza z drugiej noweli *Męzczyzników*, *Sny Nastěnki*, w jaką wcielił się Gott, jako próbę zakpienia z mechanizmów kultury popularnej, za pomocą których, co do nie dawna jeszcze wydawało się nie do pomyślenia, zwykli wykonawcy, co najwyżej zdolni interpretatorzy, kanonizowani zostają na bóstwa powszechnego uwielbienia. W rysunku postaci granej przez Gotta obecny jest jakiś gest kampaowej przesady, rys androgyniczności, potrzebny dla podkreślenia jego „boskiej” niedostępności. Zarówno wysoka tonacja, w jakiej śpiewana jest podniosła pieśń, jak i inne elementy inscenizacji, muzyczne otoczenie, czarna książeczka przyciskana przez Gotta do piersi upodabniają całe wydarzenie do występu czy to wysokiej rangi urzędnika kościelnego, czy też partyjnego oficjela.

Przedłużeniem tematyki fenomenu muzyki rozrywkowej z tego czasu są oczywiście nie tylko pierwsze teledyski, popularność scen muzycznych typu Semafor, czy bijące rekordy oglądalności pełnometrażowe musicale (m.in. nie wymieniani jeszcze *Starcy na chmielu* Ladislava Rychmana (z 1963 roku). W planie rozrywki aspirującej do dzieła sztuki widzieć należy natomiast prekursorski w skali światowej czechosłowacki film interaktywny – *Kinoautomat. Człowiek i jego dom* (1967) – zrealizowany przez Radúza Činčeru przy pomocy zdolnego twórcy musicali Jana Rohača. W tej sekwencji wymienić trzeba jeszcze Formana za wspólnie zrealizowany, znowu z Janem Roháčem, telewizyjny film muzyczny, zapis speyfiki muzycznej teatru Semafor, nie tylko z gwiazdami Šlitra i Suchego, ale i Evy Pilarovej i Hany Hegerovej: *Dobře placená prochazka* (1966) czy Zdenka Podskalskiego (reżysera komedii kontynuujących satyryczny gest szkoły Formana, takich jak *Biała Pani* (1965) czy *Światowcy* (1969) również realizującego teledyski dla czechosłowackiej telewizji.⁶⁷

Zakończenie

Filmy czechosłowackiej nowej fali w latach sześćdziesiątych, a więc w okresie faktycznej żywotności nurtu, niemal nieprzerwanie funkcjonowały w międzynarodowym obiegu festiwalowym.⁶⁸ O ile ostatecznie nie awansowały do indeksu najbardziej znamienitych realizacji kina autorskiego, to stało się tak przede wszystkim w obliczu trzech zasadniczych właściwości tego czasu: hegemonii kina spod znaku Antonioniego, Felliniego, Bergmana, z którym nieprzerwanie były porównywane, też w celu przyswojenia ich „wschodniego” kolorytu odbiorcom zachodnioeuropejskim, radykalizującego się u schyłku lat sześćdziesiątych przełomu kontrkulturowego, zmieniającego dotychczasowy udział i reprezentację kultury oficjalnej i jej obrzeży oraz w konsekwencji naturalnego procesu wyczerpywania się fascynacji kolejnym fenomenem kina narodowego.

Komplementarna względem dotychczasowych opracowań historyczno-filmowych wydaje się fotografia Tibora Borskiego wykonana w 1967 roku, która aktualnie stanowi „ikonograficzny ekwiwalent” twórców odpowiadających za trzon czechosłowackiej nowej fali, jej reklamową fotografię portretową. Znaleźli się na niej: Ivan Passer, Jaromil Jireš, Hynek Bočan, Věra Chytilová, Pavel Juraček, Jan Němec, Evald Schorm, Miloš Forman, Jiří Menzel. Jak pisze Stanislava Přádná, nieobojętna jest poza, w której uchwycony został Forman. W grupie „zdjętej” w ruchu, szerokim kątem, to on, a nie Němec profetycznie wychyla się przed innych, „ku przyszłości”.⁶⁹ I to on spośród twórców czechosłowackiej nowej fali osiągnął największy sukces międzynarodowy,⁷⁰ również w okresie „ponowofalowym”.

Przypisy

- ¹ Sama cezura jest efektem w gruncie rzeczy mechanicznego przeniesienia symbolicznej klamry o administracyjno-historycznej konotacji: od pierwszych reform gospodarczych, uwzględniających również zmiany organizacyjne zachodzące w ramach czechosłowackiego przemysłu kinematograficznego (1963) do kilkumiesięcznego okresu największej wolności publicznej i artystycznej zakończonej wkroczeniem wojsk Układu Warszawskiego (1968). Dające się zaobserwować realne konsekwencje tych przemian polityczno-społecznych wiązać można dopiero z rokiem 1970, kiedy to rozwiązano dotychczasowe zespoły filmowe. W innej wykładni, to przedział pozwalający na zaistnienie debiutów Miloša Formana, Věry Chytilovej, Jaromila Jireša (1963) i „zaaresztowanych na zawsze” *Skowronków na uwwięzi Jiříego Menzla* (1969) czy *Zabitej niedzieli* Drahomíry Vihanovej (1969).
- ² J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895-2003*, Warszawa 2005, s. 273.
- ³ Kupionej przez Formana za prywatne oszczędności, pochodzące m.in. z angażu do projektu *Laterna Magika* Alfreda Radoka. Zob. M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Katowice 1996, s. 120-121.
- ⁴ Trudne do pominięcia są zwłaszcza opisy technicznej ekwilibrystyki autora zdjęć (Jaroslava Kučery) i operatora kamery (Miroslava Ondříčka) na planie *Diamentów nocy* Jana Němca (1964).
- ⁵ Por. *The Oxford History of World Cinema. The definitive history of cinema worldwide*, ed. by G. Nowell-Smith, Oxford University Press 1997, s. 532.
- ⁶ G. Nowell-Smith, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York – London 2008, s. 80.
- ⁷ Pozorność tej strategii nie angażowania się w rejestrowany materiał trafnie rozpoznaje w swojej książce Mirosław Przyłipiak. Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1960-1963, Gdańsk 2008*.
- ⁸ Por. G. Nowell-Smith, op. cit., s. 83.
- ⁹ Por. Ibidem.
- ¹⁰ Podaję za J. Płażewski, op. cit., s. 276.
- ¹¹ Por. M. Przyłipiak, op. cit.
- ¹² Pisałam już o tym w *Szkicu o Czarnym Piotrusiu Miloša Formana*, „Panoptikum” 2003 nr 1(8).
- ¹³ Por. J. Boček, *Dynamika struktury filmowej*, przeł. I. Kędziński, W: *Czeska myśl filmowa, Tom 2: Reguły gry*, wyb.: P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 108.
- ¹⁴ M. Bregant, *O granicy dziwnych filmów*, przeł. A. Mikołajczyk, W: *Czeska myśl filmowa, Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, wyb.: P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 418.
- ¹⁵ W tę stronę ciężą m.in. interpretacje pióra Jonathana Owena czy Ewy Mazierskiej. Por. J. L. Owen, *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York, Oxford: Berghahn Books 2011; E. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, New York, Oxford: Berghahn Books 2008.
- ¹⁶ J. Žalman, *Umlčeny film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Narodni Filmovy Archiv 1993, s. 18-19: Jan Žalman (wł. Antonína Nowak) to pseudonim redaktora naczelnego „Film a doba”, słynnego czechosłowackiego pisma filmowego wydawanego w latach 60., który sprawował tę funkcję między 1962-1970 rokiem.
- ¹⁷ Por. J. Žalman, *Films and Filmmakers in Czechoslovakia*, Prague: Orbis, 1968; idem, *Umlčeny film...*
- ¹⁸ M. Bregant, *Česká nová vlna ve slepém zrcadle*, „Iluminace” 1996, nr 1, s. 137.
- ¹⁹ Por. „Myślę, że nasze filmy były reakcją na oficjalną estetykę socrealistyczną, w której nic na ekranie nie odzwierciedlało rzeczywistości takiej, jaką znaliśmy. Było dla nas czymś interesującym kręcić rzeczywistość taką, jaką była, filmować ludzi, którzy nie byli aktorami.” Zob. R. Buchar, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson-London: McFarland and Company 2004.
- ²⁰ I. Passer, *Jedynym kryterium jest prawda*, „Film” 1967 nr 2, s. 8.
- ²¹ I. Soeldner, *Ponti i Forman*, „Film” 1967, nr 26, s. 12-13.
- ²² I. Soeldner, *Pierwszy po „Nowej fali”*, „Film” 1967 nr 34, s. 12.
- ²³ Cyt. za J. Skwara, *Autorka*, „Film” 1964 nr 8, s. 12-13.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ *Chytilová i jej „groteskowy dokument filozoficzny”*, (autor nie podany), „Film” 1965 nr 34, s. 9.
- ²⁶ Elo Havetta w wywiadzie z Antoninem Liehmem W: idem, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na świecie” 2003 nr 404, s. 222.
- ²⁷ Dušan Hanak w wywiadzie z Antoninem Liehmem W: Ibidem, s. 228-229.
- ²⁸ J. Jireš, *Fala prawdy w filmie* przeł. A. Car, W: *Czeska myśl filmowa, t. 2: Reguły gry*, s. 208.

- ²⁹ Cyt. za J. Škvorerecky, *Na becze z kapustą*, przeł. Z. Batko, „Film na świecie” 1990, nr 375, s. 21.
- ³⁰ Miłość blondynki *Miloša Formana*, red., „Film” 1965 nr 28, s. 8.
- ³¹ Autorem cytowanego fragmentu jest sprawozdawca filmowy tygodnika „Argumenty”. Podaję za H. Tronowicz, *Film czeskosłowacki w Polsce*, Warszawa 1984, s. 85.
- ³² Jedną z definicji Laterny Magiki, autorstwa Miloša Formana. Por. M. Forman, J. Novák, op. cit., s. 117. Przy pierwszym programie Laterny współpracowali również późniejsi założyciele słynnego praskiego Teatru Semafor: Jiří Šlitr i Jiří Suchý, którzy trafili w obiektyw kamery Miroslava Ondříčka na planie *Konkursu*.
- ³³ Ibidem, s. 117.
- ³⁴ A. Żuławski, *Melodramat czyli o szlachetności uczuć*, „Film” 1966 nr 36, s. 4.
- ³⁵ Zob. J. Żalman, op. cit., s. 85-125.
- ³⁶ P. Hames, *Czechosłowacka nowa fala*, przeł. G. Świętochowska i inni, Gdańsk 2009, s. 142.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Termin autorstwa Antoniny Kłoskowskiej: Eadem, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 203.
- ³⁹ M. Forman, op. cit., s. 121.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 122.
- ⁴¹ Do 45 minutowego materiału, pod wpływem sugestii zespołu filmowego, który przejął na siebie ostateczną funkcję producenta tego filmu, dokreślono jeszcze w celu uzupełnienia „dziwacznoformatu”, uniemożliwiającego potencjalną dystrybucję kinową, 30 minutową wprawkę *Gdyby nie było tych muzyków*, przede wszystkim odkrywającą dla czeskiego kina najbardziej rozpoznawalną twarz naturšczykka tego okresu: Jana Vostrčíla, niezapomnianego ojca Piotra ze zrealizowanego w tym samym roku *Czarnego Piotrusia*.
- ⁴² P. Hames, op. cit., s. 145.
- ⁴³ Imię bohatera, poza napisami końcowymi, ani razu w filmie nie pada.
- ⁴⁴ Poszukiwanie wypożyczalni kotów dubluje wcześniejszy, pierwotny impuls poszukiwania tytułowego Josefa Kiliána, umotywowany chęcią przekazania tej anonimowej postaci wiadomości o czymś pogrzebie. Josef K. bardziej niż desygnatem fizycznie skonkretyzowanego człowieka, jest synekdochą biurokratycznego uwikłania i zagubienia.
- ⁴⁵ A. Liehm, op. cit., s. 172.
- ⁴⁶ To w tym kontekście można widzieć też późniejszą realizację *Przemiany* (1975) na podstawie opowiadania Franza Kafki, dla niemieckiej telewizji: jako znajomość trybów telewizyjnych, ale i zdolność do skorzystania z oferty realizacji pewnego projektu, na który nie ma większego (kinowego) budżetu.
- ⁴⁷ Dla porównania w roku 1947 badania wykazały, że muzyką popularną interesowało się zaledwie 16 % czeskiego społeczeństwa. J. Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918-1968*, Academia, Praha 1998, s. 288, s. 291. Podaję za E. Ciszewska, *Bohaterowie czeskiego kina. Od „Czarnego Piotrusia” (1963) Miloša Formana do „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie” (2005) Petra Zelenki* (maszynopis rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego), s. 40. Dariusz Michalski podaje jeszcze inną komplementarną wielkość: już w 1960 roku Radio Bratysława nadało 8745 godzin muzyki, z czego 80% stanowiła muzyka rozrywkowa. Por. idem, *Z piosenką dookoła świata*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1990, s. 51
- ⁴⁸ D. Michalski, op. cit., s. 49-52.
- ⁴⁹ Por. P. Pleskot, *Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych*, Warszawa 2007.
- ⁵⁰ Por. A. Kłoskowska, op. cit., s. 129.
- ⁵¹ Por. E. Ciszewska, op. cit., s. 50-51.
- ⁵² Już za chwilę cała trójka występować będzie samodzielnie, w istniejącym poza formatem programów telewizyjnych popowym trio „The Golden Kids”.
- ⁵³ Wystąpił poza tym w *Kulawym diable* Juraja Herza, w „samozwrotnym” epizodzie, jako on sam, w filmie *Prywatna zawierucha* Hynka Bočana.
- ⁵⁴ Wystąpił m.in. w *Gdyby tysiące klarnetów* Jana Rohača, *Wszyscy dobrzy rodacy* Vojtěcha Jasnego, *Hotel dla cudzoziemca* Jana Schmidta. Debiutował w jednej z drugoplanowych ról w sztandarowym czeskim westernie *Lemoniadowy Joe*. Oldřicha Lipskiego.
- ⁵⁵ Wystąpił m.in. w *Gdyby tysiące klarnetów* Jana Rohača, *Męczennicy miłości* Jana Němca.
- ⁵⁶ Wystąpiła m.in. w *Zbrodni w nocnym klubie* Jiříego Menzla.

- ⁵⁷ To właśnie w ramach programu *Piosenka dla Rudolfa III* po raz pierwszy zabrzmiała też piosenka Marty Kubišovej *Modlitba (Modlitwa)*, która stała się hymnem praskiej wiosny (i która była jedną z przyczyn objęcia piosenkarki w 1970 całkowitym zakazem występów). Podaję za E. Ciszewską, op. cit., s. 42.
- ⁵⁸ E. Morin, *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 101.
- ⁵⁹ B. Sułkowski, *Odbiorcze użyci rozrywki telewizyjnej*, W: s. 151.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 148-149.
- ⁶¹ Por. I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej*, Warszawa 2005, s. 17.
- ⁶² A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, W: *Kino Europy*, pod red. P. Sitarskiego, Kraków 2001, s. 18.
- ⁶³ Jan Němec w wywiadzie z Ivaną Košuličová: *Everything You Always Wanted to Know about My Heart... An interview with film director Jan Němec*, <http://www.cereview.org/01/17/interview17_kosulicova.html>. (dostęp: 30 marca 2011).
- ⁶⁴ Por. P. Hames, op. cit., s. 18.
- ⁶⁵ *Musical w stylu Chaplina*, „Film” 1966 nr 40, s. 9.
- ⁶⁶ Por. P. Hames, op. cit., s. 228.
- ⁶⁷ Dla tego medium reżyserował też Evald Schorm, m.in. spektakl/film telewizyjny *Kral a žena* z Janą Brejchová i Janem Werichem (ważną osobowością świata czeskiej kultury, jednego z filarów bogatej, przedwojennej topografii praskich scen teatralnych, współtwórcy Teatru Wyzwolonego, represjonowanego w okresie powojennym).
- ⁶⁸ Filmy wyprodukowane między rokiem 1963-1969 zdobyły łącznie 165 nagród na najważniejszych międzynarodowych festiwalach filmowych.
- ⁶⁹ S. Prádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontynenty*, Praha 2009, s. 30.
- ⁷⁰ U rodzimej widowni największym powodzeniem cieszyła się *Milost' blondynki* na poziomie 2 255 858 widzów. Zaraz za nią wymieniane są *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1 913 724 widzów). Te wyniki przekładały się też na rezonans międzynarodowy, uwieńczony w pierwszym przypadku nominacją do Oscara, w drugim statuetką w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Statystyki podaje za Vaclav Březina, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1996*, Praha: Filmovei nakladatelství Cinema 1996.

Summary

Uses of Television. The Case for the Czechoslovak New Wave.

The authors interested in Czechoslovak New Wave as an important development in the history of European cinema usually focus on juxtaposition of stylistics, creative methods, subject-matters, allowing for synthetic apprehension of the cinematic material (with better or worse results), which, depending on the adopted criterion of selection, includes up to several dozen films created from 1963 to 1970.

The project of grasping the specificity of the movement from the point of view of its relations with television can be interpreted as one of strategies designed to avoid comprehensive definition of the movement. I argue that these relations can be traced in two perspectives. One of terminological problems which arose in the process of critical reception Czechoslovak New Wave and which blurred the actual distance between the medium of film and television. I will base my argument on the example of several cinematic instances and demonstrate how in fact there is only an interception of some external artefacts, “stage props” connected to documentary tendencies of proto-televisually rooted *cinéma-vérité*. The other one is a clear motif of interwining and artistic compensation of TV entertainment shows and films of Czechoslovak New Wave. Multifaceted character of these phenomena allows for apprehension of the “nova vlna” movement not from the point of the parameter of artistic cinema, as it usually the case, but from the point of view of popular culture.



Mr. Big, Pan Darcy,
każda pokojówka,
 prostytutka i brzydula,
 która została królową
 balu

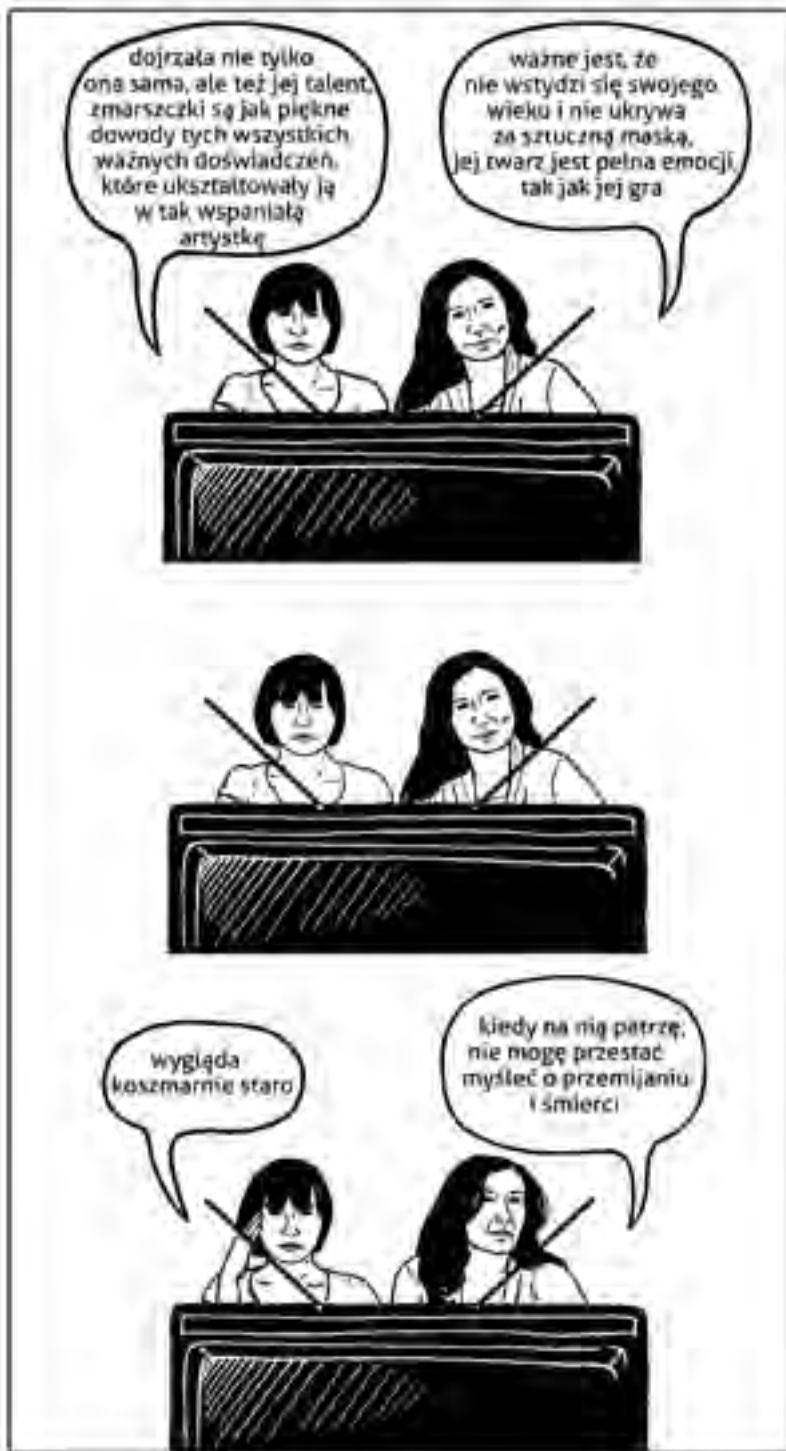
te quiero mucho mi amor,
fuera i sto innych słów,
których nauczyłam się
z latynoskich telenowel



wszystkie liamedie romantyczne
z Hugh Grantem, dwa dzienniki,
dziesięć sezonów, aż Rachel i Ross
wreszcie będą razem

... to właśnie
miłość?





Ewa Mazierska

Patrząc na Polskę z ukosa

W pięknie wydanej w Wielkiej Brytanii książce *Streets of Crocodiles* więcej jest fotografii niż tekstu, a tekst, jak przyznaje jego główna autorka, Katarzyna Marciniak, pełni służebną rolę wobec materiałów wizualnych. Chcąc nie chcąc, książkę zaczyna się od oglądania zdjęć, i w moim przypadku sporo czasu upłynęło, zanim przeszłam od oglądania do czytania, po części dlatego, że chciałam sobie wyrobić o zamieszczonych fotografiach własne zdanie przed zapoznaniem się z komentarzem. Zgromadzone w zbiorze zdjęcia należą do gatunku, który śladem Slavoja Žižka określiłabym mianem „fotografii patrzącej z ukosa”¹ – dosłownie i metaforycznie. Większość zdjęć została wykonana pod ostrym kątem, co sugeruje, że fotograf, Kamil Turowski, ustawił się do rejestrowanego kawałka rzeczywistości – fragmentów współczesnej Łodzi – inaczej niż zwykli przechodnie, by zobaczyć Łódź taką, jakiej oni nie chcą czy nie potrafią dostrzec. Także wybór odtwarzanych obiektów wskazuje na to, że chciał on popatrzeć na Łódź „z ukosa”. To ukośne patrzenie przejawia się przede wszystkim w zestawianiu znanych obiektów w nietypowy sposób, na przykład billboardowej reklamy ultranowoczesnego, elektronicznego produktu z obrazami takimi, jak kobieta okutana w chustę albo ksenofobiczne graffiti, konotującymi zacofanie.

Turowski twierdzi w przedmowie, że jego sposób podejścia odróżnia go od autorów fotografii turystycznej, którzy koncentrują się na atrakcyjnej powierzchni zjawisk, podczas gdy on stara się dotrzeć do brzydkiego jądra zjawiska². W istocie jednak jego zdjęcia mają wszystkie główne znamiona fotografii reklamowej. Zdjęcia wykonane z ukosa są wręcz normą we współczesnych przewodnikach dla turystów. W miesięczniku wydawanym przez LOT, który przeglądałam w podróży do Belgradu w przerwie czytania *Streets of Crocodiles*, tak właśnie wyglądały zdjęcia Londynu, a specyficzne ujęcia miasta zgromadzone w folderze pełniły tę samą funkcję, co fotografie w analizowanej tu książce. Miały na celu defamiliaryzację nazbyt znanego, a przez to banalnego krajobrazu. Wprawdzie celem Turowskiego nie było upiększenie Łodzi, lecz ukazanie jej jako brzydkiej i zacofanej, ale i taka strategia bynajmniej nie jest nietypowa dla prac turystycznych – jest wręcz normą w gatunku, który określa się jako „ciemną turystykę” (*dark tourism*). Nie czynię z tego zarzutu Turowskiemu. Nie wierzę bowiem, jak i on pewnie nie wierzy, w neutralną, niekierującą się żadnymi wartościami i wolną od gatunkowych naleciałości fotografię. Mam pretensję jednak, że tak on, jak i autorka towarzyszącego zdjęciom tekstu, Katarzyna Marciniak, ukrywają przed czytelnikiem ich turystyczne podejście, zarazem przypisując je tym, którzy przed nimi fotografowali i opisywali Łódź czy inne regiony Polski.

Fotografie Turowskiego zorganizowane są wokół kilku wątków. Jednym z nich jest kontrast między zachodnią nowoczesnością, promowaną w miejskich reklamach, a tradycyjnym pokazanym przez niego ludzi i zaniedbaniem ich otoczenia. Na jed-

nym zdjęciu, zatytułowanym *New Europe: Eyes Wide Shut* (z 2000 roku), widać szarą, pewnie fotografowaną jesienią ulicę, z nagimi, anemicznymi drzewami, brudnymi budynkami, mężczyzną niosącym wiadra i dużym plakatem z filmu Kubricka przymocowanym do jednego z budynków. Intencją takiego zestawienia jest sugestia, że Łódź dałoby się dostrzec do wyszukanej rzeczywistości z filmu Kubricka. Na innym zdjęciu, zrealizowanym według tego samego scenariusza, starszy mężczyzna opiera się o plakat do *Inland Empire* Davida Lyncha, a w tle widać blokowisko. W *Streets of Crocodiles* znajdziemy też fotografie, których celem jest ocalenie od zapomnienia fragmentów przedwojennej Łodzi i rejestracja prób takiego ocalania za pomocą pomników czy sztuki ludowej. Szczególnym przykładem łączenia „strategii kontrastu” i „strategii ocalania” są fotografie dowodzące antysemityzmu łódzian, stanowiącego w tym wypadku metonimię antysemity-



zmu Polaków. Na jednym zdjęciu na murze, nad którym przelatuje samolot, widać napis: „Jude”, na innym „Śmierć żydowskiej kurwie” widnieje obok rozpadających się domów i wielkiego silosu czy składu chemicznego. Jeszcze inne pokazuje graffiti z gwiazdami Dawida. Takie zdjęcia tworzą wrażenie, że Polacy w ogólności, a łódzianie w szczególności, to zacofani biedacy i antysemici, którym z zewnątrz narzucono projekt cywilizowania się. Pojawia się pytanie, czy tak jest istotnie. Jako wyznawczyni Foucault, odpowiem: jest to konstatacja prawdziwa wewnątrz dyskursu przyjętego przez Turowskiego. Nie chcę podważać jego konkluzji, ale spróbuję jego wywód ulokować w nieco szerszym kontekście – europejskiego antysemityzmu i wcześniejszych krytyk polskiego

antysemityzmu. Oglądając zdjęcia Turowskiego, przypomniałam sobie fragment z *Ulisesa* Joyce'a, w którym pan Deasy stwierdza, że Irlandia ma zaszczyt być jedynym krajem, który nigdy nie prześladował Żydów – ponieważ nigdy ich nie wypuściła. W innych miejscach brak czy niewielkie znaczenie antysemityzmu można wytłumaczyć tym, że Żydzi zostali z nich wypędzeni i prawo zabraniało im powrotu; przykładem jest Anglia. W jej historii zapisany jest pogrom Żydów w wieży Clifforda w Yorku i trwający 366 lat zakaz osiedlania się Żydów.

Nie piszę tego, by usprawiedliwić Polaków-antysemitów, lecz by pokazać, że rasizm i antysemityzm nie są tylko cechą zacofanej – jak chce ją widzieć Turowski – Polski, ale także właściwością miejsc uchodzących za szczególnie cywilizowane i zarazem takich, do których w ostatnich latach trafiło wielu Polaków w poszukiwaniu lepszego życia. Nie są też jedynie cechą klas niższych, jak sugerują niezbyt bogato ubrani, starsi ludzie, na których ogniskuje się kamera Turowskiego, ale i politycznych elit. W pracach dotyczących antysemityzmu w Polsce – najbardziej znanym przykładem jest książka Jana Grossa, *Sąsiedzi*, ale również filmy Wajdy, takie jak *Wielki tydzień* – antysemityzm kojarzony jest jednak zawsze z klasą robotniczą lub chłopstwem, prowincją i brakiem wykształcenia. Myślę, że jest tak dlatego, że łatwiej jest zrobić zdjęcie starej babci na tle antysemitycznego napisu niż znanego polityka, który biednych ulic unika, a jeśli mówi coś niepoprawnego politycznie, np. że „Żydzi rządzą światem”, to najpewniej tylko w zaciszu własnego domu. W szerszym sensie, najłatwiej jest atakować tych, którzy nie posiadają dostępu do retorycznych narzędzi, by stawić czoła ich krytykom. Z tego powodu za rzecz ciekawszą i moralnie odważniejszą uważam badanie antysemityzmu politycznie, ekonomicznie i kulturowo uprzywilejowanych grup.

Teksty dołączone do fotografii czytałam z nadzieją, że, mówiąc metaforycznie, poszerzą horyzont, zakreślony przez fotografie Turowskiego. Nadzieja była tym większa, że ich autorka, Katarzyna Marciniak, jest autorytetem w dziedzinie reprezentacji emigracji i innych typów obcości/inności, czego świadectwem jest jej pierwsza autorska książka, *Alienhood*. W sumie nie rozczarowałam się. Książka dowodzi ogromnej wiedzy i erudycji bohaterki, zwłaszcza w zakresie teorii postkolonialnej, która stanowi dla niej główny kontekst analizy fotografii Turowskiego i innych dzieł, które stanowią dla niej uzupełnienie, czy z którymi wchodzi w polemikę. Świadczy też o znajomości polskich realiów: polskiego kina, kultury popularnej i sztuki wysokiej, jak również polskiej historii i współczesnej polityki. Ale w ich interpretacji pewne sprawy mnie drażniły.

Głównym kontekstem, a zarazem istotnym wątkiem zamieszczonych w zbiorze esejów, jest idea dołączenia czy powrotu Polski do Europy. Sprawie tej dedykuje Marciniak swój pierwszy esej, pod tytułem *New Europe: Eyes Wide Shut* (dosłownie: *Nowa Europa: Oczy szeroko zamknięte*³) i znaczną część drugiego, *Postsocialist Hybrids* (czyli: *Postsocjalistyczne hybrydy*). Z pewnością było to ważne wydarzenie we współczesnej historii Polski i jest to kontekst istotny dla analizy wielu polskich „grzechów głównych”. Kontekst ten jednak autorka, moim zdaniem, przedstawia stereotypowo. Reakcję na „wejście” Polski do Europy Marciniak opisuje słowem: „euforia”, przekonując, że jej głównym źródłem był dostęp do zachodnich dóbr konsumpcyjnych⁴. Cóż, sama takiej euforii nie zaobserwowałam, choćby dlatego, że zachodnie dobra konsumpcyjne w szerokiej ofercie pojawiły się w Polsce wiele lat wcześniej. Ponadto, półtorej dekady po upadku komunizmu nawet najwięksi entuzjaści kapitalizmu w Polsce nie mieli złudzeń, że Zachód Europy to nie raj, do którego można przystąpić, podpisując jakiś dokument, lecz co najwyżej miejsce, w którym konsumpcja okupiona jest, między innymi, zgodą na ciężką pracę, niepewność jutra i brak korzeni.

Tak jak przesadnym wydaje mi się reakcja Polaków na kapitalizm, jak przedstawia ją Marciniak, ale również w sposób uproszczony opisuje ona polskie życie przed upadkiem komunizmu, pisząc o „kompletnym zamknięciu [Polaków – przyp. E. M.] za berlińskim murem, niezwykłych trudnościach w nabyciu nawet podstawowych artykułów żywnościowych, otrzymaniu minimalnej choćby pomocy medycznej, możliwości podróży za granicę czy w ogóle poruszania się⁵. Czytając te słowa, zastanawiałam się, czy pisze je osoba, która sama mieszkała w Polsce przed rokiem 1989, czy bezkrytyczny czytelnik amerykańskiej antykomunistycznej propagandy. Mój trzeci zarzut dotyczy tego, że Marciniak konfrontuje „prawdziwą” Polskę (tę, którą ona i Turowski próbowali odnaleźć we współczesnej Łodzi) z tym, co uważają za jej wciąż dominujący paradygmat – Polskę z dyskursu romantycznego, przekonaną o swej wyjątkowości i misji, katolicką i monokulturową. Taka Polska wprawdzie króluje w pracach literaturoznawczych, poświęconych polskiemu romantyzmowi, ale nawet jej główna znawczyni, Maria Janion, stwierdziła, że odeszła ona w przeszłość wraz z politycznym zwycięstwem Solidarności. Moim zdaniem ma ona też niewiele wspólnego z tym, jak współcześni Polacy siebie postrzegają. Nie mają oni kompleksu wyjątkowości Polski, raczej uważają swój kraj za przeciętny, a poznawanie Europy tylko ich w tym przekonaniu utwierdza.

Taka konstrukcja historii i tożsamości Polski potrzebna jest jednak autorce, by podkreślić kontrast między nowoczesnością, do której Polska aspiruje, przystępując do Unii Europejskiej, a brzydkim zacofaniem, którego świadectwem są antyżydowskie malunki i napisy na murach Łodzi. Taki kontrast nie jest jednak charakterystyczny tylko dla Polski. Określa on także kraj, w którym mieszka sama Marciniak – Stany Zjednoczone, zwłaszcza w ostatnich dekadach. Wtedy to bowiem rzekomo nowoczesny projekt liberalnego kapitalizmu, który porównać można do projektu unowocześnienia Polski przez jej przystąpienie do struktur europejskich, forsowano poprzez odwołanie do projektu „chrześcijańskiej prawicy”. Innym przykładem łączenia nowoczesności z zacofaniem jest Wielka Brytania czasów Thatcher, gdzie neoliberalizacja szła w parze z ożywieniem przez państwo ideologii nacjonalizmu i imperializmu.

Sama autorka tu i ówdzie zauważa zresztą, że Polska ze swym antysemityzmem nie jest wyjątkowa. Pod koniec *Socjalistycznych hybryd* porównuje ją do współczesnego Izraela, kraju pod wieloma względami nowoczesnego, gdzie antyarabska retoryka, przekazywana również poprzez graffiti, sprawia wrażenie lustrzanego odbicia polskiej retoryki antysemickiej⁶. Takie porównania jednak spychane są na margines jej wywodu, myślę że po to, by nie podważać siły jej oburzenia na rodaków-prostaków. Żałuję tego, gdyż uważam, że takie porównania pomogłyby jej pokonać dystans od oburzenia, uczucia szlachetnego, ale poznałoby mało wartościowego i nieco wyeksploatowanego w anglojęzycznych publikacjach dotyczących Polski i Polaków, do zrozumienia innych znaczeń antysemickich napisów. Próżno dodawać, że przyznawanie się do rozumienia antysemityzmu jest jednoznaczne z narażaniem się na anatemy – od czasu *Shoah* Lanzmanna (pracy, która, mam wrażenie, pośrednio przynajmniej wpłynęła na *Streets of Crocodiles*) jedyną akceptowalną reakcją na to zjawisko jest ta, którą oferuje nam Marciniak – brak zrozumienia, zdegustowanie, a nawet szok. Tym niemniej zaryzykuję. Zgodnie z moją hipotezą nawet najbardziej obraźliwe napisy skierowane przeciwko Żydom wyrażają nie tylko i nie tyle niechęć „etnicznych” Polaków do Żydów (tych w Polsce zostało bardzo niewiele), ile sprzeciw wobec czegoś innego, na przykład braku perspektyw, odczuwanego przez wielu mieszkańców Łodzi, zwłaszcza młodych. Język antysemityzmu jest tylko „gotowcem”, dobrze nadającym się do wykrzyczenia: „jest mi źle i nie wiem, dlaczego”.

Za najambitniejszy i najbardziej udany uważam esej trzeci, *An Act Against the Wall* (*Walenie w ścianę*). Marciniak analizuje w nim kilka prac z ostatnich lat, dotyczących obecności emigrantów w Polsce, ale należących do różnych gatunków, oferując oryginalne analizy każdej z nich. Jest wśród nich wideo powstałe na zamówienie brytyjskiej ambasady, *Poznajmy się: różnorodność, zrozumienie, otwartość*, fabularny film Sławomira Fabickiego, *Z odzysku*, dokument Pawła Łozińskiego, *Pani z Ukrainy*, oraz wideoinstalacja awangardowego artysty, Krzysztofa Wodiczki, *Goście*. Krytykuje ona większość z nich za to, że ich punktem odniesienia nie jest emigrant/obcy, ale tubylec/swój i, co za tym idzie, ukazują one emigrantów z pozycji wyższości, w sposób sentymentalny i stereotypowy. Wyjątkiem jest dzieło Wodiczki, które nie przedstawia emigranta jako tego, kogo należy poznać i zaakceptować czy przynajmniej tolerować, ponieważ ma takie samo serce jak my, ale konstruuje go jako kogoś, kto jest jednocześnie widoczny i niewidoczny, i kto destabilizuje nasze poczucie stabilności i zakorzenienia. Konkluzją pracy Wodiczki i Marciniak jest żądanie, odbijające echem strategię „etycznego niezdecydowania” Derridy i jego wskazanie, byśmy nie emigrantów, ale gospodarzy (zatem samych siebie) traktowali jako problem, kwestionując swą postawę wobec innych i własną tożsamość.

Marciniak ma rację, przypisując uproszczenia dziełom adresowanym do tak zwanego „szerokiego odbiorcy” i kampaniom na rzecz rasowej tolerancji, integracji i innym tego typu akcjom, a jednocześnie wskazując na alternatywne sposoby konfrontowania inności, takie, jak metoda oferowana przez Derridę. Ja także pragnęłabym, by Polacy byli w stanie poddać analizie swój stosunek do siebie samych i gości tak uczciwie i wnikliwie, jak postuluje to autorka esejów. Jednak wymagać od plakatu czy ulotki, by była głęboka jak dzieła Kanta, dokładna jak prace Marksa i subtelna jak wywody Derridy, to wymagać niemożliwego albo nie rozumieć różnicy między poszczególnymi gatunkami sztuki i mediów.

Ostatnia rzecz, przy której chce się tu zatrzymać, to tytuł książki. Jego źródłem jest tytuł onirycznego opowiadania Brunona Schulza z tomu *Sklepy cynamonowe, Ulica Krokodyli*, powstałego w latach 1934-1937. Tytuł świetnie pasuje do projektu Marciniak i Turowskiego, którzy, jak Schulz, patrzą na swe miasto z ukosa, zatrzymując się na tym, co w nim zgryzta, co jest wybrakowane i dziwaczne. W tekście jednak praktycznie nie ma odwołań do prozy Schulza, który na temat swojskości/obcości miał do powiedzenia nie mniej ciekawe rzeczy niż Derrida czy Bhabha, a dodatkowo wypowiadał je niezwykłym językiem. Żałuję tego, zwłaszcza że książka adresowana jest do anglojęzycznego czytelnika, który najpewniej jest bardziej oswojony z teorią postkolonialną niż z pracami Schulza.

K. Marciniak, K. Turowski, *Streets of Crocodiles: Photography, Media, and Postsocialist Landscapes in Poland*, Bristol-Chicago 2010.

Przypisy

- ¹ Por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Od Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 18-27.
- ² K. Marciniak, K. Turowski, *Streets of Crocodiles: Photography, Media, and Postsocialist Landscapes in Poland*, Bristol-Chicago 2010, s. 18.
- ³ Nawiązanie do tytułu ostatniego filmu zrealizowanego przez Stanleya Kubricka w 1999 roku.
- ⁴ Ibidem, s. 100.
- ⁵ Ibidem, s. 100-101.
- ⁶ Szerzej o tym W: Ibidem, s. 108-109.

Biogramy

Monika Bokiniec – absolwentka socjologii i filozofii, pracownik naukowy UG, specjalizuje się w estetyce feministycznej oraz socjologii kultury popularnej i nowych mediów. Współredaktorka „Panoptikum” oraz międzynarodowego periodyku „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”. Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce”, „Sztuce i Filozofii”, „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”.

David Boyns – wykładowca socjologii na California State University w Northridge. Interesuje się teorią społeczną, socjologią kultury i mediów oraz socjologią emocji i dewiacji. Jego publikacje obejmują takie zagadnienia, jak postmodernizm, związki emocji i tożsamości, procesy konstrukcji świata społecznego w rzeczywistości wirtualnej oraz codzienne, potoczne doświadczenie mediów. Obecnie zajmuje się interfejsami pośredniczącymi między człowiekiem a wytworami technologii, doświadczeniami potocznymi zapośredniczonymi przez media oraz socjologią kreatywności.

Maja Chacińska – absolwentka Katedry Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego. W 2009 roku obroniła doktorat z politologii na Wydziale Nauk Społecznych UG. Pracuje w Katedrze Skandynawistyki UG, gdzie prowadzi zajęcia ze studentami oraz zajmuje się badaniami nad mediami nordyckimi ze szczególnym uwzględnieniem mediów publicznych.

Agnieszka Doda-Wyszyńska – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, przez kilka lat zgłębiała tajniki psychoanalizy Lacanowskiej (autorka książki *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques’a Lacana*), potem swoje zainteresowania skoncentrowała wokół tzw. «filozofii przedstawienia» (w przygotowaniu książka pt. *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques’a Rancière’a*).

Julia Gierczak – rocznik 1983, doktorantka w Katedrze Kulturoznawstwa UG, filmoznawczyni, niezależna producentka i redaktorka, członkini zespołu redakcyjnego „Panoptikum”. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą różnym aspektom sztuki aktorskiej w filmach François Ozona. Jej zainteresowania badawcze obejmują głównie perspektywę gender i queer studies w filmoznawstwie, teorię kina i praktyk intermedialnych, problematykę sztuki aktorskiej w kinie współczesnym, ze szczególnym uwzględnieniem twórców brytyjskich i francuskich oraz wybranych aspektów kinematografii dalekowschodnich (Chiny, Hongkong, Japonia, Tajlandia, Wietnam).

Łukasz Grela – student, a niebawem spóźniony absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, redaktor w portalu Japonia Dream. Swoje teksty publikował także w „Zalodze G”, „Splocie”, na Portalu Kryminalnym, Kinoskopie.pl i na łamach Klubu Miłośników Filmu. Specjalizuje się we współczesnym kinie azjatyckim, japoń-

skiej animacji oraz szeroko pojętej literackiej i filmowej fantastyce. Miłośnik wszystkiego, co w kinie niekonwencjonalne, niecodzienne albo po prostu dziwne, od stawiających widzowi ekstremalne wymagania filmów Andrieja Tarkowskiego, przez artystyczne eksperymenty Kena Russella, Davida Cronenberga czy Shinyi Tsukamoto, po ekscyzy japońskiego, hongkońskiego i filipińskiego kina klasy B.

John Hartley – pochodzący z Wielkiej Brytanii, a obecnie związany zawodowo z Australią teoretyk mediów, autor ponad 20 książek i 150 artykułów na temat mediów i kultury medialnej, kultury popularnej, demokratyzacji, dziennikarstwa, związku między mediami a społeczeństwem obywatelskim. Obok Johna Fiske pionier kulturoznawczych badań nad telewizją.

Rafał Ilnicki – jest filozofem i doktorantem w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Do jego głównych zainteresowań należą filozofia techniki, filozofia mediów, cyberkultura oraz studia nad oprogramowaniem. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą analizie technicyzacji kultury z perspektywy filozofii wirtualności.

Sebastian Jakub Konefał – adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Panoptikum” i „Studiach Humanistycznych” oraz antologiach tekstów naukowych. Obecnie zajmuje się projektami dotyczącymi kina s-f oraz kinematografii islandzkiej.

Małgorzata Major – rocznik 1984, doktorantka w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół kwestii ewolucji/rewolucji postfeministycznej w przedstawianiu bohaterki w literaturze gatunków (zwłaszcza w powieściach kryminalnych) przełomu XX i XXI w., problematyce amerykańskiej produkcji telewizyjnej, kondycji współczesnego kina amerykańskiego oraz zjawisku socnostalgii w najnowszej recepcji polskich seriali telewizyjnych okresu PRL-u. Antybohaterom amerykańskiej produkcji telewizyjnej poświęcona będzie rozprawa doktorska powstająca pod kierunkiem prof. dr hab. Jerzego Szyłaka.

Ewa Mazierska – jest profesorem w Departamencie Dziennikarstwa i Mediów na University of Central Lancashire w Preston w Wielkiej Brytanii. Opublikowała m.in. *Słoneczne kino Pedra Almodóvara* (2007) oraz prace wydane po angielsku: *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema* (2003), *Dreams and Diaries: The Cinema of Nanni Moretti* (2004), *Crossing New Europe: The European Road Movie* (2006), wszystkie napisane razem z Laurą Rascaroli; oprócz tego również: *Women in Polish Cinema* (2006, z Elżbietą Ostrowską), *Polish Post-communist Cinema: From Pavement Level* (2007), *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* (2007), *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* (2008) oraz *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Non-conformist* (2010). Jest także współredaktorką pracy *Relocating Britishness* (2004) oraz *European Cinema and Intertextuality: History, Memory, Politics* (2011), Współredaguje pismo „Studies in Eastern European Cinema”.

Paweł Sitkiewicz – historyk filmu, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek *Małe wielkie kino* (2009) i *Polska szkoła animacji* (2011) oraz kilkunastu artykułów na temat animacji, komiksu, plakatu i starego kina.

Desiree Stephenson – w 2000 roku ukończyła studia licencjackie w zakresie socjologii na University of California w Santa Barbara, a w 2005 roku studia magisterskie na California State University w Northridge. Jej bieżący projekt badawczy dotyczy socjologii edukacji, inne zainteresowania obejmują socjologię płci (gender) oraz problematykę nierówności społecznych.

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna „Panoptikum”, asystent w Katedrze Kulturoznawstwa UG, redaktor naukowy i współautorka przekładu książki Petera Hamesa *Czechosłowacka Nowa Fala* (2009).

Agnieszka Szczepaniak – swoje ilustracje wciska w kadry od 2008 roku. Paski publikuje głównie na portalach internetowych. Jej prace prezentowane były na wystawie Polski Komiks Kobiety w Białymstoku i Perm, a także otworzyły działalność Galerii No Women No Art w Poznaniu. Od 2010 roku miały miejsce dwie indywidualne wystawy rysowniczeki pt. Grubą kreską i Para z ust. Jej komiksy pojawiły się na łamach „Wysokich Obcasów”, „Metra”. W kwartalniku „Wybrzeża” prowadzi rubrykę z „13. rzędu”.

Łukasz Twaróg – absolwent filmoznawstwa UJ, doktorant Wydziału Filologicznego UG. Jego główne zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii kina powszechnego (m.in. amerykański *film noir*, francuska Nowa Fala, twórczość Luis Buñuela). W swojej pracy doktorskiej bada wpływ surrealizmu na amerykański *film noir*. Publikował m.in. w dwutygodniku sieciowym „artPapier”, na portalu filmowym Stopklatka, w internetowym magazynie kultury popularnej Esensja, w miesięczniku „Science Fiction, Fantasy i Horror” oraz w czasopiśmie naukowym UMCS „Acta Humana”.

Joanna Wróbel – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim, doktorantka w Katedrze Kulturoznawstwa UG. Tematem jej pracy doktorskiej będą polskie seriale codzienne, w szczególności zaś ich bohaterki. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się feministyczne teorie kultury i kultura masowa traktowana jako przekaz ideologiczny.

Elżbieta Kłacz – doktorantka Kulturoznawstwa UG, absolwentka Kulturoznawstwa UG. Współpracuje w Katedrze Kulturoznawstwa UG. Jej prace publikowane są w czasopiśmie *Filmowy* i miesięczniku *Wybrzeża*.

CONTENTS

Contents

Introduction: televisual (r)evolutions 6

Uses of Television (set)

John Hartley
What are the Uses of Television Studies? A Modern Archaeology 10

David Boyns, Desiree Stephenson
Understanding Television without Television 21

Information/Flows/Trans-missions

Maja Chacińska
*Selection and presentation of news in news programmes
– a comparison of selection criteria and modes of presentation
in Swedish and Polish public television* 38

Agnieszka Doda-Wyszyńska
A trans or a mission? 51

Rafał Ilnicki
Parasitic transmission 62

Serialing

Joanna Wróbel
*“L is for Love” Has Many Names.
On the Polish Day-time Soap Opera in the Perspective of Negotiation* 74

Łukasz Twaróg
The Idea of Civil /society in Deadwood series 82

Małgorzata Major
*“The Age of Anti-Heroes” on American Television.
A New Phenomenon on the Map of Popular Culture* 92

Monika Bokinić
Televisual Emancipations 109

Televisions – centers and peripheries

- Łukasz Grela
“Boogiepop Phantom” as an Example of Progressive Anime 124
- Paweł Sitkiewicz
For Children Only. The Short Story of “Bolek i Lolek” 137
- Bartek Zając
Television Will Not Be Revolutionized. A Subversive Potential of Audio-Visual Essay and the Reality of “Cool Medium” 149

Television in the cinema – cinema on television

- Sebastian Jakub Konefal
From Tele-hell to the Tele-utopia - Cinematic Stories about the Pleasures and Dangers of Television 164
- Julia Gierczak
Cinema and its Reflection in British Sitcom (from “Spaced” to “Extras”) 183
- Grażyna Świętochowska
The Uses of Television. The Case for the Czechoslovak New Wave 196

KOMIKS / TELEVISION

- REVIEW 212
- Ewa Mazierska
Looking Awry at Poland 214

- NOTES ON THE AUTHORS 219

NR 11 (18) 2012
WIDZ / UŻYTKOWNIK / TWÓRCA

PANOPTIKUM
FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE
www.panoptikum.pl