

SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM
SFERY ŻYCIA – Z ŻYCIA SFER

SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM
SFERY ŻYCIA – Z ŻYCIA SFER

pod redakcją
Darii Bruszewskiej-Przytuły
Moniki Cichmińskiej
Piotra Przytuły

Olsztyn 2016

Seriale w kontekście kulturowym Sfery życia – z życia sfer

Recenzje:

Bernadetta Darska
Arkadiusz Dudziak
Lidia Gąsowska
Elżbieta Rokosz-Piejko

Projekt okładki:

Piotr Przytuła

Treść publikacji (z wyłączeniem materiałów wizualnych, które zostały wykorzystane przez autorów jako przykłady i wizualizacje w celach badawczo-naukowych) udostępniana jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 3.0 Polska.



Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autorów jako właścicieli praw do tekstów.

Tekst licencji jest dostępny na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/pl/legalcode>

Wydawca:

Instytut Polonistyki i Logopedii
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie
Ul. K. Obitza 1
10-725 Olsztyn
e-mail: filpol.human@uwm.edu.pl

ISBN 978-83-942720-4-3

SPIS TREŚCI

ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA , Nie samo życie	vii
KRZYSZTOF ARCIMOWICZ , Rodzina w dyskursie polskich telesag	1
JULITA CHMIELEWSKA , Portrety Polaków w dobie PRL na przykładzie seriali <i>Dom i Daleko od szosy</i>	17
MARTA TYMIŃSKA , Kreskówkowe transgresje – o animowanych serialach Cartoon Network i ich recepcji.....	29
AGATA WŁODARCZYK , Azjatycki serialowy <i>gender bender</i> i <i>gender confusion</i>	47
PAULINA POHL , Trudna walka ze stereotypizacją – o współzależnościach między przedstawianiem osób z niepełnosprawnością w serialach a ich postrzeganiem społecznym	63
IWONA ANNA NDIAYE , Seriale w służbie polityki. Z dziejów kinematografii w ZSSR i postkomunistycznej Rosji.....	79
JOANNA BAUM , Sylwetka Władimira Putina w popularnym serialu animowanym <i>Mult Lichnosti (Мульт Личности, 2009–2013)</i>	95
MAGDALENA MAKOWSKA , Przepis na panią premier, czyli o meandrach polityki w duńskim serialu <i>Rząd</i>	107
MAREK SOKOŁOWSKI , Idole popkultury? Polskie seriale polityczne o tematyce policyjnej. Od „zbrojnego ramienia Partii” do Policji. Przemiany (nie tylko medialnego) wizerunku	119
KAMIL WSZOŁEK , Portret dziennikarstwa na przestrzeni półwiecza w serialach <i>Barbara i Jan</i> oraz <i>Wiadomości z drugiej ręki</i>	137
KAMILA CHMIELEWSKA , Seriale a nauka języka obcego	149

Anna Krawczyk-Łaskarzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Nie samo życie

W czwartej i ostatniej części monografii *Seriale w kontekście kulturowym* skupiamy uwagę na sferach życia i życiu sfer społecznych, które stają się przedmiotem zainteresowania twórców seriali i serialowej publiczności. Pod pewnymi względami jest to również tom najbardziej „polski” i momentami wręcz nostalgiczny, jakkolwiek ryzykowne i ograniczające bywają następstwa tego rodzaju tęsknoty za przeszłością, zwłaszcza w kontekście naukowym. Autorzy części artykułów odnajdują nieprzemijającą wartość w dawniejszych, dziś nieraz całkowicie zapomnianych lub stosunkowo rzadko oglądanych produkcjach telewizyjnych, które przed kilkoma dekadami rozpałały wyobraźnię rodzimej widowni, oferując jej przywilej niewymuszonej, emocjonalnej identyfikacji z postaciami, te zaś organicznie „wyrastały” z szeroko zakrojonej narracji, a ich skomplikowane życiorysy jak również odwaga i determinacja nadawały szczególny sens panoramicznym ujęciom historii polskiego społeczeństwa.

Mamy tu zatem do czynienia z przekrojowym, choć nie pretendującym do kompletności, opisem rozmaitych typów doświadczeń związanych z życiem codziennym, któremu tak chętnie przyglądają się scenarzyści seriali. Konfrontacja i konflikt między człowiekiem-jednostką i jego/jej funkcjonowaniem jako istoty społecznej rozgrywają się na wielu płaszczyznach, począwszy od specyficznego układu rodzinnego (z całym bagażem wielopokoleniowości, tradycyjnego pojmowania religii, moralności czy jednoczesnego przynależenia do wspólnoty o charakterze rasowym, narodowym czy etnicznym), przez kwestie związane ze zdrowiem i niepełnosprawnością, seksualnością i kulturowymi aspektami płci, aż po sferę zawodową, w której stwarzane są warunki zarówno do realizowania twórczego potencjału, jak i do ograniczania gwarantowanych praw i swobód.

Na styku wymienionych wyżej sfer ludzkich doświadczeń niemal zawsze dochodzi do iskrzenia, z całą dwuznacznością tego słowa. Dla kultur i wytwarzających je wspólnot najniebezpieczniejsze stają się okoliczności, w których na pierwszy plan

wdziera się tzw. wielka polityka i ideologia. Wszelako seriale dalekie są od ideologicznej niewinności. Chociaż ich twórcy niejednokrotnie artykułują ambicję pokazania „kawałka życia” i prawdy o przeżywających je jednostkach, to jednak, mniej lub bardziej świadomie, reprodukują stereotypowe sposoby myślenia o poszczególnych społecznościach, cynicznie lub naiwnie petryfikują zasady wykluczenia, prezentują satyryczne, potencjalnie wywrotowe obrazy profesjonalistów (dziennikarze, policjanci, politycy itd.), które nieoczekiwanie ulegają zawłaszczeniu przez skory do wywierania przemocy symbolicznej aparat władzy.

W tle zarysowanych wyżej rozważań pojawia się refleksja ogólniejszej natury, dotycząca gatunków, w których obrębie odmalowuje się rozmaite grupy zawodowe i oferuje społeczne diagnozy. Poszerzanie granic gatunków, naruszanie konwencji, które najczęściej się im przypisuje, odbywa się w ścisłej symbiozie z koniecznością udramatyzowania danej historii. Paradoks, o którym przypomina Kyle McNease (2015: 227), wynika właśnie z owej konieczności: wybory, jakich dokonują scenarzyści i filmowcy, by wydestylować esencję czyjegoś doświadczenia, w jakiejś mierze ową ilustrację życia codziennego nieuchronnie zafałszowują, a przynajmniej poważnie ograniczają. Rzecz jasna, to mechanizm selekcji podlega wynaturzeniom, a w związku z tym budzi podejrzliwość i zasługuje na szczególną uwagę ze strony badaczy.

Nie ulega zatem wątpliwości, że seriale mogą stanowić i najczęściej stanowią źródło wiedzy o portretowanych przez nie czasach i ludziach, społecznych procesach i (nie)prawidłowościach. W jeszcze większym stopniu odzwierciedlają one jednak przede wszystkim stan umysłu pokoleń, które je tworzą i rozpowszechniają: jak niemal każda narracja, dokumentują wyznawane w danej epoce wartości.

Natomiast w wymiarze jednostkowym, recepcja seriali podsuwa oczywiste skojarzenia z „używaniem” literatury; podążając tropem rozumowania Kennetha Burke’a, amerykańskiego teoretyka literatury, wypada się zgodzić, że postawy i czyny fikcyjnych postaci zawsze dawały czytelnikom możliwość „konfrontacji z własnymi przeżyciami, celebrowania swoich triumfów i radzenia sobie z tragediami” (Brummett 1984: 161; cyt. za McNease 2015: 228).

Symbolicznym zwieńczeniem takiego myślenia o serialach jest artykuł o szczególnej „wartości dodanej”, jaką oferują seriale, mianowicie oprócz walorów rozrywkowych okazują się one pomocne w nabywaniu określonych umiejętności. Ich edukacyjny potencjał wynika po części z samego formatu telewizyjnej opowieści. W przeciwieństwie do kina czy teatru, może ona sobie „pozwolić” na literackie wręcz tempo (Maloney 16): na rozciągnięcie w czasie, którego ostateczny efekt jest jednak zawsze niepewny. Może owocować wnikliwą charakterystyką i interpretacją rzeczywistości, ale też, w zależności od zamysłu twórczego i czynników pozatekstowych, podsuwać widzom jej okrojona, urojona, fantazmatyczną wersję.

Bibliografia:

- Brummett Barry, 1984, *Burke's Representative Anecdote as a Method in Media Criticism*, „Critical Studies in Mass Communication”, nr 1, s. 161-176.
- Maloney Marcus, 2015, *The Search for Meaning in Film and Television. Disenchantment at the Turn of the Millennium*, Basingstoke.
- McNease Kyle, 2015, *Limitless? There's a Pill for That: Filmic Representation as Equipment for Living*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, Basingstoke, s. 225-234.

Krzysztof Arcimowicz

Uniwersytet w Białymstoku

Rodzina w dyskursie polskich telesag

Abstrakt:

Artykuł przedstawia wyniki ilościowej analizy zawartości i krytycznej analizy dyskursu 7 najpopularniejszych polskich seriali emitowanych w 2010 roku przez telewizję publiczną (*M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Klan*, *Plebania*, *Na dobre i na złe*) oraz stacje komercyjne (*Na wspólnej*, *Samo życie*). Analiza dyskursu objęła także inne odcinki seriali nadawane w latach 1997–2015. Celem artykułu było opisanie struktur rodzinnych ukazywanych w telesagach oraz głównych strategii dyskursywnych wykorzystywanych w kreowaniu obrazu rodziny. W analizowanych serialach dominuje zideologizowany obraz tradycyjnej rodziny nuklearnej, ale pojawiają się też nowe modele nienormatywnych rodzin, na przykład związki kohabitacyjne, samotni rodzice, związki jednopłciowe.

Słowa kluczowe:

telesaga, rodzina, dyskurs, kobiecość, męskość

1. Wprowadzenie

W kontekście podjętego przeze mnie tematu¹ ważny jest nie tylko duży zasięg społeczny polskich seriali telewizyjnych, ale również ich siła oddziaływania. Oglądanie telesag sprawia wielu widzom przyjemność i dostarcza sporej dawki wrażeń, a dla okazałej liczby odbiorców jest również istotnym źródłem wiedzy o świecie, problemach społecznych, a także o relacjach rodzinnych. Część widzów uważa, że seriale uczą w jaki sposób roz-

¹ W artykule wykorzystano wyniki badań zamieszczone w książce *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku* (Arcimowicz 2013a), a także zawarte w niepublikowanym raporcie zatytułowanym *Rodziny z wyboru w polskich filmach oraz telesadze „Barwy Szczęścia”* (Arcimowicz 2013b). Raport został sporządzony w ramach projektu *Rodziny z wyboru w Polsce*, realizowanego w Instytucie Psychologii Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem Joanny Mizielińskiej (projekt finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2013–2015 w ramach grantu „Ideas Plus”).

wiązywać konflikty rodzinne, i że jest w nich zawarta prawda o życiu (Łaciak 2007: 116; 2013: 253-377; Halawa 2006: 116-151).

Sądzę, że zaproponowany przez Alicję Kisielewską termin „telesaga”, w odniesieniu do polskich wieloodcinkowych seriali telewizyjnych z początku obecnego stulecia, przedstawiających dzieje rodziny lub bohaterów, jest określeniem bardziej adekwatnym niż „opera mydlana”, a już na pewno lepszym niż niepoprawnie stosowany termin „telenowela” (zob. Kisielewska 2009; Arcimowicz 2013a).

Telesagi, podobnie jak telenowełe, odwołują się często do kulturowych norm związanych z katolicyzmem oraz tradycyjnego systemu wartości. Należy jednak podkreślić, że polska telesaga ma więcej cech formalnych upodabniających ją do opery mydlanej niż telenoweli. Telenowela to gatunek charakterystyczny dla Ameryki Łacińskiej. Klasyczne telenowełe liczą około 120 odcinków i są emitowane przez 8–9 miesięcy. W telenoweli pojawia się wątek główny, najczęściej historia miłosna, która konsekwentnie zmierza do zakończenia – na ogół małżeństwa dwojga głównych bohaterów. Operę mydlaną charakteryzuje zaś brak wątku głównego, każda z historii może stać się najważniejszą, a postacie przechodzą, częściej niż w telenowelach, ewolucję charakterologiczną, co powoduje, że niektóre z nich trudno jednoznacznie określić mianem „dobrych” lub „złych” (zob. Arcimowicz, 2013a: 106-114; Butler 2007: 41; Halawa 2003: 21; Hobson 2003; Nowicki 2006: 38-45; Wyzlic 2007: 33).

Uważam, iż seriale *Barwy szczęścia*, *Klan*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Na Wspólnej*, *Plebania*, *Samo życie* mają wiele cech charakterystycznych dla opery mydlanej, jednak nie stanowią one kopii północnoamerykańskiego pierwowzoru, ponieważ w zdecydowanej większości przypadków polskie telesagi oparte są na oryginalnych scenariuszach².

2. Założenia metodologiczne

Podstawę badań ilościowych stanowił materiał audiowizualny, zawierający 890 premierowych odcinków seriali wyemitowa-

² Telesagi *Na dobre i na złe* oraz *Na Wspólnej* powstały w wyniku adaptacji scenariuszy niemieckich seriali, ale owe scenariusze zostały przekształcone w taki sposób, by odpowiadały – w większym stopniu niż pierwowzory – polskim realiom społeczno-kulturowym.

nych w 2010 roku³. W badaniach jakościowych uwzględniłem około 2000 odcinków telesag emitowanych w latach 90. XX wieku oraz w pierwszej i drugiej dekadzie obecnego stulecia.

Analizując telesagi wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). Należy podkreślić, że teoretycy KAD uważają, iż dyskursy nie przedstawiają świata, jakim jest, ale są również projektujące, zawierają element wyobrażeniowy. Wzajemne współoddziaływanie pomiędzy społeczeństwem (kontekstem) a dyskursem (tekstem w kontekście) jest jednym z kluczowych założeń KAD. W ramach KAD funkcjonuje więc dialektyczna koncepcja dyskursu, w której przyjmuje się, że dyskurs nie podlega jedynie społeczno-kulturowemu ukształtowaniu, ale odgrywa również rolę w formowaniu (utrwalaniu lub przekształcaniu) owego kontekstu (Wodak, Meyer 2009: 5-6; Fairclough 2003: 124; Starego 2011: 28-29).

Przeprowadzona przeze mnie analiza nawiązuje do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA). Omawiane tu podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej (Reisigl, Wodak 2009: 87-121; Wodak 2008: 188-189).

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie strategii według Wodak oznacza systematycznie powtarzające się sposoby użycia języka, jest to „zwykle mniej lub bardziej ściśle określony czy świadomie przyjęty, program działań (w tym i działań dyskursywnych) zmierzający do osiągnięcia konkretnych społecznych, politycznych, psychologicznych lub językowych celów” (Wodak 2008: 195).

³ Próbę stanowiły 93 odcinki seriali wylosowane warstwowo. Dane telemetryczne AGB Polska wskazują, że średnia oglądalność telesag we wrześniu, październiku i listopadzie 2009 roku wynosiła od 2,7 miliona widzów (*Samo życie*) do ponad 8 milionów (*M jak miłość*). Warto jednak zauważyć, że według badań TNS OBOP niektóre odcinki seriali, takich jak *M jak miłość*, *Na dobre i na złe* i *Klan* gromadziły ponad 10 milionów odbiorców (zob. Ratuszniak 2009; *Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki 2009*).

Można wyodrębnić trzy zasadnicze rodzaje strategii. Strategie nazywania dotyczą określania osób i sposobu mówienia o nich w wymiarze językowym, ich celem jest tworzenie grupy własnej i grupy obcej. Strategie orzekania (predykcji) polegają na kategoryzowaniu aktorów społecznych, to znaczy reprezentacji ich poprzez przypisywanie im określonej tożsamości, pewnych funkcji i formułowaniu ocen odnoszących się do tych kategorii. Ta strategia może łączyć się z uprzedzeniami i stereotypami społecznymi. Strategie argumentacyjne służą uzasadnieniu pozytywnych albo negatywnych orzeczeń (Reisigl 2010: 27-61). Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Manfred Kienpointner sądzi, że toposy można rozumieć jako elementy argumentacji, które pełnią rolę reguł wnioskowania. Wiążą one argument lub argumenty z końcowym twierdzeniem (Kienpointner 1992: 194; cyt. za Reisigl 2010: 50). Topos jest najważniejszą kategorią pomocniczą w dyskursywno-histerycznej analizie dyskursu mającą na celu uchwycenie najistotniejszych struktur argumentacyjnych w analizowanych tekstach kultury. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemysła Marka Krzyżanowskiego (2010) pisze: „Toposy rozumiane są w DHA jako pewne »nagłówki« (ang. *headlines*), które pozwalają podsumować dyskursywnie konstruowane argumenty, do wyrażania których używa się różnych elementów w zawartości tekstu” (Krzyżanowska 2012: 212).

Podstawowym celem moich badań było zrekonstruowanie obrazu rodziny oraz przeanalizowanie relacji rodzinnych w dyskursie serialowym w latach 1997–2015⁴. Zmierzałem do udzielenia odpowiedzi na trzy kluczowe pytania:

- 1) Jakie modele rodziny są propagowane, a jakie spychane na drugi plan lub pomijane w telesagach?
- 2) Jakie strategie nazywania, orzekania oraz argumentacyjne są wykorzystywane przez twórców telesag w kreowaniu obrazu rodziny i relacji rodzinnych?
- 3) W jaki sposób dyskurs serialowy dotyczący rodziny zmienił się w latach 1997–2015?

Z uwagi na ograniczone ramy artykułu przedstawiam jedynie strategie najważniejsze i/albo najczęściej pojawiające się. Szczególną uwagę poświęcam toposom, ponieważ są one najbar-

⁴ W 1997 roku telewizja publiczna rozpoczęła emisję serialu *Klan*.

dziej interesującym i znaczącym elementem strategii argumentacyjnych. Na wybranych przykładach rodzin chciałbym pokazać, w jaki sposób konstruowany jest dyskurs serialowy

3. Modele rodziny i ich usytuowanie w dyskursie polskich telesag

Zanim przejdę do analizy dyskursu, chciałbym zaprezentować wyniki ilościowej analizy zawartości seriali, które będą stanowić punkt odniesienia dla dalszych rozważań. Zdaję sobie sprawę, że współczesna rodzina w wielu przypadkach jest raczej procesem niż strukturą ze statycznym podziałem ról i obowiązków, co jest widoczne również w polskich telesagach. Dla potrzeb analizy statystycznej musiałem posłużyć się pewnym uproszczeniem („skrótom”) metodologicznym. Przyjąłem, iż rodzina to jakiegokolwiek połączenie dwu lub więcej osób, złączonych więzami wynikającymi z umowy wzajemnej, z urodzenia lub adopcji, zamieszkujących wspólne gospodarstwo domowe (domostwo), które razem przyjmują odpowiedzialność za:

- 1) opiekę nad członkami grupy;
- 2) dostarczanie i/lub dystrybucję środków finansowych i dóbr oraz świadczenie usług w gospodarstwie domowym (np. gotowanie, sprząatanie etc.);
- 3) socjalizację dzieci (jeśli one są);
- 4) zaspokojenie dużej części potrzeb emocjonalnych członków rodziny (i seksualnych nieobjętych zakazem kazirodztwa) (por. Slany 2002: 80).

W trakcie analizowania materiału audiowizualnego nagranych w 2010 roku zidentyfikowałem 324 mężczyzn i 312 kobiet oraz 115 rodzin. Serialowe rodziny przypisałem do dwunastu kategorii, które następnie zagregowałem i uzyskałem sześć modeli (zob. Arcimowicz 2013a: 232–233). Najwięcej w polskich telesagach jest rodzin dwupokoleniowych – 43%. Najczęściej składają się one z rodziców żyjących w małżeństwie i ich dzieci – 88%, o wiele rzadziej są to związki kohabitacyjne posiadające dzieci – 12%. W serialach spory jest też odsetek par bezdzietnych – 22%. Kolejna pod względem liczebności kategoria obejmuje żyjących najczęściej w małżeństwie rodziców, których dzieci utworzyły odrębne gospodarstwa domowe – 16%. Ponad 10% to rodziny monoparentalne (wśród których przeważają samotne matki), około 6% stanowią rodziny wielopokole-

niowe, składające się najczęściej z trzech generacji, o wiele rzadziej z czterech (zob. Arcimowicz 2013a: 232-233).

Należy jednak pamiętać o tym, że nie wszystkie rodziny są eksponowane w tym samym stopniu, bowiem jedne są tworzone przez protagonistów, a inne przez postacie drugoplanowe lub epizodyczne. Kiedy przyjrzymy się modelom rodziny w kontekście ich usytuowania w strukturze telesagi, okazuje się, że wśród pierwszoplanowych wzrasta odsetek rodzin nuklearnych (z 43% do 65%) i wielopokoleniowych (z 6% do 9%), ale jednocześnie znacząco spada procentowy udział samotnych rodziców (z 10% do 3%) i par mieszkających bez dzieci (z 37% do 21%)⁵.

Okazuje się, że wśród postaci drugoplanowych i epizodycznych więcej niż połowa nie posiada dzieci, ale w kategorii protagonistek i protagonistów blisko cztery piąte (77%) ma potomstwo. Zatem można stwierdzić, iż w polskich telesagach, mimo pewnych zmian w przedstawianiu struktur rodzinnych i pojawienia się większej liczby singielek i singli, nadal najbardziej eksponowane są postacie żyjące w małżeństwie z dziećmi (zob. Arcimowicz 2013a: 218-234).

4. Strategie dyskursywne dotyczące rodziny w polskich telesagach

Rozwody wśród małżeństw tworzonych przez protagonistów są w polskich telesagach rzadkie, choć zdarzają się częściej niż w poprzedniej dekadzie. Najczęściej przyczyną powstania rodziny monoparentalnej tworzonej przez postać pierwszoplanową i jej dziecko bądź dzieci jest śmierć partnera lub partnerki. Dość często zdarza się, że po pewnym czasie samotny ojciec lub samotna matka spotykają odpowiednią osobę, z którą biorą ślub.

Należy podkreślić, że w większości przypadków samotni rodzice niezbyt dobrze dają sobie radę z wychowywaniem dzieci; ta konstatacja dotyczy zwłaszcza samotnych ojców. Można tu mówić o toposie rodziny niepełnej. Ten element strategii argumentacyjnych wskazuje, że brak jednego z rodziców negatywnie odbija się na rozwoju emocjonalnym i społecznym dzieci. Topos rodziny niepełnej wiąże się ze strategią orzekania jaką jest nadanie roli. W telesagach propaguje się rodziny nuklearne oparte na małżeństwie (dwoupłciowym), przedstawiając je jako najlep-

⁵ Analizuję łącznie pary bezdzietne oraz rodziny z dziećmi (najczęściej dorosłymi) przebywającymi poza gospodarstwem domowym.

sze środowisko wychowawcze dla dziecka. Warto dodać, że w serialach emitowanych w 2010 roku kobiety dwa razy częściej niż mężczyźni sprawowały fizyczną opiekę nad dzieckiem. W zakresie prac domowych te dysproporcje były jeszcze większe, bowiem mężczyźni trzykrotnie rzadziej niż kobiety wykonywali prace domowe – mam na myśli, takie czynności jak sprzątanie, gotowanie, zmywanie, prasowanie⁶.

Można powiedzieć, że model rodziny związany z nietradycyjnym podziałem obowiązków pojawia się dość rzadko w polskich telesagach, ale w omawianych serialach coraz bardziej widoczny staje się nowy wzorzec męskości – wrażliwego partnera kobiety i opiekuna dziecka. Termin „partner kobiety” odnosi się do mężczyzny, który buduje z kobietą głęboką więź emocjonalną, a jego celem nie jest zdominowanie kobiety, lecz pomaganie i wspieranie jej w trudnych chwilach. Taki mężczyzna szanuje aspiracje partnerki, wspólnie z nią omawia ważne dla funkcjonowania rodziny kwestie, partycypuje w obowiązkach domowych, a także opiekuje się dziećmi (jeśli one są)⁷. Partnerskie relacje między kobietą i mężczyzną występują najczęściej w związkach tworzonych przez młode pokolenie, choć są widoczne także wśród osób w średnim wieku. Najbardziej egalitarne są związki kohabitacyjne, które w wielu przypadkach, po pewnym czasie, są formalizowane.

W niniejszym artykule chciałbym się skupić na postaci Leszka Jakubowskiego w serialu *Klan*, by na tym przykładzie zobrazować, w jaki sposób jest konstruowany telesagowy dyskurs dotyczący relacji rodzinnych. Około 45-letni mężczyzna nawiązuje znajomość z młodszą o kilka lat Bogną Różycką-Ruczaj, która ma dziecko z wcześniejszego związku. W wielu odcinkach *Klanu* emitowanych w 2010 roku, widzimy Leszka jako czułego partnera, który stara się wspierać emocjonalnie swoją partnerkę oraz pomagać w obowiązkach domowych i związanych z opieką nad kilkuletnią dziewczynką. Kiedy kobieta zachodzi w ciążę, Leszek jeszcze bardziej angażuje się w obowiązki domowe. Po rozwiązaniu mężczyzna udaje się na urlop wycho-

⁶ Z uwagi na pracochłonność i czasochłonność badań analiza objęła rodziny tworzone przez postacie pierwszoplanowe (zob. Arcimowicz 2013a: 245-264).

⁷ Partnerstwo w rodzinie można rozważać w wielu wymiarach i kontekstach (zob. Pankowska 2005: 139-148; Arcimowicz 2013a: 364-367).

wawczy i przez pewien czas funkcjonuje w relacji nazywanej modelem rodziny odwróconej. Kiedy kobieta pyta męża, jak się odnajduje w nowej roli, mężczyzna mówi, że już się przyzwyczaił, ale uważa, że powinien wrócić do pracy.

Leszek: Wiem, że jestem tutaj potrzebny [w domu – przyp. K.A.]. Wiesz, ale tak się zastanawiam, co tu zrobić, żeby podreperować nasz budżet.

Bogna: Nie jest tak źle. Mój gabinet [rehabilitacji i fizjoterapii – przyp. K.A.] spokojnie utrzyma całą naszą rodzinę.

Leszek: Wiem, ale nie powinno tak być. Utrzymanie rodziny to moja rola⁸.

W rozmowie tej uwidacznia się topos „prawdziwej” męskości, który wskazuje, że kluczowym zadaniem mężczyzny jest zabezpieczenie środków finansowych na utrzymanie rodziny. Ta strategia dyskursywna łączy się z toposami okresowości oraz męskiej władzy. Topos okresowości sugeruje, że mężczyzna może być opiekunem dziecka, ale tylko przez pewien – na ogół niedługi – czas. Natomiast drugi topos wskazuje, że kluczowe dla funkcjonowania rodziny kwestie powinny być wspólnie omawiane przez małżonków lub kohabitantów, ale ostateczne słowo należy do mężczyzny. Opisane strategie są wykorzystywane w kreowaniu relacji między Leszkiem i Bogną. Mężczyzna, mimo że jego żona zarabia wystarczająco dużo, by utrzymać rodzinę, wraca do pracy w zawodzie informatyka, a dziećmi zajmuje się niania. Podobne wątki możemy odnaleźć w wielu innych polskich telesagach.

Co więcej, mężczyźni, którzy mają problem z zapewnieniem bytu materialnego swojej rodzinie, są pokazywani jako osoby nieszczęśliwe. Ojcowie, zarabiający zbyt mało, aby ich rodzina mogła żyć na przyzwoitym poziomie, przypisują sobie winę za taki stan rzeczy i czują się z tym źle (na przykład Marek Mostowiak, Piotr Zduński – *M jak miłość*, Michał Chojnicki, Ryszard Lubicz – *Klan*). Jako ilustrację tego zagadnienia można podać wypowiedź młodego policjanta Kuby Ziobera w telesadze *M jak miłość*, który w trakcie rozmowy z kolegą dotyczącej wyjazdu żony za granicę stwierdza: „Czuję się jak dupa wołowa, bo gdybym więcej zarabiał, Olga nie musiałaby tam pracować”⁹.

⁸ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 1860, TVP 2.

⁹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 688, TVP 2.

Trzeba podkreślić, iż najczęściej mężczyźni wykonują prace domowe i opiekują się dziećmi w dużym wymiarze, na skutek pewnych zdarzeń, które zmuszają ich do podjęcia tego typu działań – topos szczególnych okoliczności. Może to być na przykład dodatkowa praca żony lub partnerki (małżeństwo Grażyny i Ryszarda Lubiczów – *Klan*), podjęcie przez kobietę działalności w fundacji (małżeństwo Zofii i Kuby Burskiego – *Na dobre i na złe*), wyjazd żony za granicę (związek Małgorzaty i Tomasza Chodakowskiego – *M jak miłość*), okresowe bezrobocie mężczyzny (związek Marty i Roberta Romanowskiego *Barwy szczęścia*).

Omawiany topos łączy się ze strategią niedookreślenia (indeterminacji), która polega na przedstawianiu mężczyzny w rolach opiekuna dzieci i prowadzącego gospodarstwo domowe w niejednoznaczny, żeby nie powiedzieć, pokrętny sposób. Dyskurs serialowy jest konstruowany w taki sposób, że obserwując ojców nie mamy pewności czy sytuacja, w której przejmują gros obowiązków związanych z opieką nad dziećmi i prowadzeniem domu jest dobra czy niedobra dla dzieci i rodziny. Co więcej, często sugeruje się, iż zaangażowanie kobiety w pracę zawodową przynosi krzywdę rodzinie. Warto zauważyć, że w polskich telesagach najlepszymi opiekunami małych dzieci nie są biologiczni ojcowie, lecz mężczyźni żyjący w związkach nieformalnych, których można byłoby określić mianem ojców zastępczych (Micho – *Klan*, Kuba Ziober i Mariusz Żurawski – *M jak miłość*, Robert Romanowski – *Barwy szczęścia*).

Topos szczególnych okoliczności i strategia niedookreślenia są w analizowanych serialach często sprzężone z toposem matki Polki. W tym toposie zawarty jest nakaz poświęcania się dla dziecka i rodziny. Kiedy serialowa matka staje przed dylematem: rodzina czy kariera – z reguły ogranicza obowiązki zawodowe lub całkowicie rezygnuje z pracy, by móc w większym stopniu zająć się dziećmi i domem (Marta Mostowiak-Budzyńska, Kinga Zduńska – *M jak miłość*, Marta Romanowska – *Barwy szczęścia*, Elżbieta Chojnicka – *Klan*).

5. Dyskurs serialowy dotyczący rodzin jednopłciowych (homoseksualnych)

Jak sądzę warto przyjrzeć się dyskursowi serialowemu dotyczącemu rodzin homoseksualnych nie tylko z tego powodu, że są

one pewnym *novum* w rodzimych telesagach, ale również dlatego, iż sposób pokazywania tych związków mówi sporo o kulturze polskiej i przemianach dokonujących się w naszym kraju.

Nieepizodyczne postacie nieheteroseksualne były przedstawiane w telesagach już na początku XXI wieku, ale nie tworzyły one trwałych relacji jednopłciowych, które można określić mianem rodziny¹⁰. Pod koniec 2008 roku w *Barwach szczęścia* pojawili się dwaj bohaterowie homoseksualni. Niespełna trzydziestoletni Władek Cieślak oraz nieco starszy Maciek Kołodziejski są naukowcami i pracują na tej samej wyższej uczelni. Bardzo ważnym momentem w życiu pary gejowskiej było pojawienie się dawnej sympatii Władka, Sabiny Nowak i jej dziesięcioletniego syna Kajtka. Kobieta twierdzi, że Władek jest ojcem chłopca. Mężczyzna początkowo nie wierzy słowom Sabiny, ale w końcu kobieta przekonuje go, że dziecko jest owocem ich krótkotrwałego romansu.

Kluczową strategią argumentacyjną wykorzystywaną w *Barwach szczęścia* w odniesieniu do relacji Maćka i Władka jest topos miłości. Mężczyźni są ze sobą, ponieważ łączy ich uczucie. Należy jednak dodać, że szczególnie w warstwie wizualnej kreowania związku gejowskiego dają o sobie znać wpływy dyskursu homofobicznego. Mężczyźni witają się w sposób charakterystyczny dla znajomych, a nie zakochanych: obejmują się i poklepują po plecach, kiedy wyznają swoje uczucia, nie całują się w usta, co najwyżej gładzą po dłoni lub mówią: „Jest mi z tobą dobrze”. Tematem tabu pozostaje życie seksualne pary – w serialu nie pojawiają się żadne informacje dotyczące tej sfery życia (Arcimowicz 2013b).

W *Barwach szczęścia* wykorzystano supresję. Ta strategia orzekania polega na pomijaniu pewnych aktorów lub grup społecznych w dyskursie. Nic nie wiemy o znajomych pary gejowskiej, a przecież trudno sobie wyobrazić, by dwaj młodzi, sympatyczni i inteligentni mężczyźni nie mieli żadnych kolegów czy koleżanek. Można odnieść wrażenie, iż żyją oni jakby na uboczu, w pewnej izolacji od świata. Supresja wiąże się z kolejną strategią orzekania, którą jest nadanie roli określonym aktorom spo-

¹⁰ Analiza zebranego materiału audiowizualnego z lat 1997–2015 pozwoliła na zidentyfikowanie 20 postaci o nienormatywnej orientacji seksualnej (w zdecydowanej większości byli to nieheteroseksualni mężczyźni).

łecznym i/lub grupom. Ta strategia dyskursywna ma w serialu dwie postacie. Po pierwsze, od momentu, kiedy Władek dowiadyduje się, że jest ojcem Kajtka eksponuje się postać Władka, jednocześnie marginalizując postać Maćka. Po drugie, narracja zmienia się w taki sposób, iż mniej zorientowani w fabule serialu widzowie mogą odnieść wrażenie, że Władek tworzy wraz z matką chłopca rodzinę nuklearną (Arcimowicz 2013 b).

Bardzo wymowna jest czołówka serialu, wprowadzona na początku 2012 roku, w której pojawiły się kadry prezentujące Władka, Kajtka i Sabinę. Warto zwrócić uwagę na niewerbalne kody zawarte w obrazie. Matka i ojciec trzymają dziecko za ręce, uśmiechają się, co można interpretować jako obraz szczęśliwej rodziny. W pewnym sensie rodzina homoseksualna stworzona przez parę gejów przekształciła się w rodzinę nuklearną (dwoje rodziców biologicznych i dziecko). Nawiązując do rozważań Jacka Kochanowskiego (2008) dotyczących strategii asymilacji w portretowaniu homoseksualistów, można powiedzieć, iż celem jest wykazanie, że osoby homoseksualne nie są tak bardzo inne, jak mogłoby się wydawać, chodzi zatem o – „zanegowanie odmienności i wykazanie, że lesbijki i geje są tacy sami jak reszta społeczeństwa” – oraz asymilację ze społeczną większością.

W 2015 roku w serialu *Na dobre i na złe* pojawiły dwie postacie lesbijek. Kobiety są w wieku około trzydziestu pięciu lat i tworzą trwałą związek. Pragnieniem Majki jest bycie matką, ale ona, jak i jej partnerka nie mogą zająć w ciążę – Majka z powodu niepłodności, natomiast Justyna, gdyż ma podwiązane jajowody. Justyna, choć nie pragnie dziecka, poddaje się operacji udrożnienia jajowodów, ponieważ chce pomóc w spełnieniu marzenia partnerki. Twórcy serialu *Na dobre i na złe* w odniesieniu do związku lesbijskiego zastosowali podobne strategie dyskursywne do tych, które można zauważyć w telesadze *Barwy szczęścia* w przypadku związku gejowskiego.

Nienormatywne seksualnie kobiety są ze sobą, ponieważ łączy je uczucie – topos miłości. W serialu wykorzystano supresję, ponieważ nic nie wiemy o bliskich lesbijek. Zastosowano też strategię asymilacji, gdyż homoseksualna Majka pragnie być matką jak wiele heteroseksualnych kobiet. W kreowaniu wątku lesbijskiego widoczne jest odbicie dyskursu homofobicznego. Majka odwiedza w szpitalu Justynę i czuwa przy jej łóżku. Kiedy schyla się, by ją pocałować w usta, następuje cięcie montażowe,

a następny kadr ukazuje Justynę, która przytula głowę Majki. Odbicie dyskursu homofobicznego ujawnia się także w narracji dotyczącej tożsamości lesbijek. Justyna w rozmowie z kolegą ze szkolnych lat mówi: „Nie wiedziałam kim jestem”¹¹. Kobieta twierdzi, że podwiązała jajowody, ponieważ miała problem z określeniem swojej tożsamości i czuła się zagubiona. Obie lesbijki przedstawione w serialu *Na dobre i na złe* wydają się być nieszczęśliwe, jak zdecydowana większość postaci nieheteroseksualnych w polskich telesagach¹².

6. Zakończenie

Można powiedzieć, że obecnie w Polsce, podobnie jak w innych krajach należących do kręgu kultury Zachodu, ścierają się różne wizje dotyczące życia rodzinnego, związane z tradycją oraz (po)nowoczesnością. Wzrastająca aktywność zawodowa kobiet w ostatnich dekadach XX wieku i na początku obecnego stulecia sprawia, że najczęściej oboje małżonkowie lub partnerzy pracują zawodowo oraz partycypują, choć w większości przypadków w nierównym stopniu, w obowiązkach domowych i związanych z opieką i wychowaniem dzieci (zob. Castells 2009: 182-219; Sikorska 2012: 205). Coraz większa niezależność ekonomiczna kobiet wpływa też na bardziej zrównoważone, niż w przeszłości, relacje władzy w rodzinie.

W telesagach dokonują się przeobrażenia relacji rodzinnych, bowiem coraz częściej mężczyzna pokazywany jest w roli opiekuna dziecka, a podział obowiązków domowych w serialowych rodzinach, szczególnie tych tworzonych przez młode pokolenie, jest bardziej zrównoważony niż kilkanaście lat temu. Te zmiany są pochodną przemian społeczno-kulturowych. Badania CBOS-u wskazują, że w Polsce między 1994 a 2004 rokiem znacznie wzrosło poparcie dla partnerskiego modelu rodziny z 35% do 56%¹³. Trzeba dodać, że uznanie jakiegoś modelu rodziny za najlepszy nie zawsze oznacza, że taki model jest realizowany w życiu. Niemniej kierunek zmian, co potwierdzają

¹¹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej *Na dobre i na złe*, odc. 592, TVP 2.

¹² Analizę wątku lesbijskiego zakończyłem na 596 odcinku serialu *Na dobre i na złe*, wyemitowanym w kwietniu 2015 roku.

¹³ W badaniu model partnerski rodziny był definiowany jako taki, w którym kobieta i mężczyzna pracują zawodowo i w podobnym stopniu partycypują w obowiązkach domowych związanych z opieką nad dziećmi.

również nowsze badania, raczej nie budzi wątpliwości (zob. Fuszara 2006: 12-17; Sikorska 2012: 203-206). Mimo że przemiany relacji rodzinnych w telesagach są widoczne, to większość rodzin serialowych należy zaliczyć do modelu przejściowego, w którym oboje partnerzy pracują zawodowo, ale gros obowiązków związanych z prowadzeniem domu i opieką nad dziećmi wykonuje kobieta.

Odsetek związków nieformalnych w telesagach jest wyższy niż wskazują badania dotyczące liczby par kohabitujących w społeczeństwie polskim. Związki nieformalne tworzone przez bohaterki i bohaterów pierwszoplanowych w większości przypadków są formalizowane przez zawarcie ślubu kościelnego. Nadreprezentacja związków kohabitacyjnych w polskich telesagach nie jest dziełem przypadku i ma swoje uzasadnienie. Można tu mówić o swoistej logice mediów, konwencji gatunkowej, ale także – a może przede wszystkim – o wymiarze czysto komercyjnym. Przedstawianie par kohabitujących stwarza twórcom seriali większe możliwości scenariuszowe, daje sposobność kreowania niespodziewanych zwrotów akcji. Należy jednak podkreślić, iż w telesagach nadal widoczny jest zideologizowany obraz rodziny tradycyjnej jako jedyne miejsca, gdzie można być szczęśliwym.

Analiza ilościowa i jakościowa najpopularniejszych polskich telesag emitowanych na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku pozwala stwierdzić, iż tylko w pewnym zakresie odzwierciedlają one rzeczywistość społeczno-kulturową. Dyskurs dotyczący rodziny jest limitowany w tym sensie, że w telesagach nie ma „klasycznych” patchworków rodzinnych, relacji poliamorycznych, rodzin transseksualnych, związków LAT (*living apart together*) czy DINKS (*double income no kids*). W telesagach są obecne bezdzietne małżeństwa i pary kohabitujące, ale brak dzieci nie jest wynikiem świadomej decyzji osób tworzących związki, lecz skutkiem bezpłodności. Trwałe związki homoseksualne są pokazywane rzadko i z dużą ostrożnością, a nienormatywna seksualność pozostaje nadal tematem tabu.

Bibliografia

- Arcimowicz Krzysztof, 2013a, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa.
- Arcimowicz Krzysztof, 2013b, *Rodziny z wyboru w polskich filmach oraz telesadze „Barwy Szczęścia”*. Raport niepublikowany.
- Butler Jeremy G., 2007, *Television. Critical Methods and Applications*, New York, London.
- Castells Manuel, 2009, *Siła tożsamości*, tłum. Sebastian Szymański, Warszawa.
- Fairclough Norman, 2003, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, London.
- Fuszara Małgorzata, 2006, *Kobiety w polityce*, Warszawa.
- Halawa Mateusz, 2003, *Klan i okolice. Magia telewizji w działaniu*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 19-32.
- Halawa Mateusz, 2006, *Życie codzienne z telewizorem*, Warszawa.
- Hobson Dorothy, 2003, *Soap Opera*, Cambridge.
- Kienpointner Manfred, 1992, *Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Kisielewska Alicja, 2009, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków.
- Kochanowski Jacek, 2008, *Poza funkcją falliczną. Płeć w perspektywie społecznej teorii queer*, w: *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, red. Małgorzata Bieńkowska-Ptasznik, Jacek Kochanowski, Łódź, s. 236-260.
- Krzyżanowska Natalia, 2012, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne”, nr 1, s. 199-223.
- Krzyżanowski Michał, 2010, *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main.
- Łaciak Beata, 2007, *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, w: *Media elektroniczne kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. Jadwiga Izdebska, Białystok, s. 115-131.
- Łaciak Beata, 2013, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa.
- Nowicki Paweł, 2006, *Co to jest telenowela*, Warszawa.
- Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki*, 2009, analiza i oprac. Justyna Reisner, Warszawa, http://www.krrit.gov.pl/Data/Files_public/Portals/0/kontrola/program/widownia_serial09_112009_2.pdf [dostęp: 14.09.2015].

- Pankowska Dorota, 2005, *Wychowanie a role płciowe*, Gdańsk.
- Ratuszniak Beata, 2009, *M jak miłość zarobiło 570 mln złotych*, „Media2.pl”, <http://media2.pl/media/58921-M-jak-Milosc-zarobilo-570-mln-zlotych.html> [dostęp: 14.09.2015].
- Reisigl Martin, 2010, *Dyskryminacja w dyskursach*, tłum. Aneta Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, nr 3, s. 27-61.
- Reisigl Martin, Wodak Ruth, 2009, *The Discourse-Historical Approach*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Ruth Wodak R., Michael Meyer, London, s. 87-121.
- Sikorska Małgorzata, 2012, *Życie rodzinne we współczesnej Polsce*, w: *Współczesne społeczeństwo polskie*, red. Anna Giza, Małgorzata Sikorska, Warszawa, s. 203-206.
- Słany Krystyna, 2002, *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Kraków.
- Starego Karolina, 2011, *Dyskurs*, w: *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, red. Małgorzata Cackowska, Lucyna Kopciwicz, Mirosław Palaton, Piotr Stańczyk, Tomasz Szkudlarek, Gdańsk, s. 26-36.
- Wodak Ruth, 2008, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, tłum. Jan Wawrzyniak, Adam Wójcicki, w: *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. Anna Duszak, Norman Fairclough, Kraków, s. 185-213.
- Wodak Ruth, Meyer Michael, 2009, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Ruth Wodak, Michael Meyer, London 2009, s. 1-33.
- Wyźlic Małgorzata, 2007, *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo*, Lublin.

Julita Chmielewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Portrety Polaków w dobie PRL na przykładzie seriali *Dom* i *Daleko od szosy*.

Abstrakt:

W artykule scharakteryzowano dwa seriale z okresu PRL: *Dom* oraz *Daleko od szosy*. Dla przybliżenia ich specyfiki przeanalizowano i opisano najbardziej charakterystyczne postacie. Seriale te weszły do kanonu gatunku, losami ich bohaterów żyła cała Polska, do dziś funkcjonują w języku potocznym powiedzonka zaczerpnięte z *Domu* i *Daleko od szosy*. W artykule zwrócono także uwagę na scenariusze seriali w kontekście obowiązującej w PRL cenzury, autorka odpowiedziała również na pytanie, co stanowi o ponadczasowości obydwu seriali.

Słowa kluczowe:

serial, PRL, zwierciadło, rzeczywistość, kultowe seriale, cenzura

W książce *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności* Alicja Kisielewska stwierdza: „Każda kultura dostarcza jednostce gotowych, standardowych scenariuszy ważnych historii, układających się w porządek biograficzny, w które wpisuje ona swoje doświadczenie” (Kisielewska 2009: 120). Zdaniem badaczki, polskie rozumienie serialu ugruntowała literatura. Pisarze, tacy jak Maria Dąbrowska, Eliza Orzeszkowa czy Henryk Sienkiewicz, stworzyli

specyficzny wizerunek rodziny, zakorzeniony w polskiej tradycji, później przetwarzany i wykorzystywany w filmie, w powojennym radiu, w literackich serialach telewizyjnych, a także innych, takich jak *Dom* czy *Z biegiem lat, z biegiem dni* (Kisielewska 2009: 91).

Według Grażyny Stachówny (1994: 185), serial to: „film dokumentalny lub fabularny zrealizowany przez telewizję lub dla telewizji, przeznaczony do rozpowszechniania na małym ekranie i składający się z więcej niż dwu odcinków”. Jerzy Uszyński (2001: 103) określa serial jako „odcinkową opowieść filmową, prezentowaną w telewizji w regularnych odstępach

czasu” – według tej definicji *Dom* nie wpisuje się w kanon serialu, co wyjaśnię w dalszej części artykułu.

Od 1964 roku, gdy wyemitowano pierwszy polski serial *Barbara i Jan*, gatunek ten przeszedł długą drogę ewolucji. Rozgałęził się na mydlane opery, telenowe, telenowe dokumentalne, fabularne serie i miniserie (Godzic 2004: 37). Trudno nie zgodzić się z Wiesławem Godzicem, który określa współczesną rangę serialu sytuując go obok magazynu wiadomości, talk-show i teleturnieju (Godzic 2004: 37).

Serial, o których piszę, bardzo różnią się od współczesnych fabuł – głównie dzięki dopracowanym w każdym calu scenariuszom oraz nieprzypadkowej obsadzie. *Dom* stał się serialem kultowym, zawdzięczając to swojej wielowątkowości, oparciu na historycznych faktach oraz, w kilku odcinkach, przedstawianiu autentycznych postaci. Drugi serial, *Daleko od szosy*, także stał się zwierciadłem ówczesnej Polski, bo problemy głównego bohatera – Leszka Góreckiego, były problemami współczesnych Polaków.

Początki *Domu*

9 listopada 1980 roku Polacy mogli w swoich telewizorach obejrzeć 1. odcinek *Domu*. Serial ten nie powstałby bez trzech najważniejszych postaci: Andrzeja Mularczyka i Jerzego Janickiego, którzy byli scenarzystami oraz reżysera – Jana Łomnickiego. Ostatni odcinek *Domu* wyemitowano 17 grudnia 2000 roku. Nie oznacza to jednak, iż serial był tworzony nieprzerwanie przez 20 lat. Na rozbieżności czasowe związane z jego powstawaniem wpłynęło kilka czynników. Pierwszą serię nagrano w latach 1979–1981, wówczas powstało 11 odcinków. Stan wojenny wstrzymał produkcję, którą udało się wznowić twórcom w roku 1986, ale na krótko. Po nagraniu 12. odcinka, plan zdjęciowy stanął na całe 10 lat i dopiero w 1996 roku stworzono 4 nowe odcinki. Mimo wszystkich trudności fabuła *Domu* jest chronologiczna.

Dlaczego, mimo tak burzliwej realizacji i wieloletnich przerw, polscy widzowie pokochali *Dom*? Odpowiedzi są dwie. Po pierwsze, fabuła *Domu* oparta jest na rzeczywistej historii Polski. Po drugie – bohaterowie *Domu* to zwyczajni ludzie, z ich problemami i radościami, połączeni miejscem zamieszkania – warszawską kamienicą przy ulicy Złotej 25.

Opiekunem kamienicy przy Złotej był dozorca Ryszard Popiołek (w tej roli Waław Kowalski) – rodowity warszawiak z dużym poczuciem humoru i gołębim sercem. Jego ulubione powiedzenie: „koniec świata” jest ripostą na wszystko, co uczciwemu, kierującemu się prostymi zasadami moralnymi człowiekowi, nie mieści się w głowie (Janicki, Mularczyk 1985: 19).

Pojawia się przy Złotej 25 jako pierwszy po wojnie i natychmiast robi wszystko, by niemalże zrujnowany dom przystosować do zamieszkania. Serdecznie wita powracających na Złotą dawnych lokatorów i z pewną dozą niepewności przyjmuje tych nowych. W 12. odcinku umiera tragicznie wskutek wybuchu powojennej miny. Jeden z lokatorów kamienicy dowiadując się o tej tragedii stwierdza: „to taka warszawska śmierć”.

Bohaterem wszystkich 25 odcinków, którego dylematy otwierają fabułę serialu, jest Andrzej Talar. Poznajemy go jako młodego żołnierza, który dezerceruje z wojska i ucieka do Warszawy (Janicki, Mularczyk 1985: 20). Początkowo sprawia wrażenie młodego i naiwnego chłopca, który nie wie, co zrobić ze swoim życiem. Nie chce wracać na wieś, do rodzinnego Sierpuchowa, bo ma ambicje, by się uczyć. Boi się także kary, która grozi mu za dezercję. W transporcie jadącym do Warszawy poznaje Basię Lawinównę, wracającą po wojnie do swojego domu przy Złotej.

O ile w *Daleko od szosy* można wyróżnić trzy główne postaci, o tyle w *Domu* każdy lokator jest postacią charakterystyczną, która tworzy obraz całej kamienicy przy Złotej 25. Zdecydowałam się jednak wyróżnić dwie grupy mieszkańców: pierwszą z nich stanowią ci lokatorzy, którzy nie pogodzili się do końca z rzeczywistością Polski powojennej. W drugiej grupie scharakteryzuję tych bohaterów, którzy doskonale odnaleźli się w systemie PRL.

Przeciwnicy „nowego systemu”

Postacią, której najtrudniej było pogodzić się z życiem w nowych realiach i życiem w ogóle, był lekarz Sergiusz Kazanowicz (w tej roli Tadeusz Janczar). Doktor Kazanowicz wraca na Złotą 25 z obozu koncentracyjnego. Jest najbardziej wycofanym lokatorem, cierpi na poobozowy syndrom KZ, ukrywa się w ciemnym mieszkaniu przed światem. Jego najbliższym przyjacielem staje się pies Karo, który przeżył powstanie warszawskie i wrócił na

Złotą. Okrutne doświadczenia, patrzenie na eksperymenty obozowe, nie pozwalają doktorowi wrócić do praktyki lekarskiej. Jako lekarz tylko dwukrotnie godzi się pomóc sąsiadom – raz, gdy odbiera poród i drugi raz, gdy odratowuje po próbie samobójczej Basię Lawinównę. Po tym wydarzeniu doktor stwierdza: „Teraz nic jej już nie grozi. Tylko dalsze życie...” (Janicki, Mularczyk 1985: 39).

Doktor Kazanowicz jest najtragiczniejszą postacią w całym serialu. Na jego przykładzie widz może zobaczyć, jak wygląda życie człowieka, który nie otrząsa się z traumy obozu koncentracyjnego. Kazanowicz jest „żywym trupem”, co sam dosyć często stwierdza. W owym czasie takich ludzi było tysiące. Do najbardziej wzruszających scen z Sergiuszem Kazanowiczem należy ta, gdy doktor stojąc nad grobem Ryszarda Popiołka mówi:

Boże, dlaczego pozwoliłeś na tę śmierć i do czego on ci będzie potrzebny? Do zamiatania, polewania, otwierania bramy? Co to za dom bez pana Popiołka? Co to za Warszawa bez niego? Pannie Rysiu, tu nie lokatorzy stoją. Tu stoją sieroty. Sieroty po tobie (Śmiałkowski 2007: 231).

Dalsze losy Sergiusza Kazanowicza są wyjątkowo smutne – pogrążony w depresji wyskakuje z okna. Przeżywa upadek i trafia do domu opieki. Scenarzyści celowo nie chcieli uśmiercić tej postaci, mając nadzieję, że grający Kazanowicza Janczar (aktor ciężko wówczas zachorował) wróci do serialu, gdy poczuje się lepiej. Niestety, Janczar zmarł w 1997 i rola w *Domu* była jego ostatnią (Śmiałkowski 2007: 231).

W 14. odcinku, nagrywanym już w 1996, do kamienicy przy Złotej wprowadza się Martyna Stroynowska z córką i wujem – to inteligencka rodzina z tradycjami. Alfred Bizanc był hrabią i dowódcą pułku ułanów w Wojsku Polskim. Podchodzi on do komunizmu z dużym dystansem i cynizmem. W wielkiej tajemnicy udziela lekcji historii Polski, podczas których mówi między innymi o Katyniu. Martyna Stroynowska jest zaś nauczycielką gry na fortepianie, dzielającą poglądy wuja. Rozwódzi się nawet ze swym mężem, gdy ten zaczyna zbyt mocno sympatyzować z nową władzą. Przy każdej okazji Stroynowska zaznacza, że nigdy nie zrozumie jego konformizmu, tym bardziej, że w czasie wojny Jan Borowski był więźniem Pawiaka – tam właśnie, pod celą, spotkał Bizanca i zaprzyjaźnił się z nim. Obserwu-

jąc tych bohaterów, widzimy, jak bardzo dalecy mogą stać się najbliżsi. Myślę, że scenarzyści celowo wprowadzili postać Jana Borowskiego, który pozornie był lojalnym towarzyszem partii, jednak w istocie rzeczy, był na tyle inteligentnym i doświadczo-
nym przez wojnę człowiekiem, że dostrzegał wszystkie wypa-
czenia nowego systemu.

Rajmunda Wrotka – reżysera i operatora Polskiej Kroniki Filmowej poznajemy już w 1. odcinku *Domu*. Jest typowym łamaczem kobiecych serc, który marzy o wielkiej karierze. Wrotek chce kręcić ambitne rzeczy, niestety większość jego pomysłów odrzuca cenzura, za co szczerze nienawidzi komunistów i tematów z góry mu narzucanych. Mimo to, nie porzuca pracy w telewizji, wierząc, że tylko to da mu możliwość pokazania kiedyś tego, co naprawdę myśli. W swoich reportażach usiłuje przemycać treści nieprzychylnie socjalizmowi. Przez przypadek staje się świadkiem wydarzeń w Gdańsku w roku 1970.

Jego historia jest o tyle przewrotna, iż Wrotek zostaje mężem Haliny – celniczki pracującej na lotnisku. Halina jest realistką. Wbrew obietnicy danej mężowi, zapisuje się do partii, żeby mieć dostęp do różnych deficytowych towarów, którymi zresztą wspomaga pozostałych lokatorów kamienicy. To u Wroteków pojawia się pierwsze radio i pierwszy telewizor, który skupia wszystkich mieszkańców na wspólnych seansach (Janicki, Mularczyk 1988: 18).

...Ci powojenni.

Postacie, które scharakteryzuję poniżej, to ci mieszkańcy tytułowego *Domu*, którzy mimo przejść wojennych, dosyć łatwo zaaklimatyzowali się w nowym ustroju.

Jedną z takich osób był, już wspomniany przeze mnie, Andrzej Talar, który po rozwodzie z Basią Lawinówną, poślubia Ewę – dziewczynę należącą do Zespołu Pieśni i Tańca Mazowsze. Nie jest to małżeństwo szczęśliwe, choć Talar, którego największą miłością pozostała Basia, trwa przy Ewie do końca. Na przykładzie tego bohatera obserwujemy, jak z wiekiem potrafi zmienić się człowiek i jego przekonania. Andrzej, gdy dezerceruje z wojska mówi: „Wierzyłem, że o taką Polskę walczę, w której Polak nie będzie więził Polaka” (Janicki, Mularczyk 1985: 10).

Po ukończeniu studiów zostaje pracownikiem żerańskiej Fabryki Samochodów Osobowych. Przez cały czas jest rozdarty

pomiędzy wartościami wyniesionymi z domu, a tym czego uczy i wymaga życie w socjalistycznej Polsce. Talar, przyjaźniący się z Wrotkiem, często spiera się z nim w wielu kwestiach i zaciekle broni panującego systemu. Podobne spory toczy ze swoim starszym synem Kajtkiem, który szczerze gardzi poglądami ojca, sam będąc w podziemnej opozycji. Z biegiem lat możemy w tym bohaterze zobaczyć coraz większego moralistę, który poucza wszystkich, sam nie stanowiąc wzorca.

Najbardziej zdeklarowanym komunistą zamieszkującym tytułowy *Dom* był Stanisław Jasiński (w tej roli Wirgiliusz Gryń), który każde wypowiedziane zdanie kończy pytaniem: „mówi to panu coś?”. Stanisław Jasiński jest członkiem Rady Zakładowej FSO i w przeciwieństwie do pozostałych mieszkańców kamienicy, on całkowicie wierzy w ideologię marksistowską. Gdy umiera Stalin, Jasiński rzewnie go oplakuje i to samo nakazuje wszystkim dookoła. Jest ojcem pielęgniarki Lidki, która w czasie wojny padła ofiarą gwałtu (dokonanego przez niemieckiego żołnierza), owocem którego jest Mietek. Nawet ślub Lidki z inwalidą wojennym, Tolkiem Pocięgło, który daje swoje nazwisko Mietkowi, nie zmienia stosunku Jasińskiego do córki i wnuka, choć absurdalnym jest winienie ich o gwałt. Jasiński nie umie także zrozumieć swojej żony Wandy – praktykującej katoliczki, niewierzącej w idee komunizmu. Stanisław nie cieszy się sympatią swoich podwładnych, którzy widzą w nim nadgorliwego aktywistę. Dorastający wnuk także jest w stałym konflikcie z dziadkiem. Mietek wierzy bowiem, że to tacy jak on, niszczą Polskę i Polaków. Życie Jasińskiego traci sens, gdy zostaje odesłany na emeryturę. Wkrótce potem umiera.

„Nie ma cwaniaka nad warszawiaka” – to powiedzenie najlepiej określa Henia Lermaszewskiego (w tej roli Zbigniew Buczkowski). Henio to syn taksówkarza, Kazimierza. Obydwaj mają zmysł do biznesu i potrafią zarabiać pieniądze w każdych okolicznościach, zwykle ośmieszając przy tym socjalizm. Chociaż rodzina Lermaszewskich nie popiera nowego ustroju, doskonale się w nim odnajduje. Henio szmugluje deficytowe towary z Niemiec, produkuje medaliki z wizerunkiem Matki Boskiej, wybite na jednogroszówkach, otwiera w mieszkaniu produkcję koszulek z wizerunkiem Jana Pawła II, prowadzi sklep żelazny, zostaje także właścicielem pierwszej w Warszawie myjni. W kamienicy przy Złotej 25 jest lubiany przez pozostałych lokatorów, bo przy

całym swym życiowym sprycie, jest człowiekiem prostolinijnym i bardzo pomocnym. Postać Henia Lermaszewskiego, to odzwierciedlenie tych Polaków, którzy mimo trudnych warunków życia, potrafili wykorzystać słabości systemu i wzbogacić się w tym czasie. Niektórzy z nich, gdy rodził się kapitalizm, zostali milionerami.

„Coś mnie dusi” – historia Leszka Góreckiego

Serial *Daleko od szosy* miał swoją premierę 12 listopada 1976 roku. Reżyser, Zbigniew Chmielewski, w 7 odcinkach opowiedział historię młodego chłopaka, Leszka Góreckiego, który pragnie uciec z rodzinnej wsi i zamieszkać w mieście. Serial dobrze wpisał się w retorykę PRL-u: z jednej strony pokazano bowiem wszystkie różnice między ówczesną wsią a miastem, z drugiej strony – historia głównego bohatera to przykład awansu społecznego, który jest nagrodą za ciężką pracę i upór.

W *Daleko od szosy* spoiwem wszystkich odcinków jest Leszek Górecki, ale równie wyrazistymi postaciami są dwie kobiety, z którymi Leszek zetknął los – Bronka (nazwiska nigdy nie podano, w tej roli Sławomira Łozińska) oraz Ania Popławska (grana przez Irenę Szewczyk). W dalszej części artykułu scharakteryzuję tych troje bohaterów.

W 1. odcinku, zatytułowanym *Szpaki*, główny bohater serialu, Leszek Górecki, wspomina cały swoje życie – dzieciństwo spędzone na wsi, pierwsze przyjaźnie i występki, dorywcze prace, z których pieniądze przeznaczają na realizację marzeń – kupno roweru albo motoru. Nie wiemy, ile dokładnie lat ma Leszek, ale możemy się domyślać, że wchodzi w wiek dorosły. Jego największym marzeniem jest opuszczenie wsi i życie na własny rachunek z dala od prowincji i pracy na gospodarce. Jego plany nie wywołują entuzjazmu rodziców – nikłe poparcie ma także ze strony starszego brata, odbywającego służbę wojskową.

Leszek umie ciężko pracować i ma ambicje – nie może pogodzić się z myślą, że ma powielić schemat życia swoich rodziców. Chłopak chce się dalej uczyć i zostać kierowcą. Podczas zabawy w remizie strażackiej poznaje Bronkę, która bardzo się w nim zakochuje. Leszek nie traktuje tego uczucia tak poważnie, jak ona. Zabiega o jej względy, jednak nie przestaje myśleć o wyjeździe do miasta. Gdy rozmawia o tym z Bronką, okazuje się, że ona nie rozumie motywacji chłopaka. Obawia się, że jeśli Leszek

opuści wieś, będzie to kres ich uczucia, nie ma bowiem wątpliwości, że Leszek marzy o innym świecie. Górecki faktycznie spełnia swoje marzenia – wyjeżdża na Śląsk.

Zatrudnia się tam jako pracownik fizyczny na budowie. Odkłada każdy zarobiony grosz, bo chce zrobić kurs prawa jazdy. Pojawiają się przed nim pierwsze przeszkody: praca na budowie jest ciężka i koliduje z jazdami szkoleniowymi. Pomaga mu jednak lekarka, wypisując fałszywe pięciodniowe zwolnienie. Leszek osiąga pierwszy cel – zdaje egzamin na prawo jazdy i informuje kierownika budowy, że niebawem odejdzie z pracy. Koledzy i szef patrzą na niego z politowaniem, bo wiedzą, że nigdzie nie zarobi więcej, niż na budowie. Leszek kwituje to słowami: „Forsa to grunt, ja wiem, ale widzi pan, wszystkiego nie da się przełożyć na forszę. Do samochodu mnie ciągnie” (Czarnecki 1979: 43).

Po kilku miesiącach wraca na wieś, by pomóc rodzicom przy żniwach. Jest dumny z tego, że zrobił kurs, że stać go na kupno używanej marynarki i zawiezenie rodzicom upominków. W trakcie pobytu w rodzinnym domu, poznaje Anię – studentkę z Łodzi, która przyjechała na wakacyjny wypoczynek. Wbrew swoim obawom, zakochuje się w dziewczynie z wzajemnością. Leszek mówi: „Dopiero teraz widzę, że nie mam nic. Ty jesteś studentka, a ja taki tam sobie. Pójdziemy razem kawałek, potem rozejdą się drogi... Tylko trudno będzie cię zapomnieć” (Czarnecki 1979: 87). Ania nie zwraca uwagi na kompleksy Leszka, widzi w nim uczciwego i ambitnego chłopaka. Namawia go, by po żniwach przyjechał do niej do Łodzi oraz obiecuje swoją pomoc. Górecki jest zagubiony pomiędzy tym, co czuje serce, a tym, co podpowiada rozum. Znacząca jest scena, gdy Leszek przynosi ciężki kamień, będący metaforą jego wewnętrznych rozterek. Udźwignięcie tego ciężaru potraktował jako znak, że poradzi sobie z innymi przeciwnościami.

Ania staje się jego nieodłączną towarzyszką. Nawet pobyt Leszka w wojsku nie osłabia uczucia młodych. Chłopak podejmuje naukę w technikum samochodowym, a ponieważ chce nadrobić zaległości, usiłuje zdać od razu do drugiej klasy. Tu pojawia się kolejna bariera, ale po interwencji w Ministerstwie Oświaty Górecki dostaje zgodę na egzamin. Jest bardzo zdeterminowany, zarówno dzięki Ani, jak i temu, co już osiągnął. Leszek decyduje się zamieszkać na stałe w Łodzi, zalicza kolejny

kurs – zostaje kierowcą autobusu, a przy tym cały czas kontynuuje edukację.

Ma jednak problemy ze znalezieniem pokoju i brakiem meldunku, będąc przybyszem „znikąd”. Te perypetie przyspieszają decyzję Leszka i Ani o ślubie. Ponieważ dziewczyna jest łodzianką, kłopoty z meldunkiem zostają rozwiązane. Niestety, na ich miejsce pojawiają się kolejne – całkowity brak akceptacji związku przez matkę Ani oraz problem z mieszkaniem dla dwojga, bo napięta sytuacja z matką wyklucza choćby chwilowy pobyt w domu Anny. Gdy w końcu młodzi wynajmują lokum, wszystko wydaje się toczyć według planów Leszka. Jednak mieszkanie na poddaszu przecieka i daleko mu do przyzwoitych standardów, a wkrótce na świat przychodzi Przemek – syn Leszka i Ani. Dziecko często choruje, Ania bierze zwolnienia z pracy, które coraz mniej podobają się jej przełożonym, Leszek pracuje, a nocami usiłuje się uczyć. Nadchodzi kryzys małżeński – dziecko nie może mieszkać na zawilgotniałym poddaszu, a nikt nie chce wynająć mieszkania rodzinie. Leszek proponuje żonie przeprowadzkę:

w Bełchatowie zaczynają budować kopalnię odkrywkową. Największy kłopot jest jak zwykle z transportem, bo brak kierowców, rozumiesz? A mieszkanie przydzieliliby od razu. W hotelu robotniczym dla rodzin. Takie wiesz, z kuchnią, łazienką... Nawet z meblami. Mogłabyś pracować w szkole (Czarnecki 1979: 240).

Przed dokonaniem ostatecznych zmian w swoim życiu, młodzi decydują się pojechać na kilkudniowy urlop na wieś, do rodziców Leszka. Tam, paradoksalnie, ich problemy znajdują rozwiązanie. Rodzice Leszka deklarują swoją pomoc – chcą by wnuk został u nich przez okres wakacji. To dobrze wpłynie na jego zdrowie, zaś Ania i Leszek będą mieli czas na znalezienie porządnego mieszkania i zaplanowanie co dalej. Leszek zaskoczony propozycją rodziców mówi:

Widzisz? Kiedyś chciałem stąd uciec. Z tego stryszku patrzyłem na drogę i w marzeniach wędrowałem w świat... A teraz moje dziecko znalazło tutaj dach nad głową. Są widać miejsca, do których zawsze się powraca” (Czarnecki 1979: 242).

„Dziewczyna z miasta”

Ania Popławska w *Daleko od szosy* stała się przedstawicielką wyższej klasy inteligencjonalnej, dla władzy PRL „pseudointelektualistów”. Matka Ani jest stomatologiem, nie toleruje Leszka, nie godzi się na związek córki z nim, cały czas podkreśla, że córka wywodzi się z innego, czyli lepszego środowiska. Ania po jednej z awantur odpowiada matce:

to moje, jak wy mówicie, środowisko żyje według jednego, od dawna przyjętego modelu: konsumpcyjnie. Ja oczywiście też. Przesuwamy się bezszelestnie, gładko, bez większych przeszkód i problemów, mając wszystko w zasięgu ręki – tylko wyciągnąć ją i brać. A jemu nikt nic nie daje, on musi wspinać się na palce po to, co u nas leży na podłodze (Czarnecki 1979: 126).

Ania pojawia się w 3. odcinku serialu i od początku jest przedstawiona jako uosobienie dobroci. Jest mniej trywialna niż jej koleżanki, nie patrzy na Leszka z przymrużeniem oka, jak na wiejskiego wesołka. Po powrocie z wakacji do Łodzi, konsekwentnie wysyła Leszkowi różne książki – podręczniki szkolne, ale i prozę. Dzięki niej chłopak zaczyna fascynować się nauką, czyta książki i pisze w listach do Ani, co odczuwa po ich lekturze. Dziewczyna niczym dobry duch, nie pozwala mu popaść w zwątpienie. Wiedząc, że matka nie da się przekonać do jej związku z Góreckim, decyduje się porzucić wygodne życie i iść z Leszkiem w nieznaną. Po skończeniu studiów biologicznych, dostaje propozycję pracy na uczelni. Chorowite dziecko i problemy mieszkaniowe stawiają jednak jej karierę naukową pod znakiem zapytania. Ania tylko raz traci nadzieję i wykrzykuje Leszkowi, że nie dotrzymał obietnic o dostatnim i godnym życiu. Mimo to, zostaje przy mężu.

Panna Bronka

Bronka, ostatnia wyrazista postać serialu, jest przeciwieństwem Ani. Scenarzysta, Henryk Czarnecki, na przykładzie obu dziewcząt, pokazał przepaść między ówczesnym miastem a wsią. Przede wszystkim, była to przepaść mentalna. Bronka to postać prostolinijna, dziewczyna z tradycyjnymi zasadami i wartościami. Spotykając Leszka na dansingu od razu upatruje w nim przyszłego męża. Pozwala się adorować, ale, ku rozgoryczeniu Leszka, chce czekać ze współżyciem do dnia ślubu.

Z postaci Bronki bije pewien chłód – ona nie toleruje tego, co jest obce i nieznane. Żyje uczciwie, panicznie bojąc się opinii sąsiadów. Leszek Górecki łamie jej serce, dziewczyna nie rozumie jego potrzeby zmian, nie wierzy, że w mieście można żyć lepiej niż na wsi. Mówi do niego: „Inny świat ci się marzy. Daleko patrzysz, Leszek (...). Ty myślisz, że ja z kamienia jestem czy jak? Nie ja szłam pierwsza do ciebie, nie ja cię zwodziłam” (Czarnecki 1979: 29).

Gdy orientuje się, że Leszek zakochał się w „obcej” Ani i traktuje ją coraz ozięblej, zachowuje swoją godność, pozwala chłopakowi odejść. Ukrywa cierpienie pod maską dumy, pomaga na gospodarce, aby zająć czymś myśli. W jednym z odcinków decyduje się na kupno motoru, bo pojazd kojarzy jej się z Leszkiem – zafascynowany motoryzacją chłopak opowiadał jej godzinami o funkcjonowaniu dwuśladów. Podczas jednej z przejazdów prawie potrąca Staszka. Mężczyzna wkrótce zostaje jej narzeczonym, a Bronka zapomina o złamanym sercu i Leszku.

Zakończenie

Dom i *Daleko od szosy* to seriale, które kończą się pewnym niedopowiedzeniem. Pozornie są różne, ale łączy je to, że opowiadają o powrotach i poszukiwaniach. Do kamienicy przy Złotej 25 powracają po wojennej zawierusze dawni mieszkańcy, przybywają też ci, którzy poszukują lepszego życia w stolicy. Przez 25 odcinków obserwujemy, jak lokatorzy wprowadzają się albo wyprawiają. Powracają i odchodzą – do siebie i od siebie. W *Daleko od szosy* także stale przewija się motyw poszukiwań i powrotów. Leszek cały czas poszukuje lepszego życia, jest w podróży dosłownie i w przenośni. Zmęczony ciągłą walką z przeszkodami, wraca na wieś, z której chciał za wszelką cenę uciec. I to właśnie tam, w rodzinnym domu, znajduje odpowiedź na najtrudniejsze pytania.

O ile *Dom* był serialem wymierzonym od początku do końca w miniony system, o tyle *Daleko od szosy* gloryfikuje ów czas, ale tylko w pewnym, ograniczonym stopniu. Niewątpliwie w serialu pokazano kult pracy, co wpisało się w propagandę PRL: „nie matura, lecz chęć szczerą zrobi z ciebie oficera”. Mamy tu jednak bohatera o „kułackim” pochodzeniu, który ma gorzej tylko dlatego, że urodził się na wsi. Być może ukazanie ciężkiej

pracy i tego, że tylko ona dokądś prowadzi, przekonało cenzorów, że serial nie jest wymierzony przeciwko ideom socjalizmu.

Przed wszystkim, obydwie serie pokazują prawdziwych ludzi, którzy borykają się z codziennymi troskami. Mają emocje, słabości, marzenia, wady – są realni, nieoderwani od rzeczywistości, jak bohaterowie dzisiejszych oper mydlanych. Choć czasy, w których *Dom* i *Daleko od szosy* powstały, są coraz dalsze, myślimy o nich z sentymentem (Kozieł 2003: 168). Dla młodego pokolenia są lekcją historii, dla starszego bezpieczną podróżą do przeszłości. Wpatrujemy się w nie, bo takich bohaterów wciąż spotykamy w realnym życiu, i czas niczego tu nie dezaktualizuje.

Bibliografia:

- Czarnecki Henryk, 1979, *Daleko od szosy*, Łódź.
- Godzic Wiesław, 2004, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Warszawa.
- Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, 1985, *Warkocze naszych dziewcząt będą białe...*, Warszawa.
- Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, 1988, *Jedenaste: nie wychylaj się*, Warszawa.
- Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, 1985, *Co ty tu robisz człowieku? Dom. Opowieść filmowa*, Warszawa.
- Kisielewska Alicja, 2009, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków.
- Kozieł Andrzej, 2003, *Za chwilę dalszy ciąg programu. Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*, Warszawa.
- Stachówna Grażyna, 1994, *Film telewizyjny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, red. Edward Zajicek, Warszawa, s. 185.
- Śmiałkowski Piotr, 2007, *Tadeusz Janczar. Zawód aktor*, Warszawa.
- Uszyński Jerzy, 2001, *Polskie serie telewizyjne. Studium antenowe*, Warszawa.

Marta Tymińska

Uniwersytet Gdański

Kreskówkowe transgresje – o animowanych serialach Cartoon Network i ich recepcji

Abstrakt:

Serial *Pora na przygodę* (2010–) osiągnął już miano kultowego, a podobnym tropem podążają dwie inne propozycje stacji Cartoon Network: *Steven Universe* (2013–) oraz *Po drugiej stronie muru* (2014–). Seriale te można uznać za transgresyjne na wielu poziomach. W przypadku *Pory na przygodę* uwagę przyciąga przede wszystkim struktura fabularna, a poszczególne odcinki podejmują takie tematy, jak miłość czy strata bliskich. *Steven Universe* prezentuje całą gamę płynnych tożsamościowo, różnorodnych bohaterów, podejmuje się też eksperymentów narracyjnych. Problematyka serialu skupia się na nienormatywnej rodzinie. *Po drugiej stronie muru* przekracza granice przede wszystkim poprzez ciężar gatunkowy: emanuje nieustanną grozą i niepokojem. Wszystkie te seriale podejmują intertekstualną grę z widzami i wymagają od nich licznych kompetencji. W niniejszym artykule zostaną omówione poziomy transgresji w poszczególnych serialach oraz ich recepcja w kontekście współczesnej definicji transgresji. Wskazana i podkreślona zostanie też kulturotwórcza rola animowanych transgresji.

Słowa kluczowe:

animacja, transgresja, serial animowany, Cartoon Network, subwersywność

1. Cartoon Network przeciera szlaki

Cartoon Network towarzyszył mi od dzieciństwa. Pierwsza kablówka, synonim wolnej i niezależnej Polski (podobnie jak McDonald's i stragany z chińskimi zabawkami) przysłała wraz z anglojęzyczną wersją tego kanału. Oglądając amerykańskie animacje, uczyłam się nie tylko angielskiego, ale też z zachwytem chłonęłam dość schematyczne i bardzo proste historie.

Potem nastąpiły czasy szoku poznawczego, kiedy to stacja Cartoon Network zaczęła emitować swoje własne, autorskie kreskówki. To był czas powstania *Krowy i kurczaka* (1997), *Laboratorium Dexter* (1997) czy *Johnny'ego Bravo* (1997). Były to zupełnie inne animacje, budzące większe zdziwienie (i zainteresowanie), chociaż jednocześnie wciąż korzystające z licznych stereotypów i klisz. Na tych animacjach nie wychowywałam się tylko ja, ale również całe pokolenie, które obecnie jest dorosłe i wcale nie rozstało się z kreskówkami.

Cartoon Network, uznawany za najważniejszy dla historii animacji kanał dla dzieci i młodzieży, wyznaczył pewne standardy wśród pozostałych nadawców i twórców animacji (Millett 2004: 74). Stacja ma 29 filii na całym świecie, jest dostępna w większości amerykańskich domów (97 mln) i w 194 krajach¹, a emisje odbywają się praktycznie całodobowo. Badacze wskazują nawet, że na świecie są tylko dwie liczące się korporacje dyktujące przyszłość masowej animacji: Disney i Turner (Denslow 1997: 3).

Fascynują okoliczności powstania zarówno stacji, jak i studia. W 1985 roku korporacja Turner Broadcasting (prowadzona przez Teda Turnera) wykupiła archiwa filmowe MGM i United Artists sprzed roku 1948 i pozyskała dzięki temu kultowe animacje ze „złotego wieku” (Millett 2004: 83). Siedem lat później przejęła jeszcze studio Hanna-Barbera wraz z jego archiwami. Również w 1992 roku wystartował kanał Cartoon Network z ramówką złożoną prawie wyłącznie z animacji. Innowacyjność polegała przede wszystkim na tym, że kreskówki nie były pokazywane tylko w paśmie porannym i popołudniowym (jak w Disney Channel oraz Nickelodeonie), ale ich emisja trwała również w godzinach popołudniowych i wieczornych, uwzględniając tym samym doroslejszą publiczność (Millett 2004: 83).

Zmiana nie dotyczyła tylko sposobu dystrybucji. W wielu animacjach powstających od 1994 roku w Cartoon Network Studios można zauważyć eksperymentatorskie zacięcie. Pewne za-

¹ Szczegółowe informacje zawiera strona Turner Broadcasting: <http://www.turner.com/brands/cartoon-network> [dostęp: 30.07.2015].

biegi formalne łączą się z przełamywaniem poznawczych przyzwyczajień widza. Studio CN nadal czerpie ze swojego poprzednika – wykupionego studia Hanna-Barbera, które zostało założone w 1964 roku i zapisało się w historii animacji przede wszystkim drastycznym minimalizmem estetycznym oraz innymi uproszczeniami: postacie były często złożone z czystych, geometrycznych form łatwych do powtórzenia przez różnych animatorów (Wells 2003: 17), a sama narracja również wykorzystywała liczne klisze, jednocześnie dążąc do pewnej niezależności i eksperymentalności w ramach „mniejszego” medium, jakim była wówczas telewizja. Z czasem Cartoon Network włączył w swoją ramówkę nie tylko komediowe krótkometrażówki i „odkurzone” animacje z lat 60. XX wieku, ale także japońskie animacje (*anime*), które charakteryzowała większa złożoność narracyjna (Millett 2004: 92). Studia wykonujące animacje dla Cartoon Network mieszczą się przede wszystkim w Korei Południowej (między innymi Rough Draft Studios)², gdzie od 1995 roku trwa gigantyczny *boom* na rynku animatorskim (Kim 2006: 75). Poza amerykańskimi zleceniami studia te realizują również produkcje japońskie, co nie pozostało bez wpływu na technikę animacji czy inne jej aspekty.

Cartoon Network jest uważany za ten kanał (oraz studio), które zmieniło powszechne w USA deprecjonujące przeświadczenie, iż animacje powinny być mało ambitnymi produkcjami dla dzieci (Millett 2004: 91-92). Od początku istnienia Cartoon Network jedną trzecią widzów stanowiły osoby dorosłe (Millett 2004: 84), obecnie ta statystyka wygląda podobnie, a kanał nieustannie bije rekordy oglądalności³.

Przełomowość Cartoon Network oznacza również wzbu-
dzanie licznych kontrowersji: skatologiczny humor *Krowy i Kurczaka*, narracje wprost z pulpowego horroru *Chojraka Tchórzliwego Psa* (1995) czy też oczywisty seksizm *Johnny’ego Bravo* – elementy te mogły szokować ze względu na bardzo „dorosłe”

² <http://www.rdkorea.net/> [dostęp: 30.07.2015].

³ Rick Kissel, 2015, *Cartoon Network Off to Great Ratings Start in 2015*, <https://variety.com/2015/tv/news/cartoon-network-off-to-great-ratings-start-in-2015-1201431232/> [dostęp: 30.07.2015].

motywy. Amerykańskie rozumienie animacji, jako pewnego rodzaju anarchizującego medium, było wielokrotnie krytykowane przez pedagogów z innych kręgów kulturowych. Badania przeprowadzone wśród dzieci w Malezji (Ahmed i Wahab 2014) oraz Pakistanie (Hassan 2013) wskazują, iż animacje te mają przełożony wpływ na dzieci, sprzyjają stereotypizacji ról płciowych czy rozwijaniu zachowań agresywnych. Najnowsze kontrowersje (poza tymi, które omówię w dalszej części tekstu) wzbudziła też cenzura odcinka serialu *Clarence* (2014), gdzie w tle pojawia się para gejów witająca się pocałunkiem⁴. Widownia podzieliła się na zwolenników bardziej dobitnej acz ocenzurowanej sceny (pocałunek w usta) i przeciwników pomysłu, by taką parę pokazywać w animacji dla dzieci. Poza tą jedną, przemyconą sceną, *Clarence* nie budzi aż takich emocji oraz zainteresowania krytyków jak trzy współcześnie najbardziej przełomowe animacje: *Pora na przygodę* (2010–), *Po drugiej stronie muru* (2014–) oraz *Steven Universe* (2013–).

2. Oblicza animowanych transgresji

Transgresyjne animacje, trudno ująć w jednoznaczne, filozoficzne ramy. W kulturze popularnej transgresywność najbardziej dostrzegalna jest w nadawaniu i odczytywaniu znaczeń przełamujących granice (McCracken 1998: 158-159, Colebrook 2012). Ma to dwojakie (negatywne albo pozytywne) konsekwencje – inkorporują, a czasem nawet nobilitują obecne w społeczeństwie normy i zasady (de Beer 2014: 43). Adam de Beer (2014: 41-43) zauważa, że animacja dotychczas rozpatrywana była w kategoriach subwersywności ze względu na to, że niszczyła dotychczasowe granice i podważała w sposób zauważalny pewien porządek rzeczy. Współcześnie jednak powinno się ją raczej rozpatrywać przez pryzmat transgresji, a nie subwersji, jako że jest to dynamiczne zjawisko przekroczeń, przechodzenia z jednego stanu do drugiego, a jednocześnie stale funkcjonujące w ramach ściśle obwarowanej zasadami produkcji kulturowej (de Beer 2014: 51). Omawiane w niniejszym tekście seriale doskonale

⁴ Matt Bagwell, 2014, *Cartoon Network Feature First Ever Gay Characters in 'Clarence', But Kiss Is Censored*, http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/10/28/clarence-gay-kiss-video-cartoon-network_n_6060206.html [dostęp: 30.07.2015].

wpisują się we współczesne rozumienie transgresji, jako samoświadomego kwestionowania i podważania pozornie stabilnego *statusu quo* (Gournelos, Gunkel 2011: 8).

Najbardziej widoczne są przekroczenia na poziomie wizualnym. *Pora na przygodę* eksperymentuje z formą i formatem animacji, przekracza estetyczne granice poprzez wprowadzanie elementów abstrakcyjnych. *Po drugiej stronie muru* operuje przede wszystkim groteskowym i onirycznym sposobem przedstawiania świata, wchodząc jednocześnie w estetyczny dialog z powieścią gotycką. *Steven Universe* wprowadza z kolei w świat olbrzymiej różnorodności postaci oraz gra z widzem za pomocą intertekstualności oraz ukrytych komunikatów wizualnych. Wszystkie trzy serie specjalizują się w tak zwanym *foreshadowing*, czyli wizualnym zapowiadaniu pewnych przyszłych wydarzeń w produkcji⁵.

Transgresja na poziomie tekstualnym widoczna jest w warstwie fabularnej owych produkcji i w sposobie prowadzenia narracji. *Pora na przygodę* oraz *Steven Universe* poruszają wątki kontrowersyjne, w szczególności w kwestii seksualności i tożsamości bohaterów. W *Po drugiej stronie muru* odnajdziemy natomiast atmosferę ciągłego i nieuchronnego zagrożenia śmiercią. Wszystkie te serie charakteryzują się przede wszystkim moralną ambiwalencją bohaterów, a towarzyszą temu zagadnienia niepamięci, szaleństwa i starości w różnych ujęciach i interpretacjach. Omawiane serie prezentują też alternatywne modele relacji międzyludzkich, często zupełnie inaczej definiując rodzinę, przyjaźń i miłość – szczególnie w stosunku do tradycyjnego, dydaktycznego tonu filmów animowanych dla dzieci i młodzieży (Duncum 2009: 233). Część z tych seriali, przede wszystkim *Steven Universe*, poprzez swoje mocno transgresyjne zabiegi kreuje nową politykę reprezentacji w animacji. W przekraczaniu granicy tego, co dla młodego odbiorcy jest stosowne, a co nie, rodzi się animacja społecznie zaangażowana, równościowa i kształtująca otwartość.

Wątków transgresyjnych jest wiele, dlatego każdy z seriali będzie omówiony osobno w kolejności od najmniejszego do

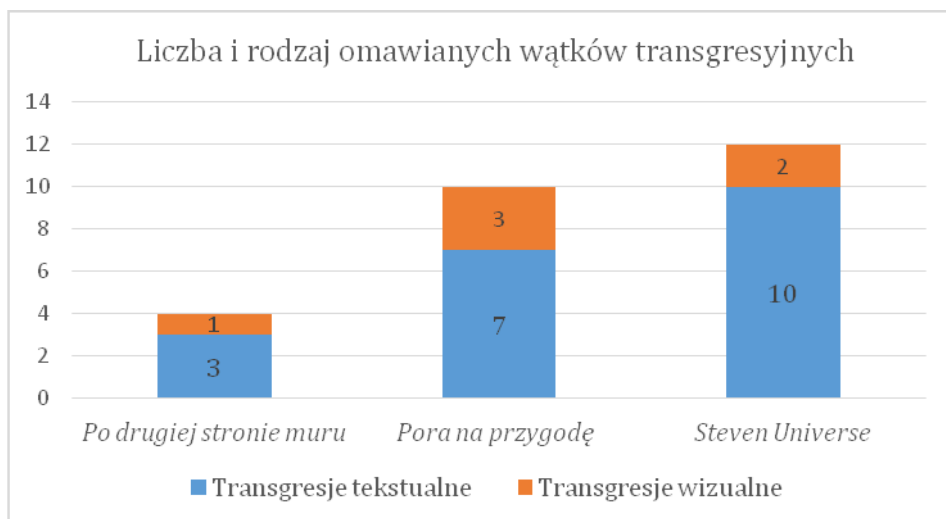
⁵ Obszerną listę takich zabiegów zamieszcza portal TV Tropes: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Foreshadowing> [dostęp: 31.07.2015]

największego natężenia tych motywów oraz ze względu na ciężar gatunkowy zagadnień. Wątki te zostały podzielone i wymienione pod względem rodzaju (tabela 1) oraz liczby (rysunek 1), co może okazać się przydatne przy dalszych rozważaniach.

TYTUŁY	RODZAJE	
	Wątki tekstualne	Wątki wizualne
<i>Po drugiej stronie muru</i>	Tematyka śmierci (1), moralna ambiwalentność bohaterów (2), przestrzeń „po drugiej stronie muru” (3), wszechobecne zagrożenie w postaci „Bestiusza”(4).	Gotycyzm (1), oniryzm i groteska (2).
<i>Pora na przygodę</i>	Eksperymenty narracyjne (1), oryginalność postaci (2), <i>gender bending</i> i <i>gender swapping</i> (3), wątki LGBT (4), zagadnienia starości i samotności (5), kwestie władzy, wojny i totalitaryzmu (6).	Różne style wizualne (1), ukryte znaczenia (2), dążenie do abstrakcji (3).
<i>Steven Universe</i>	Zagadnienia tożsamości (1), różnorodne obrazy rodziny (2), nowe/inne obrazy relacji międzyludzkich(3), <i>queer</i> i wątki LGBT (4), feminizm i wątki równościowe (5), „fuzje” klejnotów – metafora miłości i seksualności (6), (7), eksperymenty narracyjne (8), fabularny <i>foreshadowing</i> i symulakry (9), hybrydyzacja gatunkowa (10).	Intertekstualność (1), różnorodny design (2), ukryte znaczenia (3).

Tabela 1: Rodzaje wątków transgresywnych

Źródło: opracowanie własne



Rysunek 1: Liczba i rodzaj omawianych wątków transgresyjnych

Źródło: opracowanie własne

3. *Po drugiej stronie muru*, czyli gotycka baśń o śmierci

Na premierę *Po drugiej stronie muru* (ang. *Over the Garden Wall*) fani czekali z nie lada zainteresowaniem, ze względu na to, iż była to pierwsza autorska miniseria Cartoon Network. Duże nadzieje wiązano również z twórcą – Patrick McHale był wcześniej animatorem i storyboardzistą takich serii, jak *Pora na przygodę* czy *Niezwykłe przypadki Flapjacka* (2009–2010). *Po drugiej stronie muru* miało premierę w 2014 roku (polską w marcu i kwietniu 2015) i było emitowane w dwuodcinkowych blokach, codziennie przez pięć dni⁶. Serial składał się w sumie z jedenastominutowych odcinków opowiadających historię dwóch przyrodnich braci: Wirta i Grega.

Chłopcy błąkają się po lesie i próbują odnaleźć drogę do domu. Wirt to starszy, dość neurotyczny nastolatek w szpiczastej czerwonej czapce i granatowym płaszczu, nieustannie zamartwiający się o powrót do domu. Jego młodszy brat – beztrojski Greg – podąża za nim, ciągnąc za sobą bezimienną żabę, któ-

⁶ Jason Bree, 2014, *Over the Garden Wall is the best thing that Cartoon Network has done*, „Agents of Geek”, 04.11, <http://www.agentsofgeek.com/-2014/11/over-the-garden-wall-is-the-best-thing-that-the-cartoon-network-has-done-review/> [dostęp: 30.07.2015].

rej próbuje wymyślić imię godne takiego płaza. W pewnej chwili do chłopców dołącza Beatrycze – mówiący ptak z gatunku drozdów (ang. *bluebird*). Ptaszyna czuje wdzięczność (Greg pomógł wydostać się jej z niebezpiecznej sytuacji), więc prowadzi ich do Adelajdy, która rzekomo może im pomóc odnaleźć dom. Wspólnie przemierzają sielski, jesienny krajobraz krainy przypominającej północ Stanów Zjednoczonych z początku XIX wieku. Próbując wydostać się z lasu napotykać kolejne, coraz bardziej kuriozalne postacie, a w ślad za chłopcami oraz ptaszyną podąża Bestiusz, którego cele i tożsamość nie są znane aż do finałowego odcinka. Do końca też nie wiemy, jak chłopcy znaleźli się w tym miejscu i dlaczego nie mogą odnaleźć drogi do domu.

Baśniowa atmosfera tej serii bezpośrednio odnosi się do estetyki znanej z literatury gotyckiej z przełomu XVIII i XIX wieku. Wskazuje na to nie tylko odzież (purytańskie stroje, suknie w stylu *empire*, echa rokokowej mody), ale również wnętrza, sposób mówienia czy też zawody, jakie te postaci wykonują. Serial rozpoczyna piosenka nawiązująca estetycznie do XIX-wiecznych ilustracji, wraz z kolorystyką w tonacji sepii, licznymi winietami i ozdobnikami. Cały serial ma bardzo malarski charakter, przy czym nie stroni też od karykatury. Część pobocznych bohaterów (szczególnie jest to widoczne w odcinkach *Pieśń mrocznej lampy* oraz *Magiczny dzwoneczek*) ukazana jest w sposób groteskowy, wykrzywiony i przerażający.

Gotycyzm nie jest widoczny jedynie w warstwie wizualnej. W czasie swojej podróży chłopcy napotykać liczne osobowości żywcem wyjęte z tego typu opowieści. Ich moralność jest ambiwalentna (postępowanie Beatrycze czy Drzewiarza), balansują na granicy szaleństwa (Quincy Endicott) lub też walczą z demonicznym opętaniem (Lorna i Ciocia Szepcik). Bliskość śmierci i jej nieuchronność ukazywana jest na każdym kroku w świecie „po drugiej stronie muru” – bohaterowie odkopują tańczące szkielety, podróżują poza ciałem, walczą o przetrwanie dusz bliskich. Odcinek 9. – *Droga w nieznanie* – jest kluczowy dla interpretacji całości jako mrocznej podróży chłopców po czyścicu lub po kręgach piekielnych⁷. Jednocześnie historia ta stroni

⁷ Interesującą fanowską interpretację można poznać tutaj: <http://globegander.tumblr.com/post/102962248481/wirts-infernodantes-unknow-allusions-to-the> [dostęp: 30.07.2015].

w warstwie tekstowej od bezpośrednich nawiązań do tradycji judeochrześcijańskiej, odnosząc się jedynie do typowo amerykańskiego zwyczaju, jakim jest *Halloween*. Atmosfera powszechnego zagrożenia jest przede wszystkim wywołana przez obecność Bestiusza – leśnego monstrum żerującego na tak zwanych „widmodrzewach”. Strach przed nim paraliżuje mieszkańców świata „za bramą ogrodu” i zniechęca do wielu działań.

Podobnie jak w gotyckiej powieści, transgresje dotyczą tu przede wszystkim moralnych postaw bohaterów, owego balansowania między dobrem i złem, nadzieją, a jej brakiem, szaleństwem, a względnie pojmowaną normą (Botting 2005: 5). Postacie są nietuzinkowe, ale każda z nich zmagą się ze swoją mroczną i destruktywną tajemnicą, a sam ich projekt – pozornie schematyczny i uproszczony – w pełni oddaje osobowość, a także typową dla „gotyckich” tekstów przesadę w odmalowywaniu charakterów postaci (Botting 2005: 4). Do transgresji dochodzi na poziomie treści kierowanej do młodego widza, która z jednej strony kształtuje pewne zasady (zachowania i postaw), ale też narusza zdecydowanie tabu związane ze śmiercią i tym, co po niej następuje.

4. Pora na przygodę, czyli totalna opowieść o postapokalip-sie

Pora na przygodę (ang. *Adventure Time*) to tytuł najbardziej rozpoznawalny spośród omawianych animacji, a także najbardziej kultowy. Pomysłodawcą i do niedawna głównym twórcą serii był Pendleton Ward – wielbiciel systemów RPG, animator i pisarz, poprzednio zatrudniony przy wspomnianych już *Niezwykłych Przypadkach Flapjacka*. Od początku zespół kreatywny pracujący nad tą zupełnie absurdalną historią mówił, że ich celem nie jest tworzenie kreskówek dla dzieci – tworzą ją przede wszystkim dla siebie⁸. Zgadza się to z ogólnie obowiązującą w Cartoon Network polityką, iż seriale animowane tworzy się przede wszystkim dla wielbicieli kreskówek, bez względu na wiek (Millett 2004: 84-85). Obecnie twarzą (i głową) serii jest Adam Muto, gdyż Ward dyskretnie zrezygnował z roli *showrun-*

⁸ Clark Noelene, 2012, *'Adventure Time': Post-apocalyptic 'candyland' attracts adult fans*, <http://herocomplex.latimes.com/tv/adventure-time-post-apocalyptic-candyland-attracts-adult-fans/#/0> [dostęp: 31.07.2015].

nera w przytłaczającym go projekcie tuż przed startem 5. sezonu⁹. Nadal pisze scenariusze i rysuje storyboardy, jednak nie jest głównym organizatorem tego przedsięwzięcia.

Sama struktura serialu wydaje się dość banalna: dwaj kumple (i przyrodni bracia) żyją w fantastycznej krainie zwanej O, w której przeżywają rozmaite przygody i dokonują bohaterских czynów. Czternastoletni Finn jest ostatnim człowiekiem na tym świecie zamieszkałym przez magiczne istoty, zaś jego przyjaciel Jake to mający zdolność do rozciągania i zmiany kształtu pies. Ich przygody tworzą główną oś fabularną. Pierwsze odcinki można uznać powtórzenie znanej kliszy – oto przyjaciele wykonują misję dla Księżniczki Balonowej, ratują inne księżniczki przed nachalnym Lodowym Królem i pokonują potwory. Na podstawie 6. sezonów (na które składa się 199 odcinków), można śmiało stwierdzić, iż nie jest to zwyczajny świat rodem z gatunku *epic fantasy*. Kraina O to najprawdopodobniej Ziemia tysiąc lat po tak zwanej Wielkiej Wojnie Grzybów, w wyniku której losy planety uległy zapomnieniu, a skutkiem skażenia było powstanie fantastycznych istot. Omawiany serial jest jednocześnie, niestroniącym od nawiązań do kultury hippisowskiej, filmów Jodorowsky'ego, czy ruchów New Age, intertekstualnym tekstem o tożsamości. Przekracza granice w każdym możliwym aspekcie narracyjnym, często budząc zdziwienie, zachwyt lub przerażenie, w szczególności u dorosłych widzów.

Na poziomie tekstu transgresja opiera się przede wszystkim na licznych eksperymentach narracyjnych takich jak: tworzenie niedokończonych i chaotycznych opowieści (składających się jednak w logiczną całość), wielość perspektyw, zmiana chronologii lub jej ignorowanie, często występujące opowiadania szkatułkowe czy rozgałęzianie i spiętrzanie wątków fabularnych. Powszechny jest też *foreshadowing*, zabieg polegający na tym, że na przykład, kilkusekundowy fragment epizodu w sezonie 2. (odcinek 12., *Ciarki*) może mieć przełożenie i znaczenie dla całej serii w sezonie 5. (odcinek 35., *Skarbiec*). Wykreowane po-

⁹ <http://www.cartoonbrew.com/tv/pen-ward-quit-adventure-time-because-it-was-driving-him-nuts-104191.html> [dostęp: 30.07.2015].

stacie i ich osobiste historie obarczone są dużym ciężarem emocjonalnym i mimo komediowej otoczki są bardzo poważne i na swój sposób dorosłe. Jednym z przełomowych epizodów o tej tematyce był odcinek *Pamiętam Cię* (sezon 4., odcinek 25.). Marcelina i Lodowy Król są tam przedstawieni jako osoby, które zmagają się z utratą pamięci, szaleństwem i wojenną traumą.

Twórcy nie stronią od eksperymentów w kreowaniu postaci, często wprowadzając wątki *gender bending* (naginania czy podważania kulturowo i społecznie rozumianych granic płciowych) lub też *gender swapping* (zmieniania płci bohaterów). W przypadku *gender bending* zagadkową postacią jest chodząca gra elektroniczna BMO, która mimo delikatnego głosu nie wskazuje na konkretne cechy płciowe i nie przynależy do jednej grupy. Jednocześnie BMO kilkakrotnie sugerował(a), że ma romantyczne inklinacje w kierunku różnych postaci. *Gender swap* obecny jest między innymi w odcinkach zatytułowanych *Fiona i Cake* (sezon 3., odcinek 9.) czy *Mały Łobuziak* (sezon 5., odcinek 11.), gdzie wszyscy bohaterowie (poza BMO) są płci przeciwnej niż dotychczas: Marcelina jest Marcelem, Finn – Fioną, a pies Jake – kotką o imieniu Cake. Powszechne i nie mniej kontrowersyjne są wątki homoromantyczne – przede wszystkim pomiędzy Księżniczką Balonową i Marceliną Królową Wampirów. Rumieńce, ukradkowe spojrzenia i maleńkie gesty wskazują na bliską relację pomiędzy tymi bohaterkami, a twórcy nie do końca jej zaprzeczają¹⁰. Jednak najbardziej przejmującym i również zaskakującym wątkiem jest naruszenie tabu starości i samotności. Głównie dotyczy to Lodowego Króla, który jeszcze tysiąc lat wcześniej był badaczem antycznych artefaktów – Szymonem Petrikovem. Magiczna korona, którą znalazł, pozwoliła mu przetrwać Wielką Wojnę Grzybów, ale też stopniowo pozbawiła pamięci i tożsamości, przeistaczając go w osobę żalostną, nielubianą i łaknącą kontaktów z innymi.

Pora na przygodę porusza również zagadnienia wojny, władzy oraz totalitaryzmu. Można to zaobserwować między in-

¹⁰ <http://www.themarysue.com/pb-marceline-dated/> [dostęp: 29.07.2015].

nymi w dość wywrotowej kreacji Księżniczki Balonowej: jest ona badaczką, która stworzyła swoje królestwo i poddanych dzięki nauce. Niemniej jednak wykorzystuje swoją wiedzę i władzę do inwigilacji, tortur czy medycznych eksperymentów i nie stroni od „zabawy w boga”.

Omawiany serial nasycony jest różnorodnymi eksperymentami wizualnymi, ukrytymi znaczeniami, a w formalnych eksperymentach dąży do abstrakcji i syntezy. Często też na gościnne popisy animatorskie zapraszani są inni twórcy – tak było na przykład w przypadku odcinka *Łańcuch pokarmowy* (7. odcinek, 6. sezon) stworzonego w całości przez Masaakiego Yuasę.

Pora na przygodę może być postrzegana jako modelowy przykład transgresji, z drugiej zaś strony charakteryzuje ją typowe dla kultury popularnej połączenie konformizmu i buntu w jednym tekście kultury (Duncum 2009: 233).

5. *Steven Universe*, czyli transgresja w służbie reprezentacji

Pora na przygodę umożliwiła rozwój zawodowy wielu kreatywnym osobom w studiu Cartoon Network. Jedną z nich była Rebecca Sugar. W historii Jake’a i Finna odpowiadała przede wszystkim za oprawę muzyczną i oryginalne piosenki, ale dopiero w *Steven Universe* mogła w pełni wykorzystać swój twórczy potencjał. Od premiery w listopadzie 2013 roku wyemitowano 104 odcinki, po 11 minut każdy, a serial stał się międzynarodowym hitem. Tytuł ten zdobywa coraz większą popularność na całym świecie i ma szansę stać się kultową produkcją dla całego pokolenia widzów.

Nowatorstwo *Steven Universe* objawia się na wielu poziomach, ale jego najbardziej charakterystyczną cechą jest różnorodność. Serial porusza zagadnienia dwoistej lub płynnej tożsamości i poszukiwania swojego miejsca w świecie: Steven funkcjonuje na pograniczu dwóch światów, a Kryształowe Klejnoty to tak naprawdę pariaski wygnane z własnej planety. Co więcej, razem tworzą bardzo nietypową, patchworkową rodzinę funkcjonującą w nieco oderwanym od historii i polityki miasteczku Beach City. Jest to też opowieść o nieobecnej matce, która musiała oddać swoją fizyczną formę, by Steven mógł przyjść na świat.

Miasto, w którym mieszka bohater, to z kolei dość niezwykła zbieranina osób z różnych kultur i etniczności. Można

tam zetknąć się ze zróżnicowanymi modelami rodziny: z samotnymi rodzicami (Burmistrz Dewey), rodzinami wielopokoleniowymi (rodzina Jenny i Kiki) albo patchworkowymi (rodzina Kwaśnej Śmietany). Najbardziej widoczne jest to w odcinku *Kuchnia Łączenia*, gdzie Connie niepokoi się bardzo o to, czy jej rodzice (typowi przedstawiciele nuklearnego modelu) zaakceptują bliskich Stevena, którzy mogą być dla nich zbyt niestandardowi. Konkluzję odcinka stanowi stwierdzenie, iż nieważne, jak wygląda rodzina, ważne, jak troszczy się o siebie.

Przyglądając się temu światu oczami Stevena, na nowo konstruujemy wielką historię, która wydarzyła się dużo wcześniej, przed jego narodzinami. Opowieść o przeszłości Kryształowych Klejnotów widz musi sobie złożyć samodzielnie ze strzępków informacji, obrazków pokazywanych w tle, artefaktów i innych wizualnych znaków, które niosą ze sobą ukryte znaczenia. Internet wręcz kipi od fanowskich teorii, kolejnych spiskowych koncepcji czy własnych interpretacji.

Kreowany w ten sposób mistrzowski *foreshadowing* to również tworzenie pewnych symulaków. W odcinku *Historical Friction*¹¹ (odcinek 17., sezon 2.) można odkryć, w jaki sposób Kryształowe Klejnoty trzysta lat wcześniej przybyły do Beach City. Ale nie jest to ukazane w formie prostej retrospekcji, lecz sztuki teatralnej odgrywanej przez samego Stevena i aktora Jamiego, którzy zapoznali się ze wspomnieniami Perły z tamtego okresu. Poza licznymi eksperymentami narracyjnymi, *Steven Universe* dokonuje niezwyklej hybrydyzacji gatunkowej, zacieraając granicę pomiędzy kameralną historią o dorastaniu małego chłopca, a olbrzymią *space operą*, której następstwem jest ocalenie ludzkości, ale też utrata tożsamości odrzuconych przez oba światy jednostek.

Najbardziej przełomowymi i transgresyjnymi aspektami tego serialu są jednak kwestie związane z płcią, feminizmem i seksualnością, na które to twórcy serialu mają zupełnie inne pomysły, niż te prezentowane we wcześniejszych, subwersywnych animacjach¹². Kryształowe Klejnoty pochodzą z innej planety. Ich wygląd zewnętrzny jest jedynie projekcją energii klej-

¹¹ Kiedy powstawał artykuł, odcinek jeszcze nie był emitowany w Polsce.

¹² <http://www.idigitaltimes.com/steven-universe-one-most-positive-progressive-and-affirming-shows-tv-review-431099> [dostęp: 29.07.2015].

notu, który tak naprawdę stanowi esencję tych postaci. Ich wygląd dostosowuje się do czasów i wymagań nakładanych przez środowisko zewnętrzne (stąd zmiana stroju warunkowana epoką), jednocześnie mogą one zmieniać swój kształt i przybierać inne formy. Wśród mieszkańców Beach City, jak i wśród widzów, są one odbierane przede wszystkim jako kobiety, co nie zmienia faktu, iż tak naprawdę jako istot z kosmosu dychotomia płci ich nie dotyczy. Pomiędzy nimi widoczne są rozmaite uczucia, a jednym z najważniejszych, wręcz wszechobecnych w tym serialu, jest po prostu miłość – w różnych odsłonach. Występuje tu np. miłość romantyczna (między Rubinem i Szafirem lub nieodwzajemnione uczucie Perły do Rose); inną, równie głęboką miłością wszystkie Klejnoty, a także ojciec Greg, darzą samego Stevena.

Klejnotom przypisuje się bycie modelowymi wręcz postaciami kobiecymi¹³, a zarazem spełniają one wszelkie warunki bycia *queer* w swojej płciowej niejednoznaczności. Interesującym aspektem są też fuzje, czyli połączenia kamieni, które tworzą nową, zupełnie osobną jednostkę. Aby uzyskać fuzję, dwoje (lub więcej) klejnotów musi mieć na to zgodę i otwartość oraz jednocześnie zlać się w jedno poprzez wspólny taniec. Jest to niezwykle intymne przeżycie, które może też być uważane za najwyższy akt miłości i poświęcenia. Można interpretować fuzję jako metaforę miłości lub też seksualności. Istnieją też w tym świecie fuzje przymusowe, które przez protagonistki są uważane za jedną z największych zbrodni przeciwko Klejnotom, co może być rozumiane jako bardzo dosadna przenośnia przemocy seksualnej i gwałtu.

Wydzwięk serialu jest bardzo równościowy, a jednocześnie unika nachalności i moralizowania. Jedną z ważniejszych postaci jest rówieśniczka Stevena – Connie Maheswaran – która śmiało może być określona jako pierwsza animowana feministka w świecie Cartoon Network. Jej feminizm, objawiający się w krytycznym czytaniu tekstów popkultury i w dążeniu do niezależności i wiedzy, nie jest sprowadzony do krzywdzącego stereotypu. Connie ma silne, określone poglądy i jest z nimi akceptowana przez Stevena i pozostałe osoby – nie jest wyśmiewana,

¹³ <http://elitedaily.com/entertainment/animated-series-steven-universe-paving-way-equality/1042003/> [dostęp: 28.07.2015].

„niwelowana” czy też niesłuchana, gdyż jej spostrzeżenia i przekonania mają znaczenie.

Sama animacja odstaje od innych produkcji Studia Cartoon Network głównie pod względem rozwiązań estetycznych. Kreska jest dużo łagodniejsza, a wygląd postaci dużo mniej stereotypowy, chociaż nadal dość uproszczony. Kadry, ujęcia i całe sekwencje wypełnione są nawiązaniem do współczesnej kultury, a także zawierają ukryte kody i tropy, które mogą być odczytane przez uważniejszych fanów i fanki.

Steven Universe jest prostą kreskówką o niezwykle ważnych sprawach. Włącza strategie transgresywne na rzecz bardziej równościowego postrzegania świata i relacji międzyludzkich. Adam de Beer pisze, iż ze względu na to, że animacja posługuje się wielkim uproszczeniem, to rola animatora w kreowaniu postaci jest niezbędna i kluczowa (2014: 106). To on może dokonać krzywdzącego uschematycznienia lub pogłębić istniejące stereotypy nawet poprzez konkretny rysunek ruchu postaci. Zważywszy na to, że dotychczas Cartoon Network kierował swoje produkcje do chłopców w wieku od 6 do 11 lat oraz do każdej osoby, która lubi kreskówki, *Steven Universe* wydaje się dziełem przełomowym na wielu poziomach. Oferuje on opowieść, w której przemoc ma znaczenie minimalne, a na pierwszy plan wysuwają się liczne, skomplikowane relacje między postaciami. Grupą docelową pozornie nadal są chłopcy, ale tak naprawdę produkcja uwzględnia potrzeby zróżnicowanej widowni. W serialu widać wyraźnie inspiracje *anime* i narracyjne przesunięcie w stronę fantastyki, co stanowi efekt już wcześniej obranego przez CN kierunku (Millett 2004: 92). Jest to też produkcja, która poprzez przełamywanie licznych barier obyczajowych, a także prowokacje, rozpoczyna dyskusję na temat różnorodności i reprezentacji. Nie bez przyczyny serial ten bije rekordy oglądalności – wyznacza on nowe kierunki w tworzeniu wielowymiarowych postaci i ciekawych, niekoniecznie wypełnionych przemocą historii.

6. Podsumowanie

Cartoon Network Studio znane było z produkcji zabawnych, subwersywnych, kultowych, ale też bardzo brutalnych, wzmacniających stereotypy i uprzedzenia (Ahmed, Wahab 2014: 52). Nadal specjalizuje się w krótkich animacjach rysunkowych (Millett

2004: 89), jednak ich wydzźwięk ma zupełnie inny charakter. Zamiast atakowania kultury głównego nurtu, zwracają uwagę na istotne społeczne problemy. Starają się też, na poziomie wizualnym, stworzyć przekonujące i immersyjne animacje, potrzebne w dobie wszechobecnej cyfrowej rozrywki. Dopiero od kilkunastu lat twórcy animacji z Europy i USA odkrywają rynek, na którym mogą istnieć wielopoziomowe konstrukcje dla różnych grup wiekowych (Wells 2003: 29-30), ale efekty tego odkrycia są imponujące. Część fanów animacji stwierdza, że nastaje obecnie nowa, złota era zachodniej animacji zbudowanej na doświadczeniu zdobytym na obu półkulach¹⁴. Animacja ma przed sobą jeszcze wiele do powiedzenia w dziedzinie innowacyjności nie tylko estetycznej, ale też tekstualnej, co wynika z ery cyfrowej, gdzie coraz istotniejsze są zagadnienia dotyczące współczesnej kultury i społeczeństwa (Wells 2003: 31).

Pedagog Paul Duncum pisze, że dzieci tworzą swoją kulturę (irracjonalną i karnawałową) w opozycji do kultury dorosłych (racjonalnej i zdroworozsądkowej) i w oparciu o transgresyjne teksty kultury (2009: 234-235). Dzieci czerpią przyjemność z przekraczania granic i prowokacji. Jednocześnie z oglądanych przez siebie produkcji czerpią wiedzę o świecie i modelują swoje zachowania (Ahmed, Wahab 2014: 52). Omawiane animacje są transgresyjne, bardzo lubiane przez zarówno młodych, jak i starszych widzów. Ich sukces polega na kwestionowaniu granic narracyjnych, fabularnych, estetycznych. Przede wszystkim jednak zadają pytania o najistotniejsze problemy współczesnego człowieka: czym jest śmierć? Kim jest Inny? Czym jest miłość?

Bibliografia:

- Ahmed Shumaila, Wahab Juliana Abdul, 2014, *Animation and Socialization Process: Gender Role Portrayal on Cartoon Network*, „Asian Social Science”, tom 10, zeszyt 3, s. 44-53.
- Botting Fred, 2005, *Gothic*, New York-London.
- Colebrook Martyn James, 2012, *Transgression and Contemporary Fiction*, „Alluvium”, tom 1, numer 4, <http://dx.doi.org/10.7766/alluvium.v1.4.02> [dostęp: 30.07.2015].
- De Beer Adam, 2014, „OpenUCT” *„We'll have a gay ol'time": transgressive sexuality and sexual taboo in adult television animation*,

¹⁴ Vrai Kaiser, 2015, *Over The Garden Wall: The Millennial's Fairytale*, <http://www.themarysue.com/over-the-garden-wall/> [dostęp: 30.07.2015].

Cape, https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/-13164/thesis_huma_2014_de_beer/-adam.pdf?sequence=1
[dostęp: 30.07.2015].

- Denslow Philip Kelly, 1997, *What is Animation and Who Needs to Know?*, w: *A Reader in Animation Studies*, red. Jayne Pilling, Sydney, s. 1-4.
- Duncum Paul, 2009, *Toward a Playful Pedagogy: Popular Culture and the Pleasures of Transgression*, „Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research”, tom 50, nr 3, s. 232-244.
- Gournelos Ted, Gunkel David, 2011, *Introduction: Transgression Today*, w: *Transgression 2.0. Media, Culture and the Politics of a Digital Age*, red. Ted Gournelos, David J. Gunkel, New York, London.
- Hassan Ali, 2013, *Cartoon Network and its Impact on Behavior of School Going Children: A Case Study of Bahawalpur*, Pakistan, „International Journal of Management, Economics and Social Sciences”, tom 2, nr 1, s. 6-11.
- Kim Joon-Yang, 2006, *Critique of the New Historical Landscape of South Korean Animation*, „Animation: An Interdisciplinary Journal”, tom 61, nr 1, s. 61-80.
- McCracken Scott, 1998, *Pulp: Reading Popular Fiction*, Manchester.
- Mittell Jason, 2004, *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York, London.
- Wells Paul, 2003, „Smarter than the average art form” – animation in the television era, w: *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*, red. Carol A. Stabile, Mark Harrison, London, s. 15-31.

Agata Włodarczyk

Uniwersytet Gdański

Azjatycki serialowy *gender bender* i *gender confusion*

Abstrakt:

Artykuł zawiera omówienie japońskich i koreańskich seriali popularnych, określanych mianem *gender bender* oraz *gender confusion*. Autorka bada, w jaki sposób te pojęcia, oznaczające chwilową zmianę płci głównej bohaterki, są wykorzystywane, a także jak funkcjonują w pojęciowym systemie Zachodu. Analizuje również romansowe narracje tychże seriali, zastanawiając się nad zaletami podobnego motywu.

Słowa kluczowe:

drama, japoński serial, koreański serial, *hallyu*, *gender bender*

Japońskie i koreańskie seriale już dawno przekroczyły granice nie tylko swoich krajów, ale również kontynentów – zarówno dzięki Internetowi, jak i szerzej zakrojonym działaniom marketingowym producentów. Dla fanów oraz fanek kultur azjatyckich są kolejną sposobnością zobaczenia swoich ulubionych aktorów na ekranach monitorów czy telewizorów. Kuszą też różnorodnością gatunkową oraz zakończonymi, zamkniętymi historiami, pośród których znaleźć można niezwykle interesujące produkcje określane przez fanów jako *gender bender* albo *gender confusion*. W ich fabułę, niezależnie od gatunku, w którym serial jest realizowany, wpisany jest element ukrywania płci głównej bohaterki. Seriale te są niezwykle chętnie oglądane na Zachodzie, a swą popularność zawdzięczają właśnie obecności tego motywu.

Interesujące jest to, w jaki sposób do sprawy tożsamości płciowej podchodzą scenarzyści pochodzący z innych niż zachodnia kultur, a jednocześnie silnie wzorujący się na normach i sposobach filmowania szeroko rozumianego Zachodu. Zwłaszcza produkcje koreańskie, mające ambicje stać się znaczącą siłą w globalnym, popkulturowym przemyśle, poszukują złotego środka, który jednocześnie przemówiłby do widzów zarówno z Korei, jak i z innych krajów.

Niniejszy artykuł ma jednak na celu przede wszystkim ustalenie, czy istnieje różnica pomiędzy stosowanymi zamiennie pojęciami *gender bender* i *gender confusion*, a także umiejscowienie praktyki zmiany płci w szerszym kontekście pojęć seksuologicznych. Następnie zanalizuje także, w jaki sposób tego typu motywy funkcjonują w romansowych produkcjach serialowych, uwzględniając również narracyjne możliwości, które daje zastosowanie podobnego zabiegu. Na koniec zaś spróbuje odpowiedzieć na pytanie, czy – a jeśli tak, to na jakich zasadach – w serialach tych występuje rzeczywiste nagięcie płci kulturowej, jak sugerowałyby jeden z terminów używanych do ich opisanie. Jako przykład do rozważań posłużą głównie trzy popularne produkcje – japońska (*Hanazakari no Kimitachi e*, jap. 花ざかりの君たちへ, *Dla Ciebie w pełnym rozkwicie*, 2007) oraz dwie koreańskie (*You're Beautiful*, *Minami Shineyo*, kor. 미남이시네요, 2009; *1st Shop of Coffee Prince*, *Kopi purinsu 1 hozam*, kor. 커피프린스 1호점, 2007), osadzone we współczesnych czasach. Najpierw jednak omówiony zostanie pokrótce serial japoński i koreański.

Dorama (jap. ドラマ) – japoński serial telewizyjny

Pierwsze regularne programy telewizyjne zaczęto emitować w Japonii 1 lutego 1953 roku w stacji NHK, czyli Nippon Hōsō Kyōkai (jap. 日本放送協会) (Melanowicz 2009: 151)¹. Jednym z jej istotnych celów było utrwalenie poczucia wspólnoty narodowej Japończyków (Melanowicz 2009: 151), znacząco osłabionego po kapitulacji w 1945 roku. Po 1953 roku powstało jeszcze kilka innych, prywatnych stacji nadawczych rywalizujących z państwowym NHK, takich jak działająca od 1959 roku do dziś Fuji TV.

Początkowo największą popularnością cieszyły się programy rozrywkowe, które potrafiły przyciągnąć przed odbiorniki wielu widzów. Oglądając transmisje, mogli oni „doświadczyć solidarności i poczucia bezpieczeństwa we wspólnocie obejmującej cały Archipelag Japoński” (Melanowicz 2009: 152). Drugim co do popularności elementem oferty telewizji były seriale, tak zwane powieści telewizyjne (*terebi shōsetsu*, jap. 連続テレビ小説), krótkie, zaledwie piętnastominutowe produkcje poranne (*asadora*, jap. 朝ドラ, poranna drama) oraz dramaty-rzeki (*taiga dorama*, jap.

¹ Por. *The Evolution of TV. A Brief History of TV Technology in Japan*, <http://www.nhk.or.jp/str/aboutstr/evolution-of-tv-en/index-e.html> [dostęp: 23.06.2015].

大河ドラマ) (Melanowicz 2009: 152). Na dalszą ewolucję programów telewizyjnych znacząco wpłynęły amerykańskie produkcje, stanowiące inspirację do przemian i poszukiwania własnej, telewizyjnej tożsamości czy marki (Clements, Tamamuro 2003: xiv). Wpływy zewnętrzne połączone z poszukiwaniem nowych form sprawiły, że japońskie *doramy* (lub w wersji zromanizowanej *dramy*) eksplorowały różnorakie gatunki – pojawiały się propozycje seriali detektywistycznych, proceduralnych, komedii, komedii romantycznych, superbohaterskich (tak powstałi *Super Sentai*, pierwowzory *Power Rangers*) czy adaptacji klasycznych tekstów bądź mang (por. Clements, Tamamuro 2003, Yasumoto 2014).

Dzisiejsze japońskie serie (z wyłączeniem dramatów-rzek) emitowane są w cyklu czterech sezonów, zgodnych z porami roku – wiosna: kwiecień–czerwiec, lato: lipiec–wrzesień, jesień: październik–grudzień, zima: styczeń–marzec. Na każdy taki sezon emisyjny przypadają trzy miesiące, w ciągu których emitowany jest dany tytuł w całości. W niezwykle rzadkich przypadkach dramy mają więcej niż jeden sezon. Jeśli stacja decyduje się kontynuować projekt, niejednokrotnie pierwszą serię od ciągu dalszego rozdziela jeden emisyjny sezon, a nawet całe lata (np. *Hana yori dango*, jap. 花より男子 – 2005, 2007). W obrębie jednego sezonu dramy mają zazwyczaj od 9 do 12 odcinków. Co ciekawe, są one zazwyczaj nagrywane na dwa czy trzy tygodnie przed ich premierą telewizyjną, co daje fanom i fankom możliwość odwiedzenia planu zdjęciowego i podziwiania idoli. Niestety, może też powodować problemy, jeśli ktoś z obsady ulegnie wypadkowi.

Kdrama (kor. 한국드라마) – koreański serial telewizyjny

W 1956 roku założono w Korei pierwszą, eksperymentalną stację telewizyjną – HLKZ-TV. Jej nadawanie przerwał pożar. W 1961 roku powstało KBS (Korean Broadcasting System, kor. 한국방송공사), stacja emitująca regularne programy telewizyjne aż do dziś. Rok później na antenie tej stacji wyemitowany został pierwszy w Korei serial. W latach 50. powstały również inne stacje telewizyjne, jak choćby TBC, która w latach 80. została wcielona w struktury KBS. Na antenie pojawiały się nie tylko produkcje czysto koreańskie, ale przede wszystkim, aż do lat 80., serie i filmy amerykańskie (KCIS 2011: 9). Kiedy pod koniec lat 90. rząd zniósł zakaz importowania produktów japońskich, również te produkcje za-

częły wchodzić do ramówki, konkurując z rodzimymi programami (zob. Kim, Kim 2011, Russell 2012).

Współczesne seriale koreańskie – koreańskie dramy, skracane do formy *kdrama*, a nawet do samej *dramy* – są częścią tak zwanego *Hallyu* (kor. 한류), Koreańskiej Fali, czyli większego fenomenu zainteresowania wytworami popkultury koreańskiej poza granicami tegoż państwa. Można by rzec, że podstawą całej tamtejszej maszyny show-biznesu są tak zwani idole – wszechstronnie wykształcone oraz wyedukowane artystycznie osoby, zdolne do podbicia rynków popkultury na całym świecie (por. Kim 2012, Jung 2010). Idole śpiewają, tańczą, a także występują w serialach i filmach. Nie oznacza to jednak, że nie ma w koreańskim show-biznesie osób zajmujących się tylko jednym zawodem, na przykład śpiewających czy jedynie grających w filmach czy serialach – chociaż nawet one często próbują swoich sił w innych sektorach. Pomijając systemowe wspieranie produktów składających się na *Hallyu* (filmy, seriale, muzyka), gros produkcji koreańskich fabularnie nawiązuje do historii kraju, stąd na przykład wśród seriali odnaleźć można różne ekranizacje czy reinterpretacje mitów, legend, podań, wydarzeń.

Kdramy, podobnie jak japońskie seriale, wyświetlane są w systemie 4 sezonów. W większości nie przekraczają one 16 odcinków, choć oczywiście są i dłuższe. Podobnie jak w przypadku produkcji japońskich, tak i tutaj dany serial zamyka się w obrębie napisanych odcinków, kontynuacje nie są częste, jeśli w ogóle powstają. Oglądając dramy poza granicami samej Korei, należy pamiętać, że noszą one zazwyczaj dwa oficjalne tytuły – rdzennie koreański oraz angielski. Zdarzają się sytuacje, gdy ten drugi podawany jest do publicznej wiadomości w trakcie trwania emisji, co skutkuje funkcjonowaniem nawet trzech tytułów, przy czym ten dodatkowy jest fanowskim tłumaczeniem. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku *kdramy* *You've Fallen For Me*, której jeden, stworzony przez fanów, angielski tytuł jest tłumaczeniem koreańskiego *Non naege banhaesso* (kor. 넌 내게 반했어), natomiast oficjalny tytuł angielski brzmi *Heartstrings*. Wszystkie trzy wersje funkcjonują wśród fanów i fanek koreańskich seriali.

Gender bender i gender confusion drama – problematyczne terminy

Wśród wielu rodzajów dram (zarówno japońskich, jak i koreańskich) pojawia się ciekawa grupa tytułów określanych przez widzów i fanów mianem *gender bender* i/lub *gender confusion*. Ich cecha dystynktywna jest jednocześnie jedną z ważniejszych osi fabularnych – mianowicie główna bohaterkach tych produkcji uznawana jest za chłopca bądź mężczyznę. Co istotne, nie są to historie o transseksualności (gdy tożsamość płciowa nie zgadza się z płcią metrykalną), jak w *Nie czas na łzy* (1999), czy interseksualności (gdy ciało osoby posiada biologiczne cechy płciowe żeńskie i męskie), jak w *XXY* (2007). Podobny zabieg nie jest w zasadzie niczym nowym, pojawiał się w już filmach, jak choćby w *Nie lubię poniedziałków* (1971), *Tootsie* (1982), *Pani Doubtfire* (1993), czy *Mulan* – zarówno w wersji animowanej (1998), jak i aktorskiej (2009) – gdzie również stanowił najważniejszą oś historii, jeśli nie całą siłę napędową wydarzeń. Mylenie płci bohaterów wykorzystywane jest również epizodycznie w serialach dla uzyskania efektów komediowych. Ma to miejsce na przykład w przypadku żartów opartych o *cross-dressing* czy mniej lub bardziej poprawnych gagów nawiązujących do mniejszości LGBT-QiA. Jeśli jednak w filmach najczęściej to mężczyźni muszą przybrać genderową tożsamość kobiecą (przechodzą z grupy społecznie uprzywilejowanej do dyskryminowanej), w dramach to kobiety przybierają na określony czas tożsamość męską (przechodzą z grupy dyskryminowanej do uprzywilejowanej).

Niektóre bazy danych – tworzone przez fanów dla fanów – wykorzystują do opisu podobnych produkcji etykietę *cross-dressingu*. Kierując się ogólnym rozumieniem zakorzenionym w samym słowie, *cross-dressing* to akt przywdziewania na siebie ubrania przypisanego kulturowo płci przeciwnej². U podłoża podobnego rozumienia terminu leży więc sama czynność oraz dobrowolność podobnego działania, nieistotna jest w tym przypadku motywacja stojąca za podobną praktyką. *Cross-dressing* może być również rozumiany jako niemedyczny termin opisujący wszelką transowość (transgender, transpłciowość, a także transwestytyzm), dzięki czemu unika patologizującego naznaczenia

² Trans-Fuzja.pl, *Crossdressing*, http://www.crossdressing.pl/-main.php?lv3_id=9&lv1_id=9&lv2_id=6&lang=pl [dostęp: 30.07.2015].

(Krasuska 2014: 547). Węższe rozumienie można odnaleźć w seksuologii, gdzie *cross-dressing* jest traktowany synonimicznie do transwestytyzmu jako jednego z rodzajów transgenderyzmu (przekraczania norm płci kulturowej), gdzie istotny staje się motyw ubierania się w sposób zastrzeżony dla odmiennej płci. Wśród najczęstszych powodów podobnych praktyk wymienia się wyrażenie lub dopełnienie własnej tożsamości, artystyczną ekspresję (określaną mianem *drag*) lub sposób osiągnięcia przyjemności seksualnej (tzw. transwestytyzm fetyszystyczny³) (por. Bojarska 2009). Powodem, dla którego *cross-dressing* nie jest etykietą stosowaną w stosunku do dram, może być fakt, że termin ten w jakiś sposób kojarzy się z seksualnością, a fabuły tych produkcji od niej stronią.

Terminy *gender bender* oraz *gender confusion* są raczej zwyczajowymi niż oficjalnymi określeniami stosowanymi do tego typu tytułów, co prowadzi do ich nieostrości, a także możliwej redundancji. Przede wszystkim nie do końca jasne jest, czy oba terminy są synonimiczne i oznaczają w zasadzie ten sam typ produkcji, czy też są rozdzielne, a ich użycie pozwala określić subtelne różnice w fabułach. W praktyce termin *gender confusion* jest coraz częściej wypierany przez znacznie chętniej używany i kojarzony z queerowością oraz badaniami nad płcią kulturowo-społeczną *gender bender*.

W sytuacji, gdy wykorzystane są obydwa terminy, *gender bender* będzie określało te seriale, w których główna bohaterka sama, pod wpływem różnych fabularnych wydarzeń, decyduje się na przybranie męskiej tożsamości. Przykładem takich produkcji są japońskie *Hanazakari no kimitachi e* oraz koreańskie *You're Beautiful*. W pierwszym tytule główna bohaterka, Mizuki Ashiya⁴, postanawia dostać się do męskiej szkoły, aby pomóc swojemu idolowi (niegdysiejszej gwiazdzie szkolnych mistrzostw skoków wzwyż) wrócić do uprawianej dyscypliny sportowej. W tym celu musi przenieść się ze swojego miejsca zamieszkania, Stanów Zjednoczonych, do Japonii, sfalszować dokumenty i nie zostać

³ Rodzaj parafilii seksualnej diagnozowanej u heteroseksualnych mężczyzn. W klasyfikacji ICD-10 oznaczone kodem F65.1, zaś w amerykańskiej DSM-IV 302.3.

⁴ Wszystkie imiona i nazwiska podawane są w porządku polskim – najpierw imię, następnie nazwisko, nie zaś zgodnie z praktyką azjatycką. Są również odmieniane zgodnie z polską fleksją.

wykrytą w trakcie realizowania swojego niezbyt przemyślanego planu. *HanaKimi*, jak skraca się zwyczajowo tytuł tejże dramy, powstało na podstawie liczącej 23 tomy mangi, japońskiego komiksu autorstwa Hisayo Nakajō (jap. 中条比紗也), tworzonej od 1996 do 2004 roku⁵.

W serialu *You're Beautiful* główna bohaterka Mi Nyu Go zastępuje natomiast swojego brata bliźniaka Mi Nam Go, wokalistę najpopularniejszego męskiego zespołu idoli. Początkowo miała znajdować się w tej sytuacji przez pewien okres, ale w trakcie trwania serialu zmieniono go na czas nieokreślony. Nikt nie może się dowiedzieć o podobnej podmianie, co znacząco utrudnia fakt, iż Mi Nyu do niedawna była zakonną nowicjuską, dla której popkultura pozostawała obcym światem. Ułatwieniem zaś jest fakt, że żaden z członków zespołu nigdy wcześniej nie spotkał Mi Nam⁶. Drama ta została tak zbudowana, że Mi Nyu pozornie tylko odgrywa rolę swojego brata (przyjmując jego imię), a w zasadzie jest sobą w wersji męskiej (nie widziała brata od tak dawna, że nie jest w stanie go udawać).

W przypadku *gender confusion* z kolei płeć bohaterki zostanie pomyłona przez osoby trzecie i z powodu fabularnego taki stan rzeczy będzie należało utrzymać. Dobrym przykładem podobnej dramy jest koreańskie *1st Shop of Coffee Prince*. Główna bohaterka, Eun Chan Go, jest jedyną żywicielką swojej rodziny (rozrzutnej matki i siostry licealistki), nie ma właściwie czasu na sen, a co dopiero na przejmowanie się swoim wyglądem. Już pierwsza scena serialu pokazuje, że dziewczynę wszyscy dokoła odbierają jako mężczyznę – gdy wchodzi do damskiej łazienki, zostaje potraktowana jak męski zboczeniec i wyrzucona z niej. O tym, że nie jest kobietą, mają świadczyć krótkie włosy i luźne ubranie – wyciągnięta koszula i spodnie. Podobnych tytułów jest niewiele – wśród całej puli dram, które można określić jednym z dwóch

⁵ Manga doczekała się również dwóch innych adaptacji serialowych – koreańskiej *To the Beautiful You* (kor. 아름다운 그대에게, *Arumdaun Gudaeyegye*, 2012) oraz tajwańskiej *Hua Yang Shao Nian Shao Nu* (chiń. 花樣少年少女, 2006). A także japońskiego remake'u z 2011 roku zrealizowanego przez tę samą stację telewizyjną – FujiTV.

⁶ *You're Beautiful* również doczekało się innych, azjatyckich adaptacji – japońskiego *Ikemen desu ne* (jap. 美男ですね, *Piękni chłopcy, czyż nie?*, 2011) oraz tajwańskiego *Yuan Lai Shi Mei Nan* (chiń. 原來是美男, *Fabulous Boys*, 2013).

omawianych tutaj rodzajów, tych spod znaku *gender confusion* jest mniej.

Częściej zdarzają się seriale, których rodzaj jest trudny do określenia. Tak jest na przykład w przypadku *Secret Garden* (kor. 시크릿 가든; 2010), który może być uznany – z pewnymi zastrzeżeniami – zarówno za *gender confusion*, jak i za *gender bender*. W tej produkcji dwójka głównych bohaterów – kaskaderka Ra Im Gil oraz ekscentryczny i arogancki Joo Won Kim – w magiczny sposób zamienia się ciałami. Mamy więc do czynienia z dramą, w której bohaterowie odgrywają nie tylko inną płęć, ale również inną osobę. Przyjmowana przez nich tożsamość płci przeciwnej nie ma tego samego wydzźwięku, co we wcześniej przytoczonych tytułach. Przede wszystkim ich zamiana nie została narzucona przez osoby trzecie, jak w *Coffee Prince*, ani nie została przeprowadzona w sposób świadomy, jak w serialach *gender bender*.

Secret Garden nie opisuje również *gender swap*, czyli praktyki, w której przybiera się płęć znanej wcześniej postaci. Praktyka ta ma miejsce najczęściej w przypadku fanartów oraz *cosplay'u*, ale nieobca jest również komiksom i serialom. Przykładem jest komiks *Thor: The Goddess of Thunder* autorstwa Jasona Aarona oraz Russella Dautermana (2015) i serial *Elementary* (2012), w którym na potrzeby historii John Watson stał się Joan Watson.

Gender bender w narracjach romansowych

Tytuły wchodzące w skład tych grup (czy też grupy) należą do różnych gatunków produkcji telewizyjnych. Są wśród nich komedie romantyczne (*HanaKimi*), komedie historyczne (*Painter of the Wind*, kor. 바람의 화원, *Baramui hwawon*, 2008), seriale historyczne (*Queen Seon Deok*, kor. 선덕여왕, *Sondok yohwang*, 2009), a nawet historyczne melodramaty (*Empress Ki*, kor. 기황후, *Ki Hwanghoo*, 2013). Najczęściej jednak są to dramy z silnymi wątkami romantycznymi, ale – przez wzgląd na fakt, że zwykle w rolach głównych obsadzani są idole – raczej nie romansowymi (zakładającymi sceny wykraczające poza niewinne całowanie). Te wykreowane ikony popkultury obowiązują bowiem zazwyczaj bardzo restrykcyjne zasady dotyczące prowadzenia się, co przekłada się również na przyjmowane przez nich role. Ponieważ stacjom telewizyjnym zależy na oglądalności, chcą obsadzać w nich gwiazdy będące aktualnie na topie, co wpływa na opowiadane przez dramy historie. W produkcji z 2004 roku, *Full House* (kor. 풀하우스,

Pool ha ooseu) w głównego bohatera wcielił się znany wokalista R'n'B – Rain (kor. rain, *Bi*)⁷, przez co w dramie występuje tylko jedna scena pocałunku, na dodatek przedstawiona niezwykle statycznie. Usta bohaterów stykają się, po czym bohaterowie nieruchomieją w tej pozycji i następuje ujęcie 360 stopni (*360° rotation shot*) i cięcie. W przypadku Korei Południowej istotną rolę odgrywa również wciąż obowiązująca cenzura. Jej wpływ można było zobaczyć choćby w dramie *Lie to Me* (kor. 내게 거짓말을 해봐, *Naege gojitmalul haebawa*, 2011), w której już na początku produkcji skrajnie zmienił się charakter relacji głównych bohaterów z wyraźnie namiętnego na wycofany i grzeczny.

Pomimo znaczących ograniczeń historie spod znaku *gender bender* (rozumianego szeroko) wykorzystują cały wachlarz fabularnych rozwiązań charakterystycznych dla współczesnych historii romantycznych oraz romansowych. W przypadku tych ostatnich wydarzenia wykraczające poza pocałunki nie zostają po prostu pokazane na ekranie, lecz są pozostawiane wyobraźni widzów dzięki odpowiednim cięciom montażowym oraz subtelnym wskazówkom scenarzystów i reżyserów. Wyraźniejsze nawiązania do sfery seksualności można zauważyć w *Coffee Prince*, być może dlatego, że w rolach głównych nie obsadzono idoli, a serial nadawano w paśmie kierowanym do dorosłych (około godziny 22:00). Niezależnie jednak od tego, co pojawi się na ekranie, a co dopisać sobie mają odbiorcy, ukrycie płci protagonistki przed pozostałymi bohaterami daje scenarzystom wyjątkowy materiał do pracy oraz umożliwia grę z konwencją tego typu produkcji. Niezwykle rzadko rezygnują oni z tych możliwości i trzymają się schematu w momencie, gdy jeden z elementów zostaje w nim nagięty (ang. *to bend*).

Kobrytu rozwijającemu się związkowi nadaje konieczność utrzymania w tajemnicy rzeczywistej płci bohaterki. Scenarzyści chętnie stawiają ją w sytuacjach kryzysowych, w których ma ona zostać zdemaskowana, ale zazwyczaj ukochany, zgodnie z toposem rycerza na białym koniu, przybywa jej z odsieczą. Podobne zachowanie można zauważyć, gdy Mi Nyu w czasie uroczystości w barze dla idoli zostaje na scenie obłana wodą przez niecną, zepsutą idolkę, zazdrosną o to, jak inni mężczyźni cudownie i opie-

⁷ Rain (właściwie Ji Hoon Jung) występował również w filmach zachodnich: *Speed Racer* (2008), *Ninja zabójca* (2009), *Książe* (2014).

kuńczo traktują Mi Nam/Mi Nyu. Z odsieczą przybywa jej najpierw przyszły ukochany (który, zgodnie z jednym ze schematów, uważa, że ona się do niczego nie nadaje i powinna dać spokój przebierankom, a najlepiej przestać siać chaos w jego życiu), a następnie pozostali członkowie zespołu. Tak oto kryzysowa sytuacja zostaje zażegnana. Większość historii *gender benderowych* zawiera także „scenę łaźniową”, w której to niemogąca się zdradzić protagonistka zostaje zabrana przez nieświadomych niczego bohaterów na wspólną kąpiel, do sauny czy na basen. Wykorzystywane są zatem wszelkie sytuacje, w których należy się rozebrać albo przebrać w miejscu pełnym nieznaną realnej płci bohaterki osób i w których uniknięcie zdemaskowania wydaje się niemożliwe, ale ostatecznie się udaje.

Ponadto dramy o wyraźnym romantycznym rysie wykorzystują zazwyczaj schemat „trójkąta romantycznego”. Oznacza to, że poza bohaterami, którzy w finale serialu mają stworzyć parę, pojawia się jeszcze jedna osoba, pełniąca funkcję katalizatora tegoż związku. W odpowiednim momencie postać ta zostaje wykorzystana, aby wywołać w widzu niepokój, czy to próbując parę skłócić, czy w jakiś inny sposób nie dopuścić do powstania związku. W przypadku seriali *gender bender* takich jak *HanaKimi*, *You're Beautiful* czy *Coffee Prince* mamy również do czynienia z takim schematem, choć realizowanym odpowiednio do fabularnej sytuacji. Główna bohaterka znajduje się w wyniku wydarzeń fabularnych w *stricte* męskim towarzystwie, w którym najczęściej więcej niż jeden mężczyzna zaczyna żywić do niej romantyczne uczucia, choć nie zawsze wie, że ma do czynienia z kobietą w męskim przebraniu. Na przykład w *HanaKimi* prawdziwą płęć głównej bohaterki zna tylko jej ukochany (atleta, namawiany przez nią do powrotu do uprawiania sportu) w zasadzie już od początkowych odcinków. Natomiast w *You're Beautiful* tylko jedna osoba z zespołu nie domyśliła się, że Mi Nam to tak naprawdę Mi Nyu. Inne rozwiązanie prezentuje *Coffee Prince*, w którym to ten trzeci od razu wie, że ma do czynienia z dziewczyną – a zatem nie ulega złudzeniu wywołanemu ubiorem – ale już główny ukochany się nie domyśla. Niezależnie jednak od tego, kto wie, a kto pozostaje w nieświadomości, w głównej bohaterce zakochuje się więcej niż jedna postać, a czasami staje się obiektem uczuć obu płci.

Takie rozpięcie związków między bohaterami, rozchodzącymi się gwiazdźście od głównej bohaterki, uprawnia do stwierdzenia, że są to seriale, w których mamy do czynienia z odwróconymi haremami. Terminem tym posługują się zazwyczaj fani mangi i anime dla określenia podobnych relacji, w środku których znajduje się bohaterka. Podobnych, *mainstreamowych* historii nie ma zbyt wiele, a gdy już się pojawią, realizowane są najczęściej właśnie w konwencji *gender benderowej*.

Dzięki temu, że bohaterka udaje mężczyznę, seriale te zyskują zatem jeszcze jedną możliwość – mianowicie wprowadzają silny, homoerotyczny podtekst. Jego obecność nie jest konsekwencją *queer baiting*, czyli taktyki insynuowania istnienia wątków LGBTQiA dla przyciągnięcia widowni, ponieważ motyw homoseksualny nie zostaje w nich wyeksploatowany przez wzgląd na rzeczywistą płć bohaterki. Podobna strategia fabularna służy jednakże przyciągnięciu pewnej grupy widzów – lubiących mangi *yaoi* (jap. やおい), znanych również jako *boys' love* (jap. ボイズラブ). Te japońskie komiksy, ujmując rzecz ogólnie, są rysowane przez kobiety dla kobiet, a opowiadają o kobiecych wyobrażeniach o męskiej miłości homoseksualnej (por. McLelland i in. 2015). W przeciwieństwie jednak do ocenianego ambiwalentnie *yaoi* (McLelland, Welker 2015: 15), pozostającego poniekąd wciąż na marginesach głównego nurtu, w przypadku tych konkretnych dram podobne wątki są bezpieczne, ponieważ nie są one prawdziwie homoerotyczne. Poprzez wpisanie fantazmatycznego związku homoerotycznego pomiędzy mężczyznami (zob. McLelland, Welker 2015), z których jeden jest kobietą, twórcy *queerują* serial, pozwalając tym samym bez łamania kontraktów z firmami producenckimi na pokazanie idoli w homoerotycznym kontekście. Co za tym idzie, wprowadzają też w konserwatywnym głównym nurcie telewizyjnym urozmaicenie i symboliczną reprezentację mniejszości seksualnych. W *HanaKimi* widzom pokazany jest obraz Mizuki oczami zakochanego w niej Nakatsu – jej twarz jest rozświetlona i przyozdobiona w łagodny uśmiech. Kwestionujący własną tożsamość seksualną chłopak w monologu wewnętrznym podkreśla, że jej skóra jest niezwykle gładka, a figura drobna – dokładnie jak u dziewczyny. Podobne rozważania pojawiają się również w *You're Beautiful* – są one udziałem Jeremy'ego, trzeciego członka zespołu (tego, który nie domyślił się prawdy o Mi Nyu). Te postaci zatem zaczęły się poważnie zasta-

nawiać nad swoją seksualnością, chociaż widzom sugerowano, że bohaterowie „zakochali się” w kobiecej stronie udającej mężczyznę Mi Nyu. Tym samym homoerotyczny komponent został przepracowany na heteronormatywność – widzowie wiedzą bowiem, że bohaterowie obdarzają uczuciem dziewczynę ukrytą pod przebraniem.

W *Coffee Prince* podobne kwestionowanie własnej heteroseksualnej tożsamości staje się udziałem głównego bohatera, Han Kyula. Jednakże bohater ten w trakcie trwania serialu zaakceptował fakt, że zakochał się w chłopaku, a to z kolei doprowadziło do konfliktu, gdy sekret Eun Chan został ujawniony. W tym przypadku mamy więc do czynienia z podejściem innym niż w dwóch poprzednich dramach. Han Kyul godzi się bowiem z faktem, że zakochał się w mężczyźnie, i nie zamierza rezygnować z własnego szczęścia na rzecz społecznych norm seksualnych. W tym przypadku scenarzyści, korzystając z fabularnych możliwości, jakie daje wykorzystanie motywu *gender benderowe*, przekazali treści zwykle niechętnie eksponowane w telewizji.

Umowne wykrzywanie płci

Bohaterki analizowanych w tym tekście dram przyjmują tożsamość męską tylko i wyłącznie w sferze performatywnej – ubierają się zgodnie z normami dla przeciwnej płci biologicznej, starają się w podobny sposób zachowywać, odgrywają zainteresowanie kobietami (co zazwyczaj im nie wychodzi), a także przyjmują charakterystyczny dla mężczyzn sposób wystawiania się. Zasadne więc jest pytanie o to, czy *gender benderowe* dramy poza granicami płcią w kontekście romansowym, w istocie ją wyginają.

Niewątpliwie, poprzez akt chwilowego przyjęcia męskiej tożsamości, bohaterki przechodzą z grupy mniej uprzywilejowanej kulturowo do uprzywilejowanej bardziej. Znajdują się więc w specyficznej sytuacji, której pozytywne strony zdecydowanie dostrzegają – są akceptowane w męskiej grupie na równi z innymi, dostają lepszą pracę (w *You're Beautiful* i *Coffee Prince*), a przede wszystkim zyskują możliwość swobodnego przebywania z osobami odmiennej płci. Tym jednak, co charakteryzuje większość tych bohaterek, jest ich wewnętrzne pragnienie powrotu do kobiecości. Na przykład Mi Nyu nagle zaczyna pragnąć butów na obcasie, spinek do włosów i sukienek – wszystkiego, czego do tej pory jako przyszła zakonnica nie nosiła i czego, po

złożeniu ślubów, miała więcej nie założyć. Eun Chan dopiero po zakochaniu się, znalezieniu stałej pracy oraz wyjawieniu, że jest kobietą, zaczęła bardziej przejmować się swoim wyglądem. Mizuki natomiast, jako uczennica, znalazła się w innej sytuacji, ponieważ w japońskich szkołach obowiązują mundurki, ale również i ona odczuwała potrzebę powrotu do swojego własnego życia. W tych trzech przypadkach to strój jest tym, co decyduje o płci bohaterki – a więc zewnętrzne, kulturowe wyznaczniki nabierają większego znaczenia niż tożsamość seksualna. Niezgodność wyglądu z wewnętrznym poczuciem płci staje się dla bohaterek źródłem dyskomfortu, jednak znacznie słabszego i mniej istotnego dla ich poczucia spójności niż w przypadku osób transpłciowych. W *gender benderowej* dramie zmiana jest jedynie czasowa – bohaterki wiedzą, że właściwie w każdej chwili mogą przestać być mężczyznami.

Ta łatwość przechodzenia pomiędzy jedną a drugą płcią kulturową ma załączek subwersywności – poprzez pokazanie bohaterek dobrze funkcjonujących jako mężczyźni może bowiem dowodzić, że w zasadzie różnice pomiędzy obiema grupami płciowymi nie są tak wielkie, jak się społecznie (*mainstreamowo*) uważa. W życiu głównych bohaterek po tym, jak wróciły do swojej tożsamości seksualnej, zmieniło się dużo. Mi Nyu zyskała pewność siebie, stanęła na własnych nogach jako kobieta świadoma swoich możliwości, poznała świat poza murami klasztoru. Mizuki zyskała przyjaciół, których do tej pory nie miała, udowodniła sobie również, że jest w stanie wiele zmienić na tym świecie nawet własnymi siłami. Eun Chan z kolei zyskała motywację, by spełniać własne marzenia. Pokazanie tak pozytywnej zmiany na poziomie indywidualnym połączone z motywem zmiany płci nie pozostaje bez znaczenia.

Gender bender nie jest oficjalnym określeniem stosowanym wobec dram, a przynajmniej – nie było nim na samym początku. To fani japońskich i koreańskich seriali zaczęli wyróżniać tego typu historie, nadając im takie, a nie inne miano. W ten sposób wśród ogromnej liczby azjatyckich seriali wybrali właśnie te, w których pojawiają się wątki gry z płcią bohaterki. Poprzez chwilową zmianę jej tożsamości na męską, kulturowo uprzywilejowaną, twórcy zyskują możliwość pokazania i sportretowania sytuacji oraz interakcji, które w innych okolicznościach mogłyby wydawać się niezwykle sztuczne. Znamienne jest również to, że

gender bender pojawia się w zasadzie w dwóch typach produkcji: współczesnym romansie oraz w serialach historycznych. Ten pierwszy przypadek, sytuujący bohaterkę w realiach znanych widzom, zdecydowanie ułatwia empatyzowanie oraz wczuwanie się w jej historię, podobnie jak romansowa konwencja. Tym, co podobne produkcje mogłyby osiągnąć, jest pokazanie, jak bardzo umowne, czy też kulturowo ustanowione, są zewnętrzne atrybuty płci. I choć najczęściej uciekają w bardziej bezpieczne rejony pragnienia powrotu do kobiecości, ponownego przywdziania na siebie tego, co kultura przypisuje kobietom, seriele te wcale nie wzmacniają przekonania, że społeczne *status quo* jest najlepszym możliwym rozwiązaniem. Bohaterki szeroko rozumianych *gender benderowych* dram dopiero po swoich doświadczeniach w męskiej skórze zyskują bowiem to wszystko, co wcześniej pozostawało poza ich zasięgiem – pewność siebie, dążenie do spełniania marzeń i oddanych przyjaciół, dla których płeć nie ma większego znaczenia.

Bibliografia:

- Aaron Jason, Dauterman Russell, 2015, *Thor: Goddess of Thunder*, New York.
- Clements Jonathan, Tamamuro Motoko, 2003, *The Dorama Encyclopedia: A Guide to Japanese TV Drama Since 1953*, Berkeley.
- Bojarska Katarzyna, 2009, *Słowniczek terminów queerowych*, manuskrypt z warsztatów psychologicznych, Gdańsk.
- Jung Sun, 2010, *Korean Masculinities and Transcultural Consumption. Yonsama, Rain, OldBoy, K-Pop Idols*, Hong Kong.
- Kim Chang Nam, 2012, *K-Pop. Roots and Blossoming of Korean Popular Music*, Seoul.
- Kim Do Kyun, Kim Se-Jin, 2011, *Hallyu from Its Origin to Present: A Historical Overview*, w: *Hallyu. Influence of Korean Popular Culture in Asia and Beyond*, red. D. K. Kim, M. S. Kim, Seoul.
- Korean Culture and Information Service, 2011, *K-Drama. A New TV Genre with Global Appeal. Korean Culture No. 3*, Seoul.
- Krasuska Karolina, 2014, *Transgender*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i zespół, Warszawa, s. 545-547.
- McLelland Mark, Nagaike Kazumi, Sukanuma Katsuhiko, Welker James (red.), 2015, *Boys Love Manga and Beyond. History, Culture, and Community in Japan*, Jackson, MS.
- McLelland Mark, Welker James, 2015, *An Introduction to „Boys Love” in Japan*, w: *Boys Love Manga and Beyond. History, Culture, and*

Azjatycki serialowy *gender bender* i *gender confusion*

- Community in Japan*, red. M. McLelland, K. Nagaike, K. Suganuma, J. Welker, Jackson, MS.
- Melanowicz Mikołaj, 2009, *Japoński dramat telewizyjny. Mukōda Kuniko, Yamada Taichi „taiga dorama”*, Warszawa.
- Russell Mark James, 2012, *Pop goes Korea. Behind the Revolution in Movies, Music, and Internet Culture*, Berkeley, CA.
- Trans-Fuzja.pl, *Crossdressing*, http://www.crossdressing.pl/main.php?lv3_id=9&lv1_id=9&lv2_id=6&lang=pl [dostęp: 30.07.2015].
- Yasumoto Seiko, 2014, *Popular Culture: Islands of Fandom in East Asia*, „The IAFOR Journal of Asian Studies”, tom 1, zeszyt 1, s. 91-105

Paulina Pohl

Uniwersytet Gdański

Trudna walka ze stereotypizacją – o współzależnościach między przedstawianiem osób z niepełnosprawnością w serialach a ich postrzeganiem społecznym

Abstrakt:

Artykuł dotyczy relacji między wizerunkami osób z niepełnosprawnością w przekazie medialnym, a ich tożsamością i postrzeganiem w społeczeństwie. Zafascynowanie, ale i strach przed innością wpłynęły na stereotypizację przedstawień. To, co w Polsce nadal stanowi tabu, w serialach brytyjskich staje się przedmiotem satyry. Analizie zostały poddane szablonowe przedstawienia osób z niepełnosprawnością w polskich serialach. Twórczość brytyjskiego komika i reżysera Ricky'ego Gervaisa posłużyła z kolei do wskazania strategii możliwych do przyjęcia w walce ze stereotypizacją.

Słowa kluczowe:

niepełnosprawność, stereotyp, Ricky Gervais, *Biuro*, *Life's Too Short*, tożsamość

1. Obrazy odmienności

1.1. Do początku XIX wieku fascynacja różnymi formami odmienności skutkowałą organizacją „pokazów osobliwości”, w których niepełnosprawność stawała się źródłem rozrywki. Jarmarki, festyny i cyrki wykorzystywane były jako arena, miejsce prezentacji „innych” – posiadających zniekształcone ciała, wady wrodzone czy chorych psychicznie. Wyraźny podział społeczeństwa na „normalnych” i „odmieńców” trwał w zasadzie nieprzerwanie aż do lat 50. XX stulecia. Popularna w pierwszej połowie XX wieku koncepcja eugeniki stopniowo zaczęła być wówczas wypierana przez teoretyczne i praktyczne teorie normalizacji, waloryzacji roli społecznej czy *self-advokatury*. Wszy-

stkie one skupiały się na włączaniu osób z niepełnosprawnością¹ (w szczególności intelektualną) do życia społecznego oraz na ich niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym życiu. Równolegle do kształtowania się teorii opozycyjnych wobec eugeniki, podejmowano próby przełamania „pełnosprawnych” założeń głównego nurtu kultury (Hunt 1966a: 152). Powstały pierwsze analizy literackie przedstawień niepełnosprawności, akademicy zwrócili uwagę na nagromadzenie związanych z nimi klisz w dziełach Szekspira czy Dickensa. Badania zdominowane przez neomarksistów i strukturalistów skupiły się postawieniu pytań: co to znaczy być osobą niepełnosprawną czy też częścią kultury niepełnosprawności (Barnes, Mercer 2008: 108-109)? Po raz pierwszy wyraźnie potępiono brak obecności osób z niepełnosprawnością w kulturze, za główny zarzut stawiając jednak fakt, że jeśli już się pojawiają, to przedstawiane są w całkowicie stereotypowy sposób (Barnes, Mercer 2008: 111). Dopiero pod wpływem poststrukturalizmu i myśli postmodernistycznej zakwestionowana została medykalizacja niepełnosprawności – wyznaczenie na jej podstawie granic między „innym” a „normalnym”. Badacze zaczęli dążyć do dekonstrukcji dominujących sposobów odczytania oraz przedstawiania niepełnosprawności, coraz częściej umożliwiając dojście do głosu tym, którzy dotąd byli marginalizowani (Barnes, Mercer 2008: 109).

1.2 Wraz z rozwojem sztuk audiowizualnych, naturalnym stało się pytanie o pokazywanie w nich niepełnosprawności. Mimo pojawiających się od lat 60. modeli teoretycznych wspierania osób z różnego rodzaju dysfunkcjami, dopiero na przełomie lat 80. i 90. naukowcy z większą uwagą zaczęli przyglądać się wizerunkom niepełnosprawności w telewizji (Barnes, Mercer 2008: 112). Czy może trafniej byłoby stwierdzić – ich w niej nieobecności. Mimo coraz chętniej podejmowanych przez kinematografię oraz produkcję telewizyjną tematów mniejszości, osoby z niepełnosprawnością do tej pory nie mają w pełni sprawiedliwej i usystematyzowanej reprezentacji w mediach.

¹ Wielokrotne użycie w tekście określenia „osoba z niepełnosprawnością”, jest zabiegiem zamierzonym. Funkcjonujące nadal w języku polskim terminy takie jak: kaleka, inwalida, osoba niedołączna, ułomna czy nawet niepełnosprawna niosą za sobą skojarzenia pejoratywne oraz stygmatyzują. Zamykają człowieka w jego niepełnosprawności, konstruując go jako osobę o jednej cesze, a tą jedną cechą jest niepełnosprawność (zob. Galasiński 2013).

2. Stereotypowe wizerunki osób z niepełnosprawnością

2.1. Według Światowego Raportu o Niepełnosprawności osoby „z problemami z funkcjonowaniem” stanowią aż 15% ludności na całym świecie². Jest to na tyle duża liczba, że nie dziwi fakt szerszego otwarcia mass mediów na obecność w nich osób z niepełnosprawnością. W przekazie audiowizualnym próbuje się przyjrzeć środowisku, poznać jego potrzeby, zwyczaje czy status społeczny. Co ważne – zwraca się uwagę na to jak odbierane jest przez resztę społeczeństwa (Otto 2012: 5).

Media mniej lub bardziej odnoszą się do rzeczywistości. Często pokazują obraz zniekształcony. Jedno jest jednak pewne – przekaz jest świadomy i w zamierzony sposób upowszechnia określone poglądy, postawy i punkty widzenia (Otto 2012: 6). Postrzeganie jednostek wyłonionych z pewnej grupy społecznej w życiu społecznym wynika często z jej reprezentacji w mediach. Jest to szczególnie istotne w budowaniu tożsamości osób z niepełnosprawnością i ma związek z pojęciem stereotypu społecznego (Cytlak 2008: 34).

Znaczna część społeczeństwa nie ma regularnej styczności z różnego rodzaju niepełnosprawnościami. Spotyka się z nimi niemal wyłącznie w przekazie medialnym. Tylko co piąty badany według raportu CBOS ma kontakty z osobami z niepełnosprawnością. W dokumencie z 2007 roku czytamy:

Opinie i postawy społeczne kształtowane są częściowo przez kontakty interpersonalne. Ich ograniczenie lub brak sprawia że ludzie formułują wobec siebie nietrafne sądy, założenia i oczekiwania, kształtują swoje postawy na podstawie obiegowych opinii i stereotypów, a nie własnych doświadczeń i wiedzy (Chajda 2007).

Skoro, mimo dużego odsetku osób z niepełnosprawnością w społeczeństwie, tak niski procent relacji ma charakter bezpośredni, tym większa jest uświadamiająca i uwrażliwiająca rola mediów, mających sposobność pokazania autentycznych problemów oraz możliwości i potrzeb osób z niepełnosprawnością. Szczególna jest w tym wszystkim tzw. misja mediów publicznych.

² Tego rodzaju raporty zamieszczane są na stronie internetowej Państwowego Funduszu Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych (zob. Officer 2013).

Problem polega jednak na tym, że większość informacji o niepełnosprawnościach czy chorobach to spoty i ogłoszenia z apelami o pomoc finansową ze względu na kosztowną operację, przekazanie 1% podatku, wspomaganie fundacji.

Odbiorca takich komunikatów, będący świadkiem zmagania ludzi na wózkach z wrogą im przestrzenią i barierami architektonicznymi, może ulec przemożnemu wrażeniu, że jedyną, bądź też podstawową bolączką życiową osób chorych i niepełnosprawnych, są problemy natury finansowej i medycznej oraz – w nie mniejszym stopniu – architektonicznej (Sahaj 2013: 9).

To podstawowa treść jaką odbiorca otrzymuje oglądając telewizję – osoby z niepełnosprawnością są skazane na trudną walkę z przeciwnościami losu. Ich życie sprowadzone jest do jednego wymiaru – potrzebują nieustannej opieki, są niesamodzielne. Koncentrują się przede wszystkim na otrzymaniu wsparcia, opieki zdrowotnej i socjalnej. Zwyczajna strona życia jest w takim przekazie nieobecna, nie przywiązuje się do niej wagi (Barnes, Mercer 2008: 112).

2.2. W niemal każdym z opracowań, w których próbuje się systematyzować wizerunki osób z niepełnosprawnością, wyróżnione są poszczególne stereotypowe ich typy. Zarówno Wojciech Otto, badający obrazy niepełnosprawności w polskim kinie, jak i Tomasz Sahaj, zajmujący się ich wizerunkami w mediach, przyjmują klasyfikację autorstwa Colina Barnes'a. Brytyjski naukowiec dokonał socjologicznej analizy wizerunku osób z niepełnosprawnością obecnych w mediach (Barnes 1997: 7-18). Autor określił jako powszechnie powielane, następujące stereotypowe sposoby portretowania:

- 1) **osoba cierpiąca, godna pożałowania.** Prezentowana najczęściej w relacjach wskazujących na chorobę, np. w reportażach i wiadomościach. W ramach tego stereotypu ukazują się osoby z niepełnosprawnością w sytuacji rehabilitacji, hospitalizacji, itp. Główne odczucie, które rodzi tego typu komunikat w odbiorcy, to współczucie;
- 2) **osoba zła, tworząca nastrój grozy.** Najczęściej pojawiająca się w filmach, taka osoba ma zazwyczaj zniekształcone ciało lub jest chora psychicznie. Ten obraz ma budować atmosferę trwogi i aurę tajemniczości;

- 3) **przedmiot przemocy.** Źródeł tego stereotypu można szukać w starożytnej Grecji czy Rzymie oraz ideologii nazistowskiej. Niepełnosprawni są w jego ramach ukazywani jako osoby umierające lub bestialsko traktowane;
- 4) **superkaleka.** Bohaterom przydaje się w tym przypadku nadludzkie niemal cechy, niezwykle umiejętności i przedstawia w świetle chwały i aurze sukcesu. Polakom szczególnie bliski jest ten wizerunek za sprawą np. Jaśka Meli czy Moniki Kuszyńskiej;
- 5) **obiekt drwin** – wyszydzany ze względu na swoją „inność”;
- 6) **wróg samego siebie.** Jego zachowania ukazywane są przez pryzmat patologicznego zachowania spowodowanego brakiem pogodzenia się z własną niepełnosprawnością;
- 7) **ciężar dla społeczeństwa, niezdolny do pełnego udziału w życiu.** Przedstawia się osoby z niepełnosprawnością w relacjach ze sprawnymi osobami, wskazując na ich niższy status: bezradnych, niewykształconych, bezrobotnych, itp.;
- 8) **tzw. normalny człowiek.** Najczęściej hiperbolizowane, tendencyjne przedstawienie zwyczajnego życia osób z niepełnosprawnością. „Normalne” zachowania stają się często w ich przypadku bohaterskim wyczynem.

Colin Barnes wymienia tym samym cały wachlarz możliwych szablonowych przedstawień niepełnosprawności. Pozostaje zatem pytanie – jak skutecznie można walczyć z niekorzystnymi stereotypami? Postaram się na nie odpowiedzieć w dalszej części tekstu.

3. Misja na wizji – rzecz Polska

3.1. Niepełnosprawność jest pojęciem pojemnym znaczeniowo oraz niejednorodnym. Można mówić w jej kontekście o zaburzeniach intelektualnych, psychicznych, ruchowych i somatycznych. Podejmując próbę usystematyzowania i kompleksowego opisu wizerunków osób z niepełnosprawnością w polskich serialach, narażeni jesteśmy na walkę z chaosem terminologicznym. Nie można bowiem tak samo traktować osób niewidomych, głuchych i poruszających się na wózku. Na potrzeby niniejszej pracy chciałabym skupić się na dwóch kategoriach: osób z niepełno-

sprawnością ruchową oraz intelektualną. Po pierwsze te rodzaje niesprawności często są ze sobą sprzężone. Ponadto, ze względu na ich różny stopień i wewnętrzne zróżnicowanie sportretowanie na ekranie może przysparzać więcej trudności niż np. w przypadku osób niewidomych.

Z reprezentacją niepełnosprawności w polskich serialach mamy do czynienia przede wszystkim w telesagach. W operze mydlanej każda szanująca się rodzina powinna wśród swoich członków mieć kogoś, kto został poszkodowany w wypadku, noszącego symptomy któregoś z genetycznych zespołów lub śmiertelnie chorego. *Klan* ma Maćka (odtworzący jego rolę Piotr Swend ma zespół Downa). *M jak Miłość* reprezentował Norbert (Mariusz Sabiniewicz), mąż Marty Mostowiak, który uszkodził kręgosłup podczas wypadku. Z kolei w *Barwach Szczęścia* na stwardnienie rozsiane choruje postać grana przez Dorotę Segdę – Danuta. Na wózku poruszał się również jeden z głównych bohaterów polsatowskiego *Samego życia* – Łukasz (Dariusz Wnuk). Wymienionych bohaterów łączy przede wszystkim fakt, że każdy z nich cierpi. Niepełnosprawność to przeciwność losu, z którą walczą. Często wiąże się to z autodestrukcją. Bohaterowie definiowani są przez pryzmat poświęcenia się dla nich partnerów lub bliskich krewnych. Ewentualnie heroicznie godzą się z własną sytuacją i dają przykład jak można odbić się od dna.

Nie bez powodu podałam nazwiska aktorów portretujących postaci z niepełnosprawnością. Oprócz Piotra Swenda, wszyscy pozostali to w pełni sprawne osoby. Zatrudnianie osób z niepełnosprawnością w produkcji telewizyjnej ma miejsce jedynie wtedy, gdy fizyczne cechy sprzężone z chorobą nie są możliwe do odtworzenia przez zdrowego aktora. Nawet w jednym z nielicznych seriali, w którym podjęto próbę pokazania chłopaka na wózku jako aktywnego, pracującego w zawodzie kojarzonym raczej ze sprawnością fizyczną (bohater serialu *Przystań* pracuje w jednostce WOPR), nie zdecydowano się na zatrudnienie odtwórcy poruszającego się na wózku. Mariusza gra sprawny fizycznie aktor Marcin Sianko. Można to wybaczyć twórcom, motywując decyzję zdolnościami aktorskimi. Jednak wątpliwości wzbudza fakt, że mimo pozornej chęci oddzielenia niepełnosprawności od cech bohatera, uznaje się ją za jego główny wyróżnik. Na stronie internetowej serialu możemy przeczytać:

Uległ wypadkowi w trakcie akcji ratowniczej. Ma sparaliżowane nogi. Paradoksalnie, dzięki wypadkowi, Mariusz przewartościował swoje życie. Stał się bardziej zrównoważony, pogodny, poukładany i otwarty na świat. Nadal pozostaje świetnym pływakiem i częścią ratowniczej wspólnoty. Przyjaźni się z Grzegorzem. Pomaga Ance w jej ratowniczych i życiowych zmaganiach. Zakochuje się w niej. To uczucie okaże się jednak dla Mariusza trudnym wyzwaniem³.

Charakter i motywacje Mariusza definiowane są niemal wyłącznie poprzez wypadek, któremu uległ.

3.2. Najczęstszym sposobem przedstawiania osób z niepełnosprawnością w polskich serialach jest ich gościnna obecność, będąca punktem wyjścia do zwrócenia uwagi widzów na ważne i aktualne problemy społeczne. Z tego typu wizerunkami możemy spotkać się np. w medycznych serialach proceduralnych, np. *Na dobre i na złe*. Tylko w ostatnim sezonie serialu dwukrotnie główną osią fabularną odcinka stawały się problemy osób z niepełnosprawnością. W obu przypadkach były to kwestie seksualności i związanej z tym chęci „normalnego” życia pacjentek szpitala w Leśnej Górze. W historii ciężarnej kobiety poruszającej się na wózku skupiono się na jej samodzielności i nie licząc drobnych wpadek scenariuszowych zrobiono to subtelnie, unikając krzywdzących sformułowań. Do absolutnego braku konsekwencji doszło jednak w odcinku opowiadającym o Miłce – również spodziewającej się dziecka dziewczynie z niepełnosprawnością intelektualną. Wspomniana różnorodność stopniowania uszkodzeń utrudnia realistyczne portretowanie i okazuje się, że mieszając ze sobą kilka cech charakterystycznych dla tego rodzaju niepełnosprawności otrzymujemy karykaturalne i niekorzystne, stereotypowe i wręcz prześmiewcze przedstawienie.

3.3. Śmieszność w tym rozumieniu nie ma jednak nic wspólnego z satyrą. Komediove seriale polskie nieczęsto zresztą sięgają po niepełnosprawność jako temat żartu. W rodzimej wariacji na temat Forresta Gumpa pt. *Doręczyciel*, Artur Barciś stworzył kreację poczciwiny wciągniętego w wir zdarzeń. Niepełnosprawność intelektualna nie była wysunięta na pierwszy plan, choć uświadomiona widzom. Chodziło raczej o nieporadność i jowial-

³ Zob. internetowa strona serialu TVP, <http://www.tvp.pl/seriale/-obyczajowe/przystan/bohaterowie/mariusz-25-lat-marcin-sianko/850453> [dostęp: 25.07.2015].

ność postaci. Wyśmianie samej niepełnosprawności było nie do pomyślenia, podobnie jak w przypadku drugoplanowego bohatera produkcji TVN *Sama słodycz* – korzystającego z wózka dziadka Tajfuna (sprawny ruchowo Krzysztof Stelmaszczyk). Na bardziej odważny dowcip pozwolili sobie twórcy serialu *Świat według Kiepskich*. Rozalia Kiepska zwana Babką porusza się na wózku i otrzymuje rentę. Finansowa pomoc socjalna staje się ważnym punktem w fabule wielu odcinków. Pozostaje jednak wątpliwość, na ile przedmiotem żartów staje się niepełnosprawność Babki, a na ile jej sędziwy wiek.

Wyrwykowa analiza wizerunków osób z niepełnosprawnością w polskich serialach potwierdza klasyfikację Colina Barnesa. Produkcje telewizyjne karmią odbiorcę przede wszystkim stereotypowymi wyobrażeniami nie mając odwagi, by przełamać ciężące tabu.

4. Ricky Gervais i walka ze stereotypami

4.1. Próba kompleksowego porównania wizerunków niepełnosprawności w serialach polskich i zagranicznych jest skomplikowana, ale możliwa. Na potrzeby niniejszej pracy chciałabym jednak ograniczyć swoje badania do wykazania kontrastu między polską stereotypizacją, a próbą obalania niekorzystnych wizerunków przez brytyjskiego reżysera i komika Ricky'ego Gervaisa.

Wybór twórczości tego artysty podyktowany jest przede wszystkim tym, że w niemal każdej jego produkcji pojawia się wątek niepełnosprawności. Czasem jest on jedynie zarysowany, wykorzystany jako pojedynczy gag (np. w *Statystach*), kiedy indziej główny bohater to osoba z niepełnosprawnością (ostatnia produkcja Gervaisa pt. *Derek*). Ponadto Gervais jest flagowym przykładem tego, jak satyra może być wykorzystywana do zmniejszania dystansu między grupami społecznymi. Łamiąc wszystkie tabu: rasowe, związane z płcią, wiekiem czy właśnie niepełnosprawnością, zyskał uwielbienie, ale i nienawiść widzów oraz krytyków.

Gervais jest reżyserem i producentem, sam pisze scenariusze do swoich seriali. Jest znany również jako *stand-uper*. Nadawany między 2001 a 2003 rokiem serial *Biuro*, przyniósł mu rozgłos oraz szereg nagród (w tym BAFTA oraz Złoty Glob). Gervais wcielił się w nim w szefa oddziału firmy sprzedającej pa-

pier, mężczyzny o niewybrednym poczuciu humoru – Davida Brenta. Po ogromnym sukcesie *Biura* (serial doczekał się również wersji amerykańskiej, francuskiej, niemieckiej, kanadyjskiej, chilijskiej, izraelskiej oraz szwedzkiej)⁴ stworzył również *Statystów* (org. *Extras*), *Idiotę za granicą*, *Life's Too Short* (opowiadający o zmaganiach z codziennym życiem aktora o niskim wzroście, Warwicka Davisa). W najnowszej produkcji *Derek*, Gervais wciela się w postać niepełnosprawnego intelektualnie mężczyzny pracującego w domu opieki dla osób starszych.

4.2. W większości swoich produkcji Ricky Gervais wykorzystuje konwencję *mockumentarną*. Chodzi o rodzaj pozornego, imitowanego dokumentalizmu. Oglądamy codzienne życie bohaterów: pracowników tytułowego *Biura* lub jesteśmy świadkami kolejnych wpadek Warwicka Davisa. Podobnie jak w programach dokumentalnych, „gadające głowy” komentują wprost do kamery wydarzenia i swoje odczucia. Wszystko to widzimy w krzywym zwierciadle. Wybór konwencji *mockumentu* podyktowany jest przede wszystkim niedrogim kosztem produkcji oraz dużą dowolnością w zabawie z tradycyjną formą filmową. Należy jednak pamiętać, że „fałszerstwo nie jest tu celem a jedynie środkiem” (Kosińska-Krippner 2006: 201). Efektem, jaki ma wywołać taki przekaz, jest pobudzenie do refleksji dzięki użyciu satyry, pastiszu i manipulacji (Grochowska 2014). W przypadku Gervaisa chodzi też o wyśmianie stereotypów właściwych dla małomiasteczkowej mentalności, branży filmowej, czy właśnie niepełnosprawności.

4.3. Wspominany wcześniej badacz, Colin Barnes, stara się znaleźć receptę na walkę ze stereotypowymi wizerunkami niepełnosprawności w mediach. Proponuje tym samym wprowadzenie następujących zasad:

- 1) zmiana nazewnictwa, języka określającego w pejoratywny sposób osoby z niepełnosprawnością. Unikanie stwierdzeń typu „ułomny”, „kaleki”, „inwalida” i terminów nacechowanych emocjonalnie: „cierpiący”, „przykuty do wózka”;

⁴ http://www.imdb.com/title/tt0290978/?ref=ttmc_mc_tt [dostęp: 22.09.2015].

- 2) zatrudnienie osób z niepełnosprawnością w mediach: jako prowadzących, aktorów i doradców konsultujących treści przekazów medialnych;
- 3) unikanie wzmacniania obrazu osób skazanych na łaskę innych, definiowanych przez medykację i pomoc społeczną (Struck-Pergończyk 2013: 28-29).

W pewnym stopniu do sugestii Barnes'a stosuje się Gervais, rzecz jasna czyniąc to na opak, przy użyciu satyry i parodii. Komik nie rezygnuje z nacechowanego nazewnictwa. Wręcz przeciwnie, korzysta z niego przy każdej możliwej okazji, wkładając słowa w usta postaci wulgarnych, prostackich, lub po prostu niedouczonej i lekceważącej. Warwick Davis, aktor niskiego wzrostu, stale określany jest mianem karła czy krasnoludka (ang. *dwarf*) lub leprekauna. Osobom na wózku zwraca się uwagę na ich codzienny trud i konieczność walki z przeciwnościami losu, odmawiając prawa do wykonywania zawodu.

Kiedy portretuję osobę niepełnosprawną, zatrudniam niepełnosprawnego do odegrania tej roli. Tak było z kobietą na wózku w *Biurze*. Chłopak z zespołem Downa w *Statystach* był chłopakiem z zespołem Downa. Gdyby chodziło o rolę autysty, wziąłbym do tego Dustina Hoffmana...⁵

żartobliwie podkreśla w jednym z wywiadów Gervais (Gilbert 2012). Autentyczność castingu to sprawa o którą reżyser dba przy każdej produkcji. To jego sposób na walkę ze stereotypami.

Analiza wizerunków osób z niepełnosprawnością w produkcjach Brytyjczyka pozwala wyodrębnić kilka strategii, według których Gervais rozpisuje poszczególne sceny:

I. Wskazywanie na śmieszność stereotypizacji. Gervais zręcznie żongluje słownictwem i szablonami zachowań wobec osób z niepełnosprawnością. W 12. odcinku 2. sezonu amerykańskiego *Biura* (współscenarzystą również jest Gervais) w nieco ponad minutowej scenie twórcy wyśmiewają niemal wszystkie możliwe stereotypy dotyczące aktywnych osób poruszających się na wózkach:

MICHAEL SCOTT [dalej M.S. – przyp. red.]: Oto, panie i panowie, nasz specjalny gość.

⁵ Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Pauliny Pohl – przyp. red.

BILLY MERCHANT [dalej B.M. – przyp. red.]: Przepraszam za spóźnienie, ktoś zaparkował na miejscu dla niepełnosprawnych [zbliżenie na zakłopotaną twarz Michaela – przyp. P.P].

B.M.: Witam, jestem Billy Merchant. Niektórzy może mnie znają. Pracuję jako zarządca biurów.

M.S.: Jesteś dzielny. Jesteś taki dzielny.

B.M.: Dziękuję. Właściwie to miałem zajrzeć tu od dawna.

M.S.: Ale to jest trudne, prawda? Bo jesteś na wózku.

[Pam (sekretarka) wzdycha i łapie się za głowę – przyp. P.P.]

B.M.: Nie, bo mam wiele biurów do zarządzania.

M.S.: Pozwól, że zapytam. Jak dużo czasu zabierają ci proste czynności? Jak umycie rano zębów?

B.M.: Nie wiem, jakieś 30 sekund.

M.S.: O Boże, to trzy razy dłużej niż mi. Powiedz, jak dostałeś się na wózek?

B.M.: Dziś rano? Tak jak zwykle, po prostu wsiadłem.

[śmiej pracowników biura – P.P.]

M.S.: Hej, hej, hej! To nie jest śmieszne!

B.M.: Daj spokój, tylko żartuję.

M.S.: To dobrze, nadal ma poczucie humoru.

B.M.: Słuchaj, jestem na wózku od czwartego roku życia, nie zwracam już na to uwagi.

M.S.: Ale oni tak, prawda? Pierwsze co zauważyliście, to że się wtoczył. Mam rację?

Opierające się na przejęzyczeniach i nieświadomej nieprawności zachowanie Michaela Scotta (Steve Carell) zostało wykorzystane w tej scenie do wyśmiania postrzegania osób z niepełnosprawnością jako herosów. Jednocześnie zwrócono uwagę na lekceważący stosunek większości społeczeństwa wobec ich potrzeb, takich jak odpowiednie miejsce parkingowe czy możliwość wyboru pracy, jaką chce się wykonywać.

II. Niepełnosprawność jako punkt wyjściowy do żartów na inny temat. Gervais zatrudniając aktorów z niepełnosprawnością nie zawsze robi to, by postawić ją w centrum żartu. W 9. odcinku *Statystów* mamy do czynienia z wątkiem, w którym główny bohater (grany przez Gervaisa aktor Andy Millman) nieświadomie obraża chłopaka z zespołem Downa i jego matkę. Wyciągnięta z kontekstu wypowiedź Andy'ego trafia na pierwsze strony tabloidów. Zatem w tym przypadku niepełnosprawność chłopca staje się tylko pretekstem do wyśmiania mechanizmów rządzących współczesną prasą brukową.

III. Niepełnosprawność surrealistyczna, absurdalna. Gervais nie stroni od surrealistycznych scen z udziałem osób z niepełnosprawnością. W 2. odcinku 1. serii *Life's Too Short* Warwick Davis zostaje zmuszony przez Johnny'ego Deppa do pomocy w przygotowaniu do roli Rumpelstiltskina w najnowszym filmie Tima Burtona. Depp każe Davisowi wykonać irlandzki taniec (przygrywając na flecie wykrzykuje: szybciej, szybciej!) i wchodzić do muszli klozetowej udając, że to kanały. Komentuje ruchy Davisa słowami: „Złowieszczy karzeł toaletowy” (16:49). Stwierdza: „jest jak robak wychodzący z jabłka, pierwszy raz widzi świat. Jak dziwny młody kruk zostawiony przez matkę, który zaczyna wymachiwać nogami” (15:34). Absurd przybiera tutaj formę gagu.

IV. Niepełnosprawność niezależna od cech charakteru. Ukazywanie osób z niepełnosprawnością często powoduje problemy z obiektywizacją. Wydaje się, że „ciężar, który dźwigają” usprawiedliwia ich nieodpowiednie, grubiańskie zachowanie. Gervais oddziela cechy fizyczne od cech charakteru. Jego bohaterowie, niezależnie od stopnia sprawności, bywają aroganccy, czego najlepszym przykładem jest Warwick Davis w *Life's Too Short*. *Moc-kumentarna* wariacja na temat jego realnej postaci wskazuje na ordynarność i prymitywność bohatera.

V. Możliwości, a nie ograniczenia. To hasło przyświeca z kolei konstrukcji postaci Dereka. Jego niepełnosprawność intelektualna pozwala na wyeksponowanie dobrych ludzkich cech. Derek jest prostym człowiekiem, dla którego wartości, takie jak przyjaźń i niesienie pomocy, są priorytetowe. Gervais chce tym samym wskazać na aspekty wychowawcze płynące z obcowania z osobami, których możliwości umysłowe mogą być obniżone ze względu na niepełnosprawność.

Na często pomijane kompetencje osób z niepełnosprawnością Gervais zwraca uwagę biorąc udział w kampanii społecznej *jobability.com*⁶. W żartobliwym spocie reklamowym komik przypomina o konieczności aktywizacji zawodowej osób z niepełnosprawnością. Hasłem kampanii jest: „Dostrzeż potencjał, a nie potencjalny problem!”.

⁶ Zob. *Ricky Gervais – Disability Employment*, <https://www.youtube.com/watch?v=WH2XmBj0wSU> [dostęp: 15.09.2015].

VI. Autentyczność obsady. Wspomniana dbałość o wiarygodność odnosi się również do konsultacji. Oprócz aktorów z niepełnosprawnością, jedną z najważniejszych osób biorących udział w produkcji serialu *Biuro* był Ash Atalla – producent telewizyjny poruszający się na wózku w wyniku choroby polio⁷. Jego obecność przy tworzeniu serialu pozwala wierzyć, że intencją Gervaisa nie jest drwina i obrażanie, ale obśmianie stereotypowych wizerunków osób z niepełnosprawnością obecnych w opinii publicznej.

5. Kształtowanie tożsamości i postrzegania społecznego

5.1. Badanie realnego wpływu seriali na postrzeganie społeczne osób z niepełnosprawnością wymagałoby wnikliwych badań jakościowych. Trudno jednak nie zauważyć, nawet bez narzędzi statystycznych, że sytuacja osób z niepełnosprawnością w Wielkiej Brytanii, o której mowa w kontekście Ricky'ego Gervaisa, różni się od tej, z którą mamy do czynienia w Polsce.

Przede wszystkim jednak należy zastanowić się, w jakim stopniu postrzeganie społeczne wpływa na budowanie życiorysu samych osób z niepełnosprawnością (Cytlak 2008: 37). Złapani w pułapkę potrzeby niesienia pomocy i współczucia, autorzy przekazów medialnych wpływają nie tylko na osoby sprawne, ale także samych bohaterów tych stereotypowych wizerunków. Definiowanie kogoś jedynie przez pryzmat niepełnosprawności i podtrzymywanie go w tym odczuciu potencjalnie będzie miało dla niego poważne konsekwencje – zyska tożsamość człowieka, który wchodząc w role społeczne, nie będzie zdolny do przyjmowania innych, poza niepełnosprawną, tożsamości (Cytlak 2008: 38). Dając osobom z niepełnosprawnością szansę na przyjmowanie takich ról społecznych, jakie sami wybiorą, również poprzez wytwory mediów, ma się wpływ na proces kształtowania wielu aspektów ich życia.

5.2. Większość krajów opiera pomoc osobom z niepełnosprawnością na dwóch systemach rozdzielnictwa. Pierwszy bazuje na pracy, drugi oparty jest na zaspakajaniu potrzeb. Aktywizacja zawodowa przeciwstawiona jest finansowemu wsparciu zasiłkowemu. Według raportu PFRON niemal dwa razy więcej osób z niepełnosprawnością jest zatrudnionych w Wielkiej Brytanii

⁷ http://www.imdb.com/name/nm1027876/?ref=fn_al_nm_1 [dostęp: 22.09.2015].

niż w Polsce (Kryńska 2013: 22). Ich udział w życiu społecznym jest również widoczny za sprawą dostosowania obiektów pod względem architektonicznym, dostępu do edukacji i kultury. Zaangażowanie społeczne w tym wypadku funkcjonuje na zasadzie dialogu. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby osoby z niepełnosprawnością były traktowane z przesadną ostrożnością. Właściwe dla angielskiego poczucia humoru żartowanie z samego siebie miało szansę sprawić, że niepełnosprawność przestaje stopniowo być tematem tabu. W Polsce próba satyrycznego przełamania etycznych zakazów kończy się medialną aferą, jak w przypadku zdjętego z anteny spotu, w którym mężczyzna na wózku klepie w dolną część pleców pracownicę biura⁸. Tożsamość oraz postrzeganie przez społeczeństwo kształtowane może być przede wszystkim przez równe traktowanie nie tylko w kwestii zaspokajania podstawowych potrzeb i praw, ale również poprzez satyrę. Nikogo w Polsce nie dziwią pastisze związane z wizerunkami np. osób homoseksualnych. Natomiast temat niepełnosprawności nadal traktowany jest z wymuszoną ostrożnością.

5.3. Można Gervaisowi zarzucić drwinę i obrażanie osób z niepełnosprawnością, czego dowodem jest *mong-gate*⁹ z jego udziałem. Przyglądając się jednak wnikliwie jego twórczości i podejściu do tematu niepełnosprawności można zauważyć, że stara się on raczej zwrócić uwagę na problemy z jej postrzeganiem. Jak słusznie argumentuje Godzić, należy odejść od płaskiego i prymitywnego modelu widza jako bezwolnej mumii w stronę widza aktywnego i to jego cechy starać się określać (Godzić 2002: 14). Dać mu szansę na interpretację przekazu medialnego, bez nadmiernej tabuizacji i wybiórczego kreowania treści.

⁸ Spot został stworzony na potrzeby kampanii „Dlaczego traktujesz nas inaczej?”, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=dCSvunR1Wg0> [dostęp: 12.07.2015].

⁹ Chodzi o nagłośnioną przez internautów w serwisie internetowym Twitter aferę dotyczącą użycia przez Gervaisa słowa *mong*. Potocznie używane jest ono jako obraźliwe określenie osób z zespołem Downa. Gervais tłumaczył, że dla niego jest to synonim słowa *idiot* i nie odnosi się do niepełnosprawności. Spadająca na reżysera fala krytyki zaowocowała wieloma publicystycznymi artykułami na temat obrażania osób z niepełnosprawnością, zob. <http://www.theguardian.com/society/joepublic/2011/oct/19/ricky-gervais-mong-twitter> [dostęp: 12.07.2015].

Bibliografia:

- Barnes Colin, Marcer Geof, 2008, *Niepełnosprawność*, tłum. Piotr Morawski, Warszawa.
- Barnes Colin, 1997, *Wizerunki niepełnosprawnych i media: badanie sposobów przedstawiania osób niepełnosprawnych w środkach masowego przekazu*, *Ogólnopolski Sejmik Osób Niepełnosprawnych*, tłum. Mariusz Dawid Dastych, Warszawa, s. 7-18.
- Chajda Edyta, 2007, *Postawy wobec osób niepełnosprawnych*, „Centrum Badania Opinii Społecznej”, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2007/K_169_07.PDF [dostęp: 25.07.2015].
- Cytlak Izabela, 2008, *Niepełnosprawność a tożsamość – o społecznym postrzeganiu osób niepełnosprawnych*, w: *Edukacja wobec tożsamości społecznej*, red. Jerzy Kojkoł, Warszawa, s. 33-43.
- Galasiński Dariusz, 2013, *Osoby niepełnosprawne czy osoby z niepełnosprawnością*, „Niepełnosprawność – zagadnienia, problemy, rozwiązania”, nr IV/9, s. 3-6.
- Gilbert Gerard, 2012, *'Mock the disabled? Me?': Ricky Gervais on how he has been misunderstood*, „Independent”, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/features/mock-the-disabled-me-ricky-gervais-on-how-he-has-been-misunderstood-7621909.html> [dostęp: 28.07.2015].
- Grochowska Dominika, 2014, *Mockument prawdę ci powie*, „Film.org.pl”, <http://film.org.pl/a/arttykul/mockument-prawde-ci-powie-oto-najlepsze-dokumentalne-zgrywy-54254/> [dostęp: 27.07.2015].
- Hunt Paul, 1966, *Stigma: The Experience of Disability*, London.
- Kosińska-Krippner Beata, 2006, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 54-55, Warszawa, s. 201.
- Officer Alana, 2013, *Światowy Raport o Niepełnosprawności*, „Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych”, <http://www.pfron.org.pl/kn/popzednie-numery/152,Swiatowy-Raport-o-Niepelnosprawnosci-World-Report-on-Disability.html> [dostęp: 25.07.2015].
- Otto Wojciech, 2012, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań.
- Sahaj Tomasz, 2013, *Niepełnosprawni i niepełnosprawność w mediach*, Warszawa.
- Strona internetowa serialu TVP pt. *Przystań*, <http://www.tvp.pl/-serie/obyczajowe/przystan/bohaterowie/mariusz-25-lat-marcin-sianko/850453> [dostęp: 25.07.2015].
- Sytuacja osób niepełnosprawnych na rynku pracy w państwach Unii Europejskiej*, 2013, red. Elżbieta Kryńska, Warszawa, s. 22-39.

Iwona Anna NDiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Seriale w służbie polityki. Z dziejów kinematografii w ZSRR i postkomunistycznej Rosji

Abstrakt:

Artykuł przedstawia specyfikę rozwoju seriali w Rosji. Pojawienie się seriali telewizyjnych było ściśle związane z rozwojem kinematografii. W ZSRR obowiązywał kanon kina politycznego, i radzieckie produkcje filmowe pozostawały pod ścisłą kontrolą państwa. Seriale również powstawały z pobudek politycznych, a repertuar prezentowany w telewizji poddawany był starannej selekcji. Na wybranych przykładach pokazano, jak współcześnie wykorzystuje się seriale w celach propagandowych.

Słowa kluczowe:

kinematografia w ZSRR, filmy telewizyjne w Rosji, Władimir Putin, seriale polityczne

1. Radziecka kinematografia – między twórczością a propagandą

1.1. W latach 1917–1923 nadzór władzy radzieckiej nad produkcją filmową sprowadzał się w zasadzie do kwestii administracyjnych i finansowych. Przy bolszewickim rządzie – Radzie Komisarzy Ludowych – utworzono Komisariat Ludowy na czele z Anatolijem Łunaczarskim. W ramach struktury tego resortu zaczęły działać wydziały sztuki i edukacji pozaszkolnej, które kierowały kinematografią. W 1918 roku przy Radzie Moskiewskiej i Piotrogradzkiej powstały Komitety Filmowe, podległe Komisariatowi Ludowemu¹. 27 sierpnia 1919 roku przyjęto dekret

¹ Na początku 1919 roku na bazie tego Komitetu powstał Wydział Kina (Фото-Кино-Отдел, później przemianowany: Всероссийский Фото-Кино-Отдел, ВФКО) na czele z Dmitrijem Leszczenko. Z Wydziałem współpracowali znani literaci: Aleksandr Serafimowicz, Aleksiej Tołstoj, Michaił Kolcow oraz reżyserzy Lew Kuleszow, Władimir Gardin, Wsiewołod Pudowkin i inni. Wydział zawierał umowy z aktorami, angażowanymi do zdjęć. Źródła informacji przytaczanych w przypisach zawiera bibliografia (przyp. red.).

(О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению), na mocy którego Komitet Ludowy Oświaty miał prawo do nacjonalizowania i kontroli wszystkich obiektów produkcyjnych i gospodarczych, odnoszących się do produkcji filmowej. Data podpisania tego dokumentu do dziś obchodzona jest w Rosji jako Dzień Kina².

Wraz ze zmianami prawnymi można było zaobserwować nowe podejście do zarządzania produkcją filmową. W latach 1920–1930 działania rządu były ukierunkowane na ograniczenie kinematografii fabularnej i artystycznej, a w zamian – rozszerzenie produkcji filmów agitacyjnych i propagandowych. W 1932 roku kinematografia została przekazana pod nadzór Komisariatu Ludowego Przemysłu Lekkiego ZSRR (*Народный комиссариат легкой промышленности СССР*). Tym samym była zarządzana przez moskiewskie instancje biurokratyczne. Kluczowym momentem tego procesu było postanowienie Centralnego Komitetu Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii Bolszewików z 23 kwietnia 1932 roku (*О перестройке литературно-художественных организаций*), na mocy którego cała inteligencja twórcza została uznana za jednolitą korporację, mającą (pod kierownictwem partii i państwa) tworzyć zgodnie z zasadami realizmu socjalistycznego. Na tej podstawie organy decyzyjne nie tylko dokonywały oceny utworów artystycznych, ale także określały i regulowały proces ich powstawania – na zasadach planowania, rejestrowania i kontroli.

Kinematografia stała się najbardziej „sterowalną” ze wszystkich dziedzin sztuki. Dowodzi tego chociażby zlikwidowanie w 1935 roku Związku Pracowników Kinematografii Rewolucyjnej (*Ассоциация работников революционной кинематографии*), na miejsce którego nie powstał żaden organ spo-

² 29 stycznia 1929 roku powstał Komitet do spraw Kinematografii i Fotografii (*Комитет по делам кинематографии и фотографии — Кинокомитет СССР*), na którego czele stanął Jan Rudzutak. 13 lutego 1930 roku komitet został przekształcony we Wszechzwiązkowe Zjednoczenie do spraw Produkcji Filmowej (*Объединение по кинофотопромышленности — Союзкино*). Zarządzanie kinematografią zostało przekazane pod nadzór nowego resortu — Rady Najwyższej Gospodarki Narodowej ZSRRR (*Высший Совет народного хозяйства СССР — ВСНХ*). Pod zarząd Związku Filmowego (*Союзкино*) przeszły wytwórnie filmowe, punkty dystrybucyjne, część sieci kinowych, zakłady produkcyjne itd.

łeczny – analogicznie do Związku Pisarzy Radzieckich czy Związku Architektów. Tym samym twórcy stali się etatowymi pracownikami wytwórni filmowych, pozostających pod całkowitą kontrolą państwa.

Główny Zarząd Produkcji Filmowej kierował procesem produkcyjnym, przede wszystkim jednak realizował funkcje ideologiczne i sprawował kontrolę nad treścią oraz wymową polityczną poszczególnych filmów³. Naczelnikiem Zarządu w początkowym okresie był Borys Szumjacki, rewolucjonista i działacz partyjny, należący do bliskiego kręgu Josifa Stalina. Szumjacki, nazywany „komisarzem ludowym kinematografii”, stał na stanowisku, że wszystkie filmy realizowane pod jego kierownictwem powinny wpisywać się w ramy ideologii marksistowsko-leninowskiej. To na jego osobiste polecenie usunięto wiele scen z nowo powstających filmów, w tym także takich wybitnych reżyserów, jak Grigorij Aleksandrow, Leonid Trauberg czy Michaił Romm. Ingerencje cenzuralne nie ograniczały się tylko do pojedynczych scen. „Na półkę” wędrowały gotowe filmy. Pierwszy taki przypadek zarejestrowano w połowie lat 20., gdy Główny Komitet Repertuarowy zakazał dystrybucji filmu Aleksandra Litwonowa *Oko za oko, gaz za gaz (Jeden z wielu) (Око за око, газ за газ (Один из многих))*⁴.

W przyszłości decyzje działaczy partyjnych będą powodem przerywania zdjęć, wnoszenia radykalnych korekt w scenariuszach lub niszczenia taśm. Takie konsekwencje czekały każdego twórcę, zwłaszcza w tych przypadkach, gdy film wywoływał irytację Stalina – głównego cenzora radzieckiej kinematografii. Kary nie unikał nawet Siergiej Eisenstein (1898–1948), czołowy przedstawiciel socrealizmu, autor głośnego filmu *Pancernik Potiomkin* (1925), uznanego za jedno z arcydzieł kina

³ 11 lutego 1933 roku Rada Komisarzy Ludowych ZSRR przyjęła postanowienie *O organizacji Głównego Zarządu produkcji filmowej przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR (Об организации Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР)*, które kierowało całą krajową kinematografią. Podlegały mu największe wówczas wytwórnie: „Мосфильм”, „Ленфильм”, „Союзкинохроника”, a także „Союзинторгино”, odpowiadające za eksport i import produkcji filmowej.

⁴ Film opowiadał o działaniach agenta obcego wywiadu. Chemik Dips pracował nad „gazem śmierci”, który zamierzano zrzucić na ZSRR. Radzieccy chemicy, którzy także pracowali nad wyprodukowaniem gazu, nawiązali współpracę z Dipsem.

światowego. Film Eisensteina *Łąki Bieżyńskie* (*Бежин луг*), którego scenariusz opierał się na słynnej historii Pawlika Morozowa, pioniera, który doniósł do NKWD na własnych rodziców, a później został zamordowany, nie spodobał się władzy. Dlatego też realizację pierwszego filmu dźwiękowego Eisensteina przerwano. Oryginalne materiały zaginęły i dopiero po trzydziestu latach zrekonstruowano fragmenty filmu na podstawie ścinków montażowych znalezionych w domu reżysera⁵.

Środowiska filmowców nie ominęły późniejsze represje stalinowskie, a wielu reżyserów stało się ofiarami masowego terroru. Nie ocalał także sam Boris Szumjacki – bolszewicki symbol radzieckiej kinematografii. Został rozstrzelany 28 lipca 1938 roku. Lista przedstawionych mu zarzutów była równie długa, co absurdalna: sabotaż, defraudacja środków państwowych, udział w antyradzieckiej trockistowskiej organizacji, działalność na rzecz japońskiego i angielskiego wywiadu, utworzenie grupy dywersyjnej, a także skażenie oparami rtęci pomieszczenia sali kinowej w Kremlu w celu zamordowania wodza oraz członków Biura Politycznego.

Radziecka cenzura, system kontroli ze strony państwa, mechaniczne wdrażanie stalinowskiej idei „lepiej mniej, niż więcej”, a także walka z kosmopolityzmem (z powodu którego cierpieli najwięksi reżyserzy), doprowadziły do radykalnego zmniejszenia produkcji filmowej. W rezultacie radziecka kinematografia wkrótce znalazła się w sytuacji prawie całkowitego wymarcia. W 1952 roku powstało zaledwie 9 filmów (kilka projektów zatrzymano na etapie produkcji). Ponadto obawiając się wpływów zachodnich od początku lat 30. do połowy 40. wstrzymano oficjalny zakup zagranicznej produkcji filmowej.

2. Seriale w ZSRR

2.1. Władza radziecka doskonale uświadamiała sobie nowe możliwości artystyczne. „Kino jest dla nas najważniejszą ze sztuk” – brzmiał slogan przypisywany Leninowi⁶, dumnie pre-

⁵ To miała być historia o tym, jak pionier Stiopok, syn rolnika pracującego w kołchozie, został zamordowany przez własnego ojca. Chłopiec chciał przeszkodzić ojcu, wrogowi kolektywizacji, w spaleniu pola należącego do kołchozu.

⁶ Słowa na temat kina i jego roli dla władzy radzieckiej najprawdopodobniej zostały wypowiedziane przez Włodzimierza Lenina w rozmowie z komisarzem ludowym Anatolijem Łunaczarskim w lutym 1922 roku. Znane

zentowany na wielkoformatowych plakatach i transparentach umieszczanych na siedzibach instytucji kulturalnych. W praktyce oznaczało to, że decyzje dotyczące modelu i struktury kinematografii zapadały w równej mierze na plenum zarządu Związku Filmowców ZSRR, jak i Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego.

Seriale również powstawały przede wszystkim z pobudek politycznych, a repertuar prezentowany w telewizji poddawany był starannej selekcji. O pierwszym eksperymentalnym pokazie telewizyjnym w 1938 roku zdecydowały cele propagandowe. Wybór padł na dramat polityczny *Wielki obywatel* (*Великий гражданин*) Fridricha Ermlera (1898–1967), reżysera znanego już z bogatego dorobku filmów o tematyce politycznej, określanego przez historyków kina mianem „artysty partyjnego”⁷. W filmie przedstawiono okoliczności śmierci Siergieja Kirowa oraz wydarzenia z lat 1925–1934, zgodnie z oficjalnym stanowiskiem ówczesnej władzy radzieckiej, dlatego chętnie wykorzystywano go w celach propagandowych, szukając uzasadnienia dla „wielkiego terroru” w ZSRR⁸.

W kolejnych latach chętnie produkowano wieloodcinkowe filmy fabularne⁹. Pierwszą tego typu produkcją było *Żołnier-*

z listu Łunaczarskiego do Boltjanskiego, po raz pierwszy opublikowanego w książce *Lenin i kino* zob. (Болтянский 1925: 19). Niektóre źródła podają tę wypowiedź w innym wariantcie: „Dopóki naród jest niepiśmienny, ze wszystkich dziedzin sztuki najważniejszymi dla nas są kino i cyrk” (cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Iwony Anny NDiaye – przyp. red.) („Пока народ безграмотен, из всех искусств для нас важнейшим являются кино и цирк”). Niektórzy historycy przypisują autorstwo tych słów Łunaczarskiemu, zob. (Ledóchowski 1990: 9-15; Flig 2008: 191).

⁷ Fridrich Markowicz Ermler (właśc. Władimir Bresław), radziecki reżyser kinowy, aktor, scenarzysta. Czterokrotny laureat Nagrody Stalinowskiej. W latach 1929–1931 uczył się w Akademii Kina. W 1932 roku wziął udział w powstawaniu jednego z pierwszych radzieckich filmów dźwiękowych („Встречный”). Jeden z organizatorów stowarzyszenia twórczego Pracownia Filmowo-Eksperymentalna (Кино-экспериментальная мастерская). Twórca filmu był członkiem partii i szczerze wierzył w ideologię komunistyczną, a w swoich filmach opiewał samego Stalina, sukcesy Kraju Rad pod jego przywództwem oraz walkę z wrogami narodu.

⁸ O specyfice rozwoju radzieckiej produkcji filmowej zob. NDiaye 2014: 71-74.

⁹ Filmy realizowane na zamówienie telewizji, określano jako „filmy telewizyjne” (ros. *телевизионный фильм; телефильм*).

skie serce (*Солдатское сердце*) – debiut reżyserski Siergieja Kołosowa z 1958 roku¹⁰. Pierwszy radziecki wieloodcinkowy film telewizyjny *Ściągamy na siebie ogień* (*Вызываем огонь на себя*) z 1965 roku również zachowywał wierność oficjalnemu nurtowi socjalistycznego realizmu¹¹. Czteroodcinkowy film Siergieja Kołosowa powstał na podstawie powieści o takim samym tytule, napisanej we współautorstwie z byłym radzieckim wywiadowcą Owidiuszem Gorczakowem oraz polskim pisarzem i tłumaczem literatury rosyjskiej – Januszem Przymanowskim¹². Fabuła miniserialu była oparta na realnych wydarzeniach z 1943 roku, rozgrywanych na tyłach frontu¹³. Premierowy pokaz telewizyjny 18 lutego 1965 roku wywołał żywą reakcję widzów, którzy masowo pisali listy do kierownictwa telewizji i partii. Na prośbę weteranów wojennych i organizacji społecznych głównej bohaterce – Annie Morozowej – radzieckiej wywiadowczyni, która podczas wojny dowodziła polsko-radziecko-czeską grupą dywersyjną¹⁴, pośmiertnie przyznano tytuł Bohatera Związku Radzieckiego.

¹⁰ Siergiej Kołosow – reżyser filmowy, scenarzysta, pedagog. W latach 1952–1955 reżyser Moskiewskiego Teatru Satyry. Od 1955 roku pracował w wytwórni filmowej „Мосфильм”. Pod koniec lat 70. wykładał na Wydziale Dziennikarstwa Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego. Od 1979 do 1993 kierownik artystyczny pracowni twórczej na Wydziale Aktorskim GITIS. Od 1965 roku kierownik zrzeszenia artystów „Телефильм”.

¹¹ Pierwszą część wyemitowała Telewizja Centralna 18 lutego 1965 roku, zaś premiera w kinach miała miejsce 18 lutego 1969 roku. W 1990 roku zjednoczenie filmowe „Крупный план” wydało film na kasetach VHS.

¹² W 1963 roku na podstawie powieści Siergiej Kołosow zrealizował spektakl radiowy, w którym wzięli udział realni uczestnicy wydarzeń wojennych. Wywołał on szeroki oddźwięk ze strony radiosłuchaczy, którzy masowo nadsyłałi listy. Ogromne zainteresowanie spowodowało, że Kołosow postanowił nakręcić film. Rolę Anny Morozowej grała żona reżysera – Ludmiła Kasatkina. O wyczynach Morozowej oraz członków grupy partyzanckiej w Prusach Wschodnich opowiada również dokumentalna książka *Spadochrony na drzewach* (*Парашюты на деревьях*), której autorem jest członek grupy wywiadowczej „Джек” – N. F. Ridiewski. W 1973 roku na motywach książki powstał film pod takim samym tytułem.

¹³ Mowa o prawdziwym lotnisku wojskowym w pobliżu Seszcza, które od 1932 roku stanowiło bazę radzieckich jednostek wojskowych.

¹⁴ Anna Morozowa – wywiadowczyni, kierowała organizacją partyzancką, zdobywała cenne informacje o siłach nieprzyjaciela, minowania tabory kolejowe oraz przeprowadzała inne akcje dywersyjne. Na podstawie zdobytych przez nią informacji, 17 czerwca 1942 roku partyzanci zniszczyli garnizon niemieckiej bazy lotniczej (200 ofiar, 38 samolotów). W 1943 roku

Zatem w ZSRR obowiązywał kanon kina politycznego, a radzieckie produkcje filmowe pozostawały pod ścisłą kontrolą państwa. Swoistym symbolem tamtych czasów był serial *Siedemnaście mgnień wiosny* (*Семнадцать мгновений весны*) z 1973 roku wyreżyserowany przez Tatianę Lioznową¹⁵. Scenariusz 12-odcinkowego serialu powstał na podstawie powieści Juliana Siemionowa (pod takim samym tytułem) i opowiadał o dokonaniach agenta specjalnego Isajewa (kryptonim *Max Otto von Stirlitz*). Jak sugerował tytuł, serial opowiadał o siedemnastu pełnych napięcia dniach upadku III Rzeszy. Akcja filmu rozpoczynała się 12 lutego i trwała do 24 marca 1945 roku. Maksym Maksymowicz Isajew działał w Berlinie jako tajny agent wywiadu radzieckiego, który jako Standartenführer Max Otto von Stirlitz przeniknął w szeregi wywiadu SS. Głównym zadaniem Stirlitza miało być zdobycie informacji o tym, który z przywódców III Rzeszy próbował podjąć rokowania z aliantami w Szwajcarii. Uzyskane dowody były niezbędne, aby zapobiec zawarciu separatystycznego pokoju pomiędzy hitlerowcami a mocarstwami zachodnimi, przede wszystkim USA. „Radziecki Bond” zachwycał erudycją i znajomością języków obcych. Z dużą swobodą snuł rozważania: od filozoficznych po tematy z zakresu nauk ścisłych.

W filmie wykorzystano kroniki wojenne, jednak rosyjscy historycy podkreślają ahistoryczność rzeczywistości filmowej¹⁶. Ich zdaniem oglądamy wydarzenia zlokalizowane w przestrzeni stalinowskiego Związku Radzieckiego, a nie nazistowskiej III Rzeszy. Nie zmienia to jednak faktu, że serial Tatiany Lioznowej to jeden z największych hitów radzieckiej kinematografii. W powszechnym użyciu są powiedzonka Stirlitza oraz abstrakcyjne anegdoty o radzieckim agencie.

wstąpiła w szeregi Armii Czerwonej. W 1944 roku została skierowana do grupy wywiadowczej, działającej na terenach Prus Wschodnich. Podczas walk w pobliżu wsi Sociarz i Dzieczewo, po tym jak została ciężko ranna, obawiając się dostania do niewoli, wysadziła się granatem. Została pochowana w miejscowości Gradzanowieo Kościelne, niedaleko Mławy.

¹⁵ Powstały dwie polskie aktorskie wersje *Siedemnastu mgnień wiosny*. Pierwsza to polski dubbing radzieckiego serialu, druga – dwuczęściowy spektakl Teatru Sensacji „Kobra” z 1973 roku w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego (tytuły odcinków: *Walizka Katherine* i *W pułapce*). W obu wersjach postać głównego bohatera odtwarzał Piotr Pawłowski.

¹⁶ Lapsusy, których dopuścili się twórcy filmu zostały opisane w książce Konstantina Zalesskiego – zob. Залесский 2006.

Film po raz pierwszy był pokazywany w programie pierwszym telewizji. Liczbę widzów, którzy od 11 do 24 sierpnia 1973 roku obejrzeni serial, szacuje się na 50-80 milionów. Ogromny sukces spowodował, że powtórna emisja nastąpiła już po trzech miesiącach. Film prezentowany jest do dziś w przededniu obchodów Dnia Zwycięstwa (9 V). W 2009 roku przeprowadzono rekonstrukcję starych taśm. W pracach nad kolorową wersją serialu, które odbywały się ręcznie i trwały trzy lata, wzięło udział 600 specjalistów z Rosji, USA, Chin i innych krajów. Równoległe trwały prace nad dźwiękiem, dodawano efekty (głosy w języku niemieckim, szum wiatru itd.). Rezultaty prac, które pochłonęły kwotę 2 milionów dolarów (3000 dolarów za każdą minutę), wywołały liczne kontrowersje. Zarzuty dotyczą przede wszystkim skrótów (średnio każdy odcinek zredukowano o 20-30%). Usunięte fragmenty miały na celu wyeliminowanie kontekstu liryczno-romantycznego (opisy zjawisk przyrodniczych stanowiących tło dla przeżyć bohatera), a także wielu wypowiedzi nacechowanych kontekstem politycznym (fragmenty opisujące amerykańskie społeczeństwo, działalność Hitlera, wywiadu politycznego Watykanu, odgrywającego ważną rolę w czasie wojny itd.).

Dodajmy, że pierwotna wersja filmu nie mogłaby pojawić się na ekranie bez zgody służb specjalnych. Pozytywną opinię wydał przewodniczący KGB – Jurij Andropow, zgodnie z rekomendacją którego w filmie wprowadzono tylko jedną zmianę: dodano wspomnienie o ruchu robotniczym w Niemczech oraz o Ernście Thälmannie – niemieckim komuniście, rozstrzelanym w 1944 roku na osobisty rozkaz Hitlera w obozie koncentracyjnym w Buchenwaldzie¹⁷.

3. Seriale w postsowieckiej Rosji

3.1. Powszechnie uważa się, że gorbaczowska pieriestrojka w kulturze rozpoczęła się wraz z V Zjazdem Związku Fimowców ZSRR, którzy w 1986 roku oświadczyli, że nadszedł czas zmian

¹⁷ Ernst Thälmann – polityk niemiecki, w 1924 roku wybrany do Reichstagu. W 1925 roku został przewodniczącym Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Niemiec. Funkcję posła pełnił do 1933 roku. Dwukrotnie bez powodzenia startował w wyborach prezydenckich w Niemczech. 3 marca 1933 roku, po dojściu Adolfa Hitlera do władzy, został aresztowany, więziony, a w 1944 roku rozstrzelany na osobisty rozkaz Hitlera w obozie koncentracyjnym w Buchenwaldzie.

i wybrali na przewodniczącego Elema Klimowa, którego kandydatura nie była zgodna z dyrektywami partyjnymi. Jednakże przełomowym wydarzeniem w sferze kultury okazał się rozpad Związku Radzieckiego. Nowa polityka jawności i demokratyzacji wszystkich dziedzin życia spowodowała również zmiany strukturalne w zarządzaniu filmem po 26 grudnia 1991 roku. Decyzją Państwowego Komitetu do spraw kinematografii (Госкино) dopuszczono do rozpowszechniania filmy przechowywane od lat w przepastnych archiwach Mosfilmu (Pułaski 1987: 3).

Twórcy filmów i seriali, powstałych w nowej rzeczywistości historycznej i kulturowej, mogli w pełni korzystać z wolności słowa i eksperymentów artystycznych. Rosyjska kultura XXI wieku określana jest mianem „sztuki pamięci”, „kultury przeszłości”. Niemal 90% filmów i seriali wyprodukowanych w 2013 roku dotyczy odległych wydarzeń historycznych. Powstają wielkie produkcje, jak w 2014 roku film *Spaleni słońcem* (*Солнечный удар*) Nikity Michałkowa, zrealizowany na podstawie prozy literackiej oraz dzienników rewolucyjnych rosyjskiego emigranta i noblisty Iwana Bunina czy serial historyczny *Katarzyna* (*Екатерина*) w reżyserii Aleksandra Baranowa i Ramila Sabitowa¹⁸. Tę próbę odejścia od współczesności i aktualnej problematyki Andriej Archangielski określił jako przykład „typowej racjonalizacji strachu”. Zdaniem rosyjskiego krytyka próba chowania „głowy w klasykę” to znajomy zabieg ucieczki od problemów współczesności. Artyści, zagłuszając sumienie społeczeństwa, naiwnie przekonują samych siebie, że prawdy trzeba szukać w klasycie, w historii (Архангельский 2014).

Do najczęściej eksplorowanych tematów historycznych należą wydarzenia związane z II wojną światową. Zdaniem Roberta Chedy, byłego analityka wywiadu i eksperta ds. WNP, rosyjskie seriale dają odpowiedź na pytanie, dlaczego na Ukrainie pojawili się tacy terroryści, jak Igor Biezler¹⁹:

¹⁸ Premiera serialu miała miejsce 24 listopada 2014 roku na kanale „Россия-1”. W czasie emisji serial utrzymywał się na najwyższych pozycjach list rankingowych.

¹⁹ Igor Nikołajewicz Biezler (ps. Bies) – jeden z liderów prorosyjskich separatystów, komendant miasta Gorłówka. W 2013 roku brał udział w separatystycznym ruchu na Krymie, a później na wschodniej Ukrainie. Przez zachodnie i ukraińskie media podejrzewany o zestrzelenie malezyjskiego samolotu pasażerskiego Boeing 777 w lipcu 2014 roku.

Spisek goni zamach, bo V kolumna czai się wszędzie. Czekiści ratują ZSRR przed zradzieckim Zachodem, zdobywają Europę i rozprawiają z wrogim podziemiem. Wróg to nie tylko hitlerowiec, ale przede wszystkim ukraiński faszysta, Polak, Litwin i Fin. Czy to retrospekcja radzieckiego kina wojennego? Nie, to fabuła współczesnych rosyjskich seriali telewizyjnych, piorących mózgi młodych Rosjan (Cheda 2014).

Ponieważ rosyjscy twórcy filmowi świadomie zonglują faktami historycznymi, zgodnie z logiką aktualnych celów politycznych Kremla, zdaniem Chedy współczesne rosyjskie produkcje filmowe należałoby zaliczyć nie do działu „historii”, ale „polityki historycznej”:

Czerwiec 1941 r. to według nich sielanka pokojowego życia w szczęśliwym ZSRR, przerwana zradziecką agresją z Zachodu. Tak, jakby wcześniej Stalin nie sterroryzował własnego społeczeństwa i nie dokonał równie zradzieckiej agresji na Polskę, republiki bałtyckie i Finlandię. Nic podobnego, w produkcjach panuje totalna amnezja, historia zaczyna się od napaści na Związek Radziecki (Cheda 2014).

Powrót do okresu wybuchu II wojny światowej ma przede wszystkim cele propagandowe. W serialach poświęconych tematyce wojennej wykorzystywane są materiały archiwalne z przemówieniami Mołotowa i Stalina, w których mobilizuje się wielkomocarstwową świadomość narodu. Paralele z aktualną polityką Putina wydają się oczywiste. Sztandarowa w takich produkcjach jest postać zdrajcy, wroga, z którym rosyjski naród musi podjąć jedyną słuszną walkę. W serialu *Podolscy kursanci* – to dyrektor szkoły, szef miejscowej NKWD i wykładowca szkoły wojskowej, w produkcji *Jałta 45* – Rosjanin wychowany w „zgniłej” Republice Weimarskiej, z kolei w *Żukowie* – to Stalin walczy z realną opozycją własnej generalicji, a atmosfera powszechnej zdrady ma uzasadniać czystki stalinowskie lat 30. XX wieku.

Zdumiewa fakt, że współczesne rosyjskie seriale o walce z hitlerowskim najeźdźcą niemal pomijają motyw... najeźdźcy. Natomiast kanonicznym staje się obraz Polaków i Ukraińców z terenów wschodniej Ukrainy pokazywanych w skrajnie negatywnym świetle, jako kolaborantów, zdrajców, dywersantów i terrorystów. Polacy w takich serialach, jak *Wojennaja Razwedka* (*Военная разведка*, 2010, reż. Aleksiej Prazdnikow), *W czer-*

wcu 1941 (*В июне 1941*)²⁰, *Likwidacja (Ликвидация)*²¹, to stereotypowi okrutni właściciele ziemscy, religijni fanatycy, a nawet bandyci:

Wizerunek zwykłego niemieckiego żołnierza jest więc neutralny, a niektóre postacie ocierają się o sympatię, ponieważ aktywnie pomagają ludności terenów okupowanych. Dotyczy to wojskowych lekarzy i potomków rosyjskich Niemców. Natomiast oficerowie SS i Gestapo przedstawiani są jako fanatycy, nie oszczędzający także swoich obywateli, jak w serialach *Kontroperacja* lub *Zwiadowcy: ostatni bój*. Jednak produkcje telewizyjne traktują hitlerowską ideologię i fanatyzm jako wątek uboczny. Koncentrują się na klasycznym pojedynku dwóch godnych siebie przeciwników – służb specjalnych III Rzeszy i ZSRR (Cheda 2014).

W ostatnim czasie polityka odgrywa coraz większą rolę w życiu codziennym Rosjan. Liderzy polityczni pojawiają się na ekranach częściej niż gwiazdy show-biznesu. Produkcje serialowe, podobnie jak filmy sensacyjne, utrwalają obecną politykę Kremla, w myśl której współczesne służby specjalne rozprawiają się tak samo z terrorystami i szpiegami. Oddzielną kategorię stanowią seriale, w których wykorzystywany jest wizerunek Władimira Putina. Warto w tym kontekście podkreślić różnorodność gatunkową (od obrazów w stylu pop-art po animację), a także biegunowość narracji artystycznej (w ujęciu samego obiektu) wytworów rosyjskiej kultury masowej²². Rosyjski prezydent stał się bohaterem filmów animowanych, filmów fabularnych, cykli reportażowych oraz seriali komediowych.

²⁰ 4-odcinkowy wojenny miniserial telewizyjny produkcji białorusko-rosyjskiej w reżyserii Aleksandra Franckiewicza-Łaje. Film powstał na podstawie powieści Olega Smirnowa *Czerwiec (Июнь, 2008)*.

²¹ Wieloodcinkowy film w reżyserii Siergieja Ursuljaka opowiadający o walce władzy radzieckiej z grupami przestępczymi w 1946 roku w Odessie.

²² Kwestię analizy kultury popularnej, pojmowanej jako jeden z instrumentów tworzenia wizerunku politycznego państwa, podejmuje między innymi dziennikarz, prozaik i krytyk literacki Aleksiej Kołobrodow. Wydana w 2012 roku książka *Bohater kulturalny. Władimir Putin we współczesnej sztuce rosyjskiej* stanowi pierwszą poważną próbę analizy fenomenu wieloletniego rosyjskiego lidera za pośrednictwem języka sztuki, tekstów i znaczeń. Autor analizuje kino, telewizję, show-biznes, underground muzyczny oraz współczesną literaturę rosyjską, wyjaśniając wiele o naturze władzy i mechanizmie ruchów społecznych, zob. Колобродов 2012.

Putin zazwyczaj jednak nie pojawia się „realnie” w kadrach, jego obecność sugerują okoliczności wydarzeń czy głos zza kadru. W najnowszym popularnym serialu *Kuchnia w Paryżu* jest inaczej – Putin jest główną drugoplanową postacią²³. Serial komediowy Dmitrija Dżaczenki z 2014 roku opowiada o perypetiach właścicieli modnej moskiewskiej restauracji „Claude Monet”, w której zaplanowano spotkanie na szczycie. W rezultacie splotu niefortunnych wydarzeń wizyta polityków okazuje się katastrofą i lokal należy zamknąć. Wobec perspektywy bankructwa właściciele wraz z personelem wyruszają do Paryża, gdzie próbują szczęścia w biznesie kulinarnym. W serialu nie zabrakło wątków uczuciowych, miłosnych trójkątów oraz sytuacji komediowych spowodowanych orientacją seksualną bohaterów.

Jednak główna intryga filmu skupia się wokół spotkania na szczycie, tj. prezydenta Rosji – Władimira Putina, rozpoznawalnego po sylwetce i głosie oraz prezydent Francji, którą jest młoda, piękna kobieta. Przywódcy obu państw mają omówić planowaną budowę gazociągu w Europie Zachodniej. W serialowej narracji nie ma jednak nic z atmosfery wielkiej polityki, twardej negocjacji czy chociażby różnicy zdań, dominuje atmosfera flirtu przy lampce wina i anegdotach o Łukaszence. Natomiast finałowa fraza prezydenta Rosji skierowana do przedstawiciela służb dyplomatycznych w podziękowaniu za wspaniałą kolację: „Niech Pan zrobi tak, żeby wszystko u nich było dobrze. Całkowicie dobrze...”, brzmi dość symbolicznie i przypomina o potędze władzy rosyjskiego prezydenta, którego słowa mogą decydować o losach innych ludzi, zarówno w świecie wielkiej polityki, jak i w sferze prywatnej (Гаранина 2014).

Serial *Kuchnia w Paryżu* został uznany przez krytyków za jeden z najlepszych rosyjskich sitcomów. To pierwszy przypadek w historii rosyjskich kinematografii, gdy serial przekształcił się w pełnometrażowy film prezentowany na dużym ekranie. Natomiast ciekawe jest, że sam Władimir Putin negatywnie ocenił poziom rosyjskich seriali, które określił jako „niezbyt dobre”, a pod względem poziomu artystycznego porównał je z latynoamerykańskimi. Taka wypowiedź miała miejsce w listopadzie

²³ Anatolija Gorbunowa, który gra postać prezydenta Rosji, dublowali zawodowi parodysty – Dmitrij Gracziow i Oleg Jesienin.

2014 roku podczas Ogólnorosyjskiego Narodowego Forum (*Путин...* 2014).

Już sam fakt, że przywódca jednego z największych światowych mocarstw wypowiada się na ten temat, jest dość znamienny i wiele mówiący o realiach wolności twórczej w Rosji. Być może niska ocena tej sfery aktywności twórczej stała się motywacją do powstania „wzorcowego serialu” *Putin za kierownicą* (*Путин за рулем*), rejestrującym czterodniową podróż, którą w sierpniu 2010 roku odbył ówczesny premier. Samochodem marki „Lada-Kalina” Putin pokonał trasę Chabarowsk – Czyta (2165 km). Twórcy tego projektu wykorzystali tradycyjny dla rosyjskiej literatury i filmu motyw „podróży sentymentalnej”. Kadry filmowe nieuchronnie przypominają znajome obrazki: szkice podróżne z poematu *Podróż z Petersburga do Moskwy* (*Путешествие из Петербурга в Москву*, 1790) Aleksandra Radiszczewa, a żółta Lada „Antylopę Gnu” z powieści *Złote ciele* (*Зотолой теленок*, 1931) rosyjskich satyryków Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa.

W tym przypadku jednak sytuacja jest bezprecedensowa: specjalnie dla Putina stworzono nowy format, oparty na idei „nieoczekiwanej zmiany miejsc”. Wcielenie się w „zwykłego” kierowcę to uniwersalny sposób, aby zbudować dramaturgię fabuły i rozwiązać problem komunikacji. Z jednej strony mamy więc rozmowy ze spotkanymi na postojach ludźmi, kierowcami, dziennikarzami, z drugiej zaś monologi za kierownicą, komentarze, żarty i wygłaszane „moralitety”, które brzmią oficjalnie i jednocześnie bardzo swojsko. Kamera rejestruje rozmowy z wybranymi przedstawicielami rosyjskiego narodu, którzy chętnie fotografują się z przedstawicielem najwyższej władzy w państwie, ktoś z mieszkańców stwierdza nawet: „do nas tylko sto lat wcześniej car Nikołaj II przyjeżdżał, a teraz pan”.

Media państwowe, prezentujące w wiadomościach kolejne odcinki serialu-reportażu, określiły podróż prezydenta jako triumfalną i przyrównywały ją do tej, którą odbył pociągiem na trasie Władywostok – Moskwa, rosyjski emigrant i noblista Aleksander Sołżenicyn. Starannie przygotowana wyprawa spełniała oczekiwania propagandowe, zaś obraz prawdziwej prowincjonalnej Rosji, podobnie jak dziesiątki samochodów służb bezpieczeństwa i obsługi technicznej premiera, pozostawały poza kadrem. I tylko z urwanych niedopowiedzianych replik przed ka-

merą dowiadujemy się, że przedstawiciele narodu są jednak z czegoś niezadowoleni. Mimowolnie przychodzą na myśl słowa pieśni Jurija Szewczuka „jedzie Putin po kraju, wszystko po staremu...” („едет Путин по стране, все по-прежнему...”).

„Duch Putina” towarzyszy również bohaterom wieloodcinkowej komedii politycznej *Jutro (Завтра)*. Jest rok 2018, Putina „nie ma”, w wyborach prezydenckich nieoczekiwanie zwycięża sztab kandydata nowej liberalnej partii. 25 odcinków opowiada o pierwszym roku jego władzy, akcja zlokalizowana jest w siedzibie prezydenta na Placu Czerwonym, chociaż sam prezydent nie pojawia się w kadrze. Kraj boryka się z trudną sytuacją ekonomiczną, ceny ropy gwałtownie spadły, co grozi kryzysem energetycznym. Współpracownicy nowej prezydenckiej administracji, na których spada odpowiedzialność za losy ogromnego państwa, stają w obliczu trudnych decyzji. W krótkim czasie trzeba znaleźć nowego premiera, sformować gabinety ministrów, zlikwidować korupcję, wszystko zreformować – od sądów po przejścia dla pieszych. Jednak młodzi idealiści, którzy doszli do władzy, nie potrafią wdrożyć w życie swoich zamierzeń. Wszystkie poczynania, od lustracji po reformę jednostek wojskowych, obnażają ich nieudolność. Precyzując ideę filmu producentka stwierdza:

Bohaterowie serialu szczerze pragną zmiany naszego życia. Uczynić tak, żeby w Rosji chciało się żyć, być dumnym z kraju. Nieważne, że nie mają doświadczenia, nie mają zespołu, nieważne, że popełniają błędy [...] Ale w nich nie ma chęci uszczknąć, zagrabić, dojść do władzy, żeby podzielić to wszystko między siebie. Oni są idealistami. I ja także byłam i pozostaję idealistką, nie zważając na wszystkie nasze problemy” (*Российский сериал... 2015*)²⁴.

W rzeczywistym świecie przejście od idei do realizacji również okazało się trudne. Pilotażowy odcinek nakręcono w 2013 roku. Premiera filmu była zaplanowana na jesień 2014 roku, jednak żaden z kanałów rosyjskiej telewizji nie zdecydował się na pokaz filmu. Jak skonstatowała pomysłodawczyni serialu, dyrektor generalna kanału „Дождь”, Natalia Sindiejewa,

²⁴ Reżyser: Roma Wołobujew; scenariusz powstał we współautorstwie Romana Wołobujewa i Jeleny Waniny. Producent: Производственный центр „Иван”.

we współczesnej Rosji żaden kanał federalny nie zaryzykuje realizacji serialu o polityce i żaden inwestor nie da na niego środków. Dlatego autorzy wybrali najbardziej niezależny sposób finansowania, zwracając się bezpośrednio do przyszłych widzów.

4. Uwagi końcowe

4.1. Jak dowodził kanadyjski teoretyk komunikacji Herbert Marshall McLuhan, ze wszystkich rodzajów sztuki, to kino, jako szczególna forma komunikacji masowej, odgrywa ważną rolę w społeczeństwie²⁵. Z tego punktu widzenia możemy rozpatrywać kinematografię jako specyficzny „socjalny demaskator”. Przy czym nie należy stawiać znaku równości między kinematografią a dokumentem socjologicznym, wszak rolą sztuki jest formułowanie pytań, a nie dawanie gotowej odpowiedzi.

Zwłaszcza ostatnie dziesięciolecia pokazują, w jakim stopniu różnorodne formy sztuki, w tym popkulturalne, wywierają wpływ na świadomość mas, formułują polityczne preferencje, przejmują funkcję ideologii. W związku z jednoczesnym rozwojem kultury popularnej i politycznych technologii sama kultura przeistacza się w politykę, formę silnego oddziaływania na umysły, tworzenia określonych wizerunków, stereotypów, poprzez które postrzega się rzeczywistość. Jednocześnie polityka pozostaje swego rodzaju formą kultury popularnej, stając się formą sztuki i kultowego *image'u* w oczach społeczeństwa. W rezultacie zaciera się granica między sztuką i polityką. Sztuka pozostaje rodzajem oddziaływania politycznego, a polityka występuje w charakterze katalizatora kultury. Kultura i sztuka stają się jedną z ważniejszych form działalności w polityce i Rosja ma w tym procesie szczególny udział (Шмагин 2002).

Ostatnie wydarzenia polityczne przypomniły jeszcze jeden kontekst w sferze kultury. 9 września 2014 roku na Ukrainie wprowadzono zakaz transmisji rosyjskich kanałów: „Первый канал. Всемирная сеть”, „Россия 24”, „Life News”, „РТР-Планета”, „НТВ-Мир”, „Россия-24”, „ТВСІ”, „Россия-1”,

²⁵ McLuhan jeszcze w latach 60. XX wieku stwierdził, że ludzkość wkraczała w „wiek informacji” a elektroniczne media, zwłaszcza telewizja, stworzyły tak zwaną globalną wioskę. McLuhan zaliczał kino do „gorących” środków medialnych, tj. takich, które całkowicie opanowują percepcję widza i zmuszają go do identyfikowania się z bohaterami filmu. Podkreślał, że specyfika widowiska filmowego polega także na wszechstronnym wpływie na głębokie warstwy świadomości.

„НТВ”, „ТНТ”, „Петербург-5”, „Звезда”, „Рен-Т”, „РБК-ТВ”, „Russia Today”, „История”. Zakaz obejmuje także pokaz seriali rosyjskich. To kolejny przykład, gdy kultura staje się „zakładnikiem” decyzji rządowych, a stosunki kulturalne bezpośrednio zależą od uwarunkowań polityki międzynarodowej.

Bibliografia:

- Архангельский Андрей, 2014, *Вне политики – тоже политика*, „Искусство кино”, nr 4, <http://kinoart.ru/archive/2014/04/-vne-politiki-tozhe-politika> [dostęp: 14.06.2015].
- Болтянский Григорий, 1925, *Ленин и кино*, Москва.
- Cheda Robert, 2014, *Seriale w służbie propagandy. Produkcje telewizyjne piorą mózgi młodych Rosjan*, <http://wiadomosci.wp.pl/-page.3,title,Seriale-w-sluzbie-propagandy-Produkcje-telewizyjne-piora-mozgi-mlodych-Rosjan,wid.16792433,wiadomosc.html> [dostęp: 14.06.2015].
- Flig Małgorzata, 2008, *Mitotwórcza funkcja kina. Mit Stalina w kinie radzieckim i rosyjskim*, w: *Kultura rosyjska* Козлов Евгений, 2003, *Серийность в паралитературе*, w: *Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс. Сборник научных трудов*, Москва, s. 201-211.
- Гаранина Екатерина, 2014, „Кухня в Париже”: про Путина, любовь и еду, <http://rblogger.ru/2014/05/04/kuhnya-v-parizhe/> [dostęp: 14.06.2015].
- Колобродов Алексей, 2012, *Культурный герой. Владимир Путин в современном российском искусстве*, Москва.
- Ledóchowski Aleksander, 1990, *Lenina Torf Story*, „Film na Świecie”, nr 347, s. 9-15.
- NDiaye Iwona Anna, 2014, *Fiodor Dostojewski – „Skrzywdzony i poniżony?”*. *Rosyjska klasyka i sztuka filmowa*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Historia i polityka*, red. Monika Cichmińska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn, s. 71-74.
- Путин раскритиковал российские сериалы*, 2014, <http://lenta.ru/news/2014/11/18/putinserials/> [dostęp: 14.06.2015].
- Российский сериал, в котором Путин вылетел из Кремля...*, 2015, <http://inosmi.ru/russia/20150429/227785888.htm> [dostęp: 14.06.2015].
- Шмагин Евгений, 2002, *Культура и дипломатия*, „Международная жизнь”, nr 3.
- Залесский Константин, 2006, *Семнадцать мгновений весны. Кривое зеркало Третьего рейха*, Москва.

Joanna Baum

Uniwersytet Gdański

Sylwetka Władimira Putina w popularnym serialu animowanym *Mult Lichnosti* (*Мульт Личности*, 2009–2013)

Abstrakt:

Poniższy tekst jest poświęcony charakterystyce bohatera rysunkowego – Władimira Putina – w popularnym rosyjskim serialu animowanym *Mult Lichnosti* (*Мульт Личности*, 2009–2013). Artykuł ma kompozycję trójdzielną: pierwsza część przedstawia Putina jako polityka, druga opisuje serial *Mult Lichnosti*, natomiast trzecia streszcza niektóre polityczne epizody serialu. W zakończeniu podkreślam, że wolność słowa, na którą powołuje się twórca animacji Konstantin L. Ernst jest złudna, bo przedstawia on głowę swojego państwa w bardziej pozytywnym świetle niż innych polityków światowych, których ukazuje jako podporządkowanych Putinowi.

Słowa kluczowe:

Władimir Putin, *Mult Lichnosti*, animacja, groteska, parodia, Konstantin L. Ernst, polityka

Mówienie o serialu *Mult Lichnosti* jest dość trudne ze względu na wyjątkowo małą liczbę źródeł dotyczących go bezpośrednio. Na temat serii wnioskować można w zasadzie tylko na podstawie rosyjskiej strony Wikipedii, odnotowującej nazwę i szczegóły techniczne dotyczące *Mult Lichnosti*¹. Nawet strona internetowa, poświęcona serialowi nie jest wartościowa. Tak więc, z konieczności, jestem zmuszona chociaż w części oprzeć poniższy wywód na danych statystycznych, dostępnych w źródle nie zawsze miarodajnym, lecz sprawdzonym (Wikipedii). Ponadto opracowanie

¹ Chodzi tutaj na przykład o informacje dotyczące twórców, ilości odcinków, ich długości, godzin wyświetlania itp. Por. *Мульт Личности*, „Wikipedia”, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82_%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8 [dostęp: 20.06.2015].

niektórych elementów narracji serialu i treści wypowiedzi jego twórców pozwoli na odniesienie się w artykule do publikacji Moniki Bokiniec, opisującej teorię Theodora Adorno (Bokiniec 2011: 110-113), który uznaje telewizję za „opium dla mas”. Bokiniec przedstawia także alternatywną teorię Henry’ego Jenkinsa, znacznie bardziej optymistyczną dla widza, którego programy powinny angażować (Bokiniec, 2011: 114-116).

Władimir Putin, zgodnie z rzeczywistością, występuje w serialu jako premier i (w ostatnich odcinkach) prezydent Federacji Rosyjskiej. Szczególnie interesującym tematem dla badacza są interakcje kukiełki-Putina z otaczającymi ją bohaterami, miejsce postaci w wewnętrznej strukturze serialu itp. Oczywiście, w celach poznawczych, nie uniknie się zestawienia postaci realnej z fikcyjną, praca przyjmie więc kompozycję trójdzielną: w pierwszej części zostanie przedstawiona historia dojścia do władzy polityka, w drugiej – krótka charakterystyka *Mult Lichnosti*, a w trzeciej – główny bohater.

Choć źródła, z których można byłoby czerpać wiedzę o serialu, prawie nie ma, to wiele pisano i wciąż się pisze o samym Putinie oraz jego polityce wewnętrznej i międzynarodowej². Mimo mnogości tekstów źródłowych, nie można mówić o właściwym opracowaniu polityki Putina. Czemu się tak dzieje? Rosyjski polityk jest osobą żyjącą i niezmiernie aktywną w świecie stosunków międzynarodowych. W przypadku książek sprzed paru nawet lat pojawiają się dysonanse niemożliwe do pogodzenia. Nie chodzi tu o brak wiedzy publikujących, ich stronniczość czy złe intencje, lecz raczej o samego polityka, który podpisuje się ostatnio pod nowymi, coraz „dzikszyimi” projektami, włączając w to wojnę na Ukrainie i „zagrabienie” Krymu (Nowak 2014: 10).

Władimir Putin – polityk

Kim Putin jest nie trzeba zapewne tłumaczyć. Prezydent Rosji (w latach 2000-2008 i od 2012 do dziś) zasłynął swymi bezkompromisowymi decyzjami oraz tym, że nie liczył się ze zdaniem desygnowanego w 2008 przez partię Jedna Rosja, a więc *de facto* przez samego siebie, na prezydenta Federacji Rosyjskiej

² W niniejszym tekście odwołuję się m.in. do treści publikacji dziennikarzy, publicystów, historyków i znawców Rosji: Nowak 2014, Roxburgh 2014, Stuermer 2008, Reitschuster 2005.

Dmitrija Miedwiediewa, powszechnie uznawanego za figuranta. Prezydent może być bowiem tylko jeden – sam Putin. Jakim sposobem to właśnie on doszedł do takiej popularności i zdobył sobie tak wiernych wyznawców?

O politycznej działalności Putina można mówić w zasadzie od czasów, gdy jeszcze uczęszczał do szkoły. Już w gimnazjum rozpoczęła się jego przygoda z służbami bezpieczeństwa (KGB – Komitetem Bezpieczeństwa Państwowego, w nowej Rosji przemianowanym na FSB – Federalne Służby Bezpieczeństwa), na czele których stanął w 2000 roku. Poświadcza to krótki biogram zawarty na początku pracy amerykańskiego badacza Michaela Stuermera *Putin i odrodzenie Rosji*. Stuermer pisze tam, że Putin ukończył w 1975 roku studia prawnicze na Leningradzkim Uniwersytecie Państwowym, równocześnie pracując w leningradzkim KGB (Stuermer 2008: 5).

Jego kariera rozwijała się wzorcowo³. Charakteryzowały go: bardzo dobra znajomość języków obcych, perfekcjonizm, nienawiść do bałaganu, pracowitość i całkowite, bezinteresowne oddanie sprawie (Stuermer 2008: 26-27). Ponadto, jak uważa Stuermer, zawsze znajdował się w pobliżu zdarzeń, które zmieniły ZSRR, a później Rosję i świat. Wykorzystując swoje zalety polityk zbudował obecny image „człowieka ze stali”⁴.

Dla mało wnikliwych obserwatorów Putin mógł wydawać się służalczym służbistą i wielu uważa, że to właśnie dzięki posłuszeństwu zdobył władzę. Czy jednak sama usłużność wystarczy, by stać się prezydentem największego państwa na świecie?

Według niektórych badaczy i znawców polityki rosyjskiej najważniejszymi cechami charakteru Putina są: chełpliwość, bu-

³ Można w tym wypadku mówić o wielu zbiegach okoliczności, ale bez wątplenia Putin wiedział jak właściwie odnaleźć się w odpowiednim momencie. Przytoczę tu chociażby przykłady fortunnych przyjaźni z Anatolijem Sobczakiem czy Borysem Jelcynem. Godnym zaprezentowania jest również fakt jego brawurowego powrotu do Rosji z wieloletniego pobytu w NRD tuż przed rozpadem ZSRR i obaleniem komunizmu w państwach byłego bloku sowieckiego.

⁴ Porównanie odnosi się do filmu *Man of Steel – Człowiek ze stali* (2013). Stało się popularne w świecie mediów, co doprowadziło do upowszechnienia się w Polsce i innych krajach Europy wizerunku Putina-oprawcy, człowieka żadnego władzy, posiadającego niezmiernie bogactwa i cechy charakteru potrzebne do niepodzielnego sprawowania władzy nad największym imperium na świecie.

ta, chciwość, zachłanność, a nade wszystko chytryść. I to właśnie dzięki tym swoim przymiotom władarz Kremla zdobył sławę jako „nowy car Rosji”⁵.

Niemniej jednak należy podkreślić, że zabiegi, mające na celu zwrócenie na siebie uwagi, niezmiennie przynoszą Putinowi popularność, i choć nie jest to już miążdzące 99%, jak w czasach komunistycznych, to według sondaży wciąż cieszy się on nie słabnącym, co najmniej 60% poparciem obywateli Rosji, niezależnie od regionów i wyznań⁶.

Putin był uważany za nadzwyczaj zdolnego, głównie dzięki swojej zadziwiającej znajomości języków obcych (między innymi angielskiego i niemieckiego) oraz prawa (ukończył ten kierunek na Leningradzkim Uniwersytecie Państwowym). Niewątpliwie w rozwoju kariery politycznej w znacznym stopniu pomogły znajomości na wysokim szczeblu i liczne zbiegi okoliczności czy zabiegi samego Putina, ale nie zmienia to faktu, że człowiek ten rozpala dzisiaj wyobraźnię tysięcy ludzi, niezależnie od rasy, wyznania, pokolenia czy narodowości.

Poniżej przedstawiony zostanie tylko jeden z licznych przykładów wpływu obecnego prezydenta Federacji Rosyjskiej na życie społeczno-kulturalne nie tylko w jego kraju, ale i na świecie.

⁵ Taki przydomek nadały Putinowi gazety po tym, gdy, bez precedensu, po czterech latach nieobecności, powrócił do gabinetu prezydenckiego na Kremlu w 2012 roku. Slogan stał się wtedy tytułem dla artykułów, np. Andrzej Kaniewski, *Putin – nowy car Rosji*, „Fakt”, <http://www.fakt.pl/Putin-nowy-car-Rosji,artykuly,38201,1.html> [dostęp: 28.06.2015]. Zaczęto powracać do tego nieformalnego tytułu po rozpoczęciu przez Putina ataków na Ukrainę, zob. np. <https://www.nasztomaszow.pl/aktualnosci/wladimir-putin-nowy-car-rosji> [dostęp: 28.06.2015]; http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15686625,Jaceniuk_Bedziemy_walczyc_Putin_chce-byc_carem.html [dostęp: 28.06.2015]; <https://www.nasztomaszow.pl/aktualnosci/wladimir-putin-nowy-car-rosji> [dostęp: 28.06.2015].

⁶ W niektórych rejonach Kaukazu, na przykład w Czeczenii, Putin i jego podwładny Ramzan Kadyrow, w czasie dni świątecznych i wieców w stolicy kraju Groznm, są niemalże noszeni na rękach. Zwraca na to uwagę badaczka z Uniwersytetu Gdańskiego, zajmująca się polityką imperialną Putina względem Kaukazu, Stanisława Budzisz-Cysewska, zob. np. wystąpienie w czasie Gryfińskiego Festiwalu Miejsc i Podróży „Włóczyki”, http://wloczykij.com/index.php?plik=pokaz&pokaz_ID=1026&pokaz_kat=z [dostęp: 28.06.2015].

Serial *Mult Lichnosti*

O serialu *Mult Lichnosti* można śmiało powiedzieć, że to jedna z pierwszych tak udanych parodii życia politycznych „wyższych sfer” Rosji, Europy i USA⁷. Składają się na nią groteskowe postaci, przypominające niektórymi cechami zewnętrznymi pierwowzory. Właściwości wyglądu i sposobu bycia bohaterów, powszechnie uważane za śmieszne, są w serialu dodatkowo wyolbrzymione, sparodiowane. Czasami przydawane są im też wymyślone cechy, uzupełniające epizody dozą niezwykłości.

Czemu się tak dzieje? Odpowiedź na to pytanie jest prosta. To sami twórcy serialu, otrzymując gratyfikacje od Kremla, zdobyli sobie względną niezależność od władzy, co ilustruje poniższy cytat z recenzji Ellen Barry *Making a Little Fun of Russia's Powerful*:

[...] Mr. Ernst said he was exploring the sharper-edged humor because younger viewers demanded it. [...] »One shouldn't do anything insulting«, he said. »You can insult someone in show business, because a person like that is selling himself, and does not answer for anything else. Whereas the president and prime minister also represent the work they do. When you insult one of them, you insult many things at once. In any case, our authors have no desire to insult them«. He added, »There are some jokes, that are unpleasant, but don't injure your heart«⁸ (Barry 2009).

Cytat ten uzasadnia użycie w serialu właśnie takich środków wyrazu. Jak podkreśla twórca „nowych Kukieł”, cykl skierowany jest do młodych odbiorców, którzy bardziej niż inni widzowie potrzebują rozrywki w najmocniejszym wydaniu. Dlatego właśnie humor *Mult Lichnosti* musi należeć do najostrzejsze-

⁷ Bohaterami serialu, oprócz Putina, są: Dmitrij Miedwiediew, królowa Elżbieta II, Gerhard Schröder, Barack Obama, Wiktor Juszczenko, Wiktor Janukowycz, Silvio Berlusconi czy Nicolas Sarkozy.

⁸ „[...] Pan Ernst powiedział, że wykorzystywał wyjątkowo ostry humor, bo młodzi widzowie tego wymagali. [...] »Nie powinno się obrażać«, mówił. »Możesz obrazić kogoś w show-biznesie, bo sprzedaje sam siebie i nie odpowiada za nic innego. Natomiast prezydent i premier reprezentują także swoje działania. Kiedy obrażasz jednego z nich, obrażasz wiele rzeczy. W żadnym razie nasi autorzy nie zamierzają ich obrażać«. Dodał »są tam pewne niesmaczne żarty, ale nie ranią«” (cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Joanny Baum – przyp. red.).

go gatunku parodii, a sam serial znacznie wykracza poza tematykę polityki wewnętrznej i międzynarodowej Rosji, pokazując również życie moskiewskich elit⁹. Wszystko to, jak podkreśla Konstantin L. Ernst, „bez obrażania”, chyba że obraza dotyczy gwiazdy show-biznesu, która „sprzedaje” sama siebie.

Drugą istotną kwestią było umieszczenie serialu w bardzo szczególnym miejscu programu telewizyjnego. Emisja odbywała się w godzinach wieczornych (zawsze po 21:00), najczęściej w weekendy¹⁰. Przyczyniało się to do spopularyzowania serialu, który z założenia miał w śmieszny sposób pokazywać rosyjską rzeczywistość.

Kolejnym tematem wartym poruszenia są głębokie konotacje humoru serialu z tendencjami groteski i parodii, przeniesionymi do gatunków telewizyjnych z literatury i sztuki. Dokonane zabiegi zdają się obrazować teorie dotyczące programów telewizyjnych, wpływających na ludzki umysł, przedstawione przez Bokiniec (2011). Czy jednak pokazanie bohaterów serialu w wybrany sposób jest zabiegiem ogłupiającym, czy raczej umożliwiającym zaangażowanie się widza w to, co ogląda? Na to pytanie spróbuję odpowiedzieć w zakończeniu mojej pracy. Na razie ograniczę się do wykazania dwóch istotnych przyczyn: pierwszą jest finansowanie serii *Mult Lichnosti* przez Kreml, drugą – ich emisja w Pierwszym Kanale, całkowicie zdominowanym przez propagandę prokremlowską. Wprawdzie pokazywane są tam nawet zjadliwsze parodie i groteski, wykpiwające koła rządzące, ale nigdy nie jest to pozbawione głębszego, ukrytego sensu, którym wciąż pozostaje wzrost popularności rządzących Rosją.

Władimir Putin w serialu *Mult Lichnosti*

Wizerunek Putina w serialu odbiega od tego, który prezentuje nam ów polityk w rzeczywistości. Ma mnóstwo charyzmy i szczególnego poczucia humoru, które udziela się bohaterom pozostających z nim w bliskiej zależności. Ponadto nie zawsze

⁹ W licznych pozapolitycznych epizodach serialu pokazane są m.in.: przyjęcie urodzinowe Kseni Sobczak i salon fryzjerski największych gwiazd rosyjskich celebrytów. Popularne są również odcinki przedstawiające życie Ałły Pugaczowej w najnowszym małżeństwie z Maksimem Gałkinem oraz jej kłótnie z byłym mężem, Filipem Kirkorowem, i licznymi partnerami.

¹⁰ *Мульт Личности...*, dz. cyt.

jest pierwszoplanowy. Istnieją epizody, w których występuje jako postać równorzędna lub nawet drugorzędna. Mimo to, odczuwalne jest jego wielkie znaczenie dla realizatorów serialu.

Szczególnie istotnym elementem produkcji, zwłaszcza ze strony widza, jest wizualizacja bohaterów. W tym przypadku znajduje ona, jak już wspomniano, wyraz w zdeformowaniu cech antropomorficznych występujących polityków i w wyolbrzymieniu niektórych, dających się powszechnie zauważyć, właściwości ich charakteru. Zauważyła to Barry:

It is not, from a purely technical standpoint, impossible to make fun of Vladimir V. Putin. His head is shaped a bit like a light bulb, with eyes that are heavy-lidded, as if to convey that he has just been reading your dossier. He has a needle nose, a prizefighter's swagger and a fondness for posing shirtless. If all else fails, there is always the matter of height¹¹ (Barry 2009).

Z przytoczonego cytatu dowiadujemy się, że Rosjanie nauczyli się śmiać z Putina tak, jak pokazywał im to serial *Kukły* (*Куклы*, 1994-2002), a więc poprzez ukazanie bohaterów w postaci kukiełek z wyostrzonymi cechami zewnętrznymi.

Co więcej Putin nie zawsze jest pokazywany jako polityk. Na losy bohatera serialowego wpływają wszystkie, a więc także nieformalne lub zgoła prywatne lub półprywatne, decyzje ówczesnego (2008-2012) premiera, a obecnego prezydenta Rosji. Putin występuje więc w dyskusjach międzynarodowych, przyjmuje przedstawicieli obcych państw, ale również podróżuje swoją ładą przez bezdroża Rosji, gdzie oczywiście towarzyszy mu wierne grono innych polityków Jednej Rosji, popychających samochód na wzniesieniach¹². Znajduje się z celebrytami w pociągu, występuje w telewizyjnym show razem z Miedwiediewem czy robi inne rzeczy niestosowne dla głowy państwa. Należy tu zwrócić uwagę, że także formalne wizyty światowych przywód-

¹¹ „Nie jest technicznie niemożliwe robić sobie żarty z Władimira W. Putina. Jego głowa ukształtowana jest trochę jak żarówka, z oczami o ciężkich powiekach, tak jakby potwierdzały, że właśnie czytał twoje dossier. Ma wrzecionowaty nos, swadę zwycięzcy i zamiłowanie do pokazywania torsu. Jeśli wszystko to zawiedzie, zawsze pozostaje sprawa wzrostu”.

¹² *Мульт Личности: Познер, Путин, Задорнов (от 26.09.2010)*, „Youtube”, https://www.youtube.com/watch?v=xUH6Ou_qAA [dostęp: 29.06.2015].

ców są w serialu notorycznie wyśmiewane jako spotkania Putina ze znajomymi, od których nic nie zależy, a nie politykami, którzy mogą wpłynąć na sytuację Rosji.

Jako przykład naigrywania się z polityków, od którego Ernst podobno stronił tworząc fabułę, podać można odcinek, który ukazał się 17 stycznia 2010¹³. Na ekranie widzimy jak prezydent USA Barack Obama składa życzenia „Szczęśliwego Starego Nowego Roku!” Putinowi i Miedwiediewowi, darując im z tej okazji za duże sportowe obuwie, wykonane przez malezyjskich robotników w fabryce firmy Adidas (kukielka Obamy chwali się, że jest to według niej najlepszy „handmade”). W czasie składania życzeń w sali w Kremlu pojawia się wielki tort z wypisanym rosyjskim pozdrowieniem noworocznym „С НОВЫМ ГОДОМ” („Szczęśliwego Nowego Roku”), wieziony na stoliku przez Silvio Berlusconi (ówczesnego prezydenta Włoch) i Nicolasa Sarkozyego (ówczesnego prezydenta Francji). Z tortu wyskakuje ubrana w garsonkę kanclerz Niemiec Angela Merkel.

Całość ma oczywiście wydźwięk prześmiewczy względem nie tylko polityków z obcych krajów, ale także ich państw. Mamy do czynienia z parodią, odnoszącą się do sytuacji przyjaźni ropogazowej państw Europy Południowej i Niemiec z Rosją. Sojusz ten był podstawą do otwarcia w latach 2011 i 2012 dwóch nitek tzw. Gazociągu Północnego (ros. Северный поток). Przedstawione w serialu wydarzenie miało miejsce jeszcze przed tym otwarciem, więc pokazana scena, poza satyrycznym, ma oczywisty wydźwięk polityczny – strzeżcie się popełnić błąd, przyjaciele z zachodu, uważajcie co mówicie i co robicie, by nie urazić wielkiego Putina.

Potem na salę wchodzi prezydent Ukrainy Wiktor Juszczenko, nie ma podarunku, chce natomiast uzgodnić sytuację związaną z brakiem regularnych spłat za rosyjski gaz. Obiecuje uregulować zaległości w następnym miesiącu. Dowiadujemy się więc, co może zrobić Rosja krajom Zachodu, jeśli będą nieposłuszne jej woli. Jako kolejna osoba pokazuje się prezydent Białorusi Aleksandr Łukaszenko. On także przynosi prezent – ukradzioną piłę spalinową, za co chwali go Putin. Obama tańczy,

¹³ *Мульт Личности: Медведев, Путин, Обама (от 17.01.2010)*, „Youtube”, <https://www.youtube.com/watch?v=eLoGS4Pjzyk> [dostęp: 29.-06.2015].

a Merkel ze szczytu tortu krzyczy do Łukaszenki: „Chcę mieć z Tobą dziecko!”. Ostatecznie okazuje się, że wszystkie wydarzenia dzieją się we śnie białoruskiej głowy państwa.

W kolejnym politycznym epizodzie z 25 listopada 2012¹⁴ mamy do czynienia ze zmianą w gabinecie Ministra Obrony Federacji Rosyjskiej. Putin jest już ponownie wybrany na prezydenta Federacji Rosyjskiej. Jedzie limuzyną z Siergiejem Szojgu. Putin mówi, że ma dla Szojgu niespodziankę, na co ten reaguje strachem (czyżby nawiązanie do czasów czystek stalinowskich?). W końcu samochód zatrzymuje się pod gmachem Ministerstwa Obrony FR i Szojgu wchodzi do gabinetu zajmowanego jeszcze niedawno przez Anatolia Sierdiukowa. Wisi tam wciąż portret zwolnionego ministra obrony, który Szojgu wymienia na własny. Później sprząta gabinet i chwali się, że mógł zostać nawet zabity, a dostał „knopkę” (guzik, odpowiedzialny za uruchomienie rosyjskiej bomby atomowej).

Program oczywiście ma również wydźwięk satyryczny, ale widz, słuchając/oglądając go, przede wszystkim uzyskuje informację o zmianie na stołku ministerialnym. Analogicznie poruszony zostaje motyw innej rotacji personalnej – na stanowisku gubernatora Okręgu Moskiewskiego. O posadę ubiega się rosyjski biznesmen Michaił Prochorow, którego widzowie mają okazję śledzić w biurze jego sztabu wyborczego w czasie rozmowy z Ałłą Pugaczową. Kobieta próbuje go namówić, by nie startował w wyborach, bo nie są one wcale tak bezpieczne, jak myśli (poprzednio, także w 2012 r. uczestniczył w wyborach prezydenckich, będąc kontrkandydatem Putina – zajął trzecie miejsce z wynikiem około 8%).

Kolejnym elementem serialu, który chciałabym przywołać i krótko opisać jest fragment odcinka, przedstawiający zwyczaj śpiewania tzw. *czastuszek* (ros. *частушка*)¹⁵, które są typem żartobliwych ludowych piosenek, zwykle dość krótkich¹⁶. Atmosferę niezwykłości tworzy fakt, że w serialu poruszają one

¹⁴ Мульт Личности – Шойгу, Прохоров, Путин (25.11.12), „YouTube”, <https://www.youtube.com/watch?v=74QMM8Gagsg> [dostęp: 29.06.2015].

¹⁵ Мульт Личности – Частушки Д.Медведева и В.Путина, „YouTube”, https://www.youtube.com/watch?v=RgYrPV_d3tg [dostęp: 29.06.2015].

¹⁶ Definicję przywołuję za *Słownikiem Języka Polskiego* PWN, <http://sjp.pwn.pl/slowniki/czastuszka.html> [dostęp: 29.06.2015].

tematy polityczne najwyższej wagi (gaz, stosunki międzynarodowe, polityka wewnętrzna państwa) i są śpiewane przez kukielki Miedwiediewa i Putina. Można się zastanawiać czy jest to w dobrym guście, ale ten odcinek uważany jest za jeden z najbardziej transparentnych i chyba najśmieszniejszym z całej serii. Ma w pewnym sensie charakter i formę przemówienia politycznego, tradycyjnego orędzia noworocznego, w serialu jest to odcinek unikatowy.

Zakończenie

Wszystkie przytoczone powyżej przykłady pokazują, jak wielki wpływ na politykę w Rosji i na obraz tego kraju w świadomości własnej Rosjan ma przywódca tego państwa – Putin. Nie wolno za bardzo drwić z polityków, gdyż przedstawiają oni więcej niż tylko swoje idee, sugeruje autor serii, by za chwilę wyprodukować odcinki, mające wybitnie negatywne przesłanie, odnoszące się do politycznych przywódców Zachodu, a gloryfikujące samego Putina.

Serial musi się sprzedać, zwraca uwagę Ernst. Ale czy właśnie to przyświecało twórcom, który przedstawiał razem i niejako konfigurował tak skrajne postaci rosyjskiego establishmentu jak Pugaczowa, Prochorow, Putin, Miedwiediew? Trudno też powiedzieć, by była to parodia czy groteska w prostym znaczeniu tego słowa, gdy bardziej przedrzeźnia się wygląd postaci niż jej zachowanie, chyba że jest to akcent czy zachowanie przywódcy państwa zachodniego.

Należy zwrócić uwagę, że wśród postaci, które szczególnie ucierpiały na takim sposobie portretowania znaleźli się: Obama, Merkel, Juszczenko, Berlusconi, Hillary Clinton. Twórcy serialu są nieco łagodniejsi wobec Sarkozy'ego i jego żony Carli Bruni, których związek po prostu wyśmiewają, poprzez pokazanie niektórych faktów z sytuacji wewnętrznej we Francji tego okresu. Co dziwne, bardzo wiele sympatii scenarzyści mają do Łukaszenki, przedstawianego jako biedny dureń i złodziejasek, któremu jednak wszystko zawsze uchodzi płazem.

Czy jednak serial jest parodią polityki Putina? Może w niektórych epizodach. Na przykład, gdy przywódca jedzie z Sojgu limuzyną do gmachu Ministerstwa Obrony, a ten boi się, co go tam czeka. W Kremlu polityk jest przedstawiony raczej jako niepodzielny władca, niekiedy nawet tyran.

Wiadomo, że twórcy serii uzyskali pewną dozę dowolności w formułowaniu scen, także tych z obszaru polityki. Czy jednak właściwie to wykorzystali? Na to pytanie nie sposób odpowiedzieć nie znając Kanału Pierwszego Rosyjskiej Telewizji, a jest on, trzeba o tym pamiętać, tubą propagandową Kremla.

Serialu *Mult Lichnosti* nie uznałabym jednak za ściśle odzorowanie politycznej myśli Putina i jego popleczników, choć, jak należy zauważyć, nie jest on w pełni niezależny od polityki państwa i raczej ją popiera. Jawi się więc w niewielkim stopniu jako wesołe przedstawienie propagandy kremłowskiej i życia rosyjskich wyższych sfer.

Bibliografia:

- Barry Ellen, 2009, *Making a Little Fun of Russia's Powerful*, http://www.nytimes.com/2010/01/01/world/europe/01moscow.html?_r=1 [dostęp: 20.06.2015].
- Bokiniec Monika, 2011, *Serialowe emancypacje*, „Panoptikum”, nr 10, s. 109-122.
- Budzisz-Cysewska Stanisława, 2015, *Kaukaz Północny babskim okiem*, „Włóczykij. 9. Gryfiński Festiwal Miejsc i Podróży”, http://wloczykij.com/index.php?plik=pokaz&pokaz_ID=1026&pokaz_kat=z [dostęp: 28.06.2015].
- Kaniewski Andrzej, 2008, *Putin – nowy car Rosji*, „Fakt”, <http://www.fakt.pl/Putin-nowy-car-Rosji,artykuly.38201,1.html> [dostęp: 28.06.2015].
- Мульт Личности, „Wikipedia”, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82_%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8 [dostęp: 20.06.2015].
- Мульт Личности – Частушки Д.Медведева и В.Путина, „Youtube”, https://www.youtube.com/watch?v=RgYrPV_d3tg [dostęp: 29.06.2015].
- Мульт Личности: Медведев, Путин, Обама (от 17.01.2010), „Youtube”, <https://www.youtube.com/watch?v=eLoGS4Pjzyk> [dostęp: 29.06.2015].
- Мульт Личности: Познер, Путин, Задорнов (от 26.09.2010), „Youtube”, https://www.youtube.com/watch?v=xUH6Ou_qAA [dostęp: 29.06.2015].
- Мульт Личности – Шойгу, Прохоров, Путин (25.11.12), „Youtube”, <https://www.youtube.com/watch?v=74QMM8Gagsg> [dostęp: 29.06.2015].
- Nowak Andrzej, 2014, *Putin. Źródła imperialnej agresji*, Warszawa.

Joanna Baum

- Reitschuster Boris, 2005, *Władimir Putin. Dokąd prowadzi Rosję?*, tłum. Marek Zeller, Warszawa.
- Roxburgh Angus, 2014, *Strongman u szczytu władzy. Władimir Putin i walka o Rosję*, tłum. Marcin Domagała, Warszawa.
- Stuermer Michael, 2008, *Putin i odrodzenie Rosji*, tłum. Bartłomiej Madejski, Wrocław.

Magdalena Makowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Przepis na panią premier, czyli o meandrach polityki w duńskim serialu *Rząd*

Abstrakt:

Główna bohaterka duńskiego serial politycznego *Rząd*, liderka partii *Umiarkowani*, i premier Danii Birgitte Nyborg, odnosi wprawdzie szereg sukcesów politycznych, ale nie przekłada się to na sukces w życiu osobistym. Jej małżeństwo przeżywa kryzys, a wobec ogromu obowiązków zawodowych rodzina odsuwana jest na coraz to dalszy plan. W postaci Birgitte Nyborg połączone zostały dwie ważne w kontekście kulturowym perspektywy. Widz poznaje życie aktywnej zawodowo kobiety, która z pasją sprawuje jedną z najważniejszych funkcji w państwie, a poprzez język i sposób zachowania konsekwentnie buduje swój polityczny wizerunek. Jednocześnie odbiorca serialu dostrzega w premier Danii żonę i matkę, która musi walczyć o ocalenie siebie i swojej rodziny. Ten paralelizm czyni z Birgitte Nyborg postać fascynującą i wielowymiarową, którą warto poddać wielopłaszczyznowej analizie.

Słowa kluczowe:

serial polityczny, kobieta w serialu, *Rząd*

„Jeśli chcesz sprawdzić charakter człowieka, daj mu władzę.”
Abraham Lincoln

„Polityka to wojna” – tak brzmi motto duńskiego serialu politycznego *Rząd*, zrealizowanego przez telewizję publiczną DR, która wcześniej odniosła medialny sukces m.in. dzięki serialowi *Dochodzenie*. Rzeczywiście wojna jest motywem przewodnim tego serialu, przy czym toczy się ona na bardzo różnych płaszczynach i między bohaterami reprezentującymi skrajnie różne środowiska i grupy interesów. W serialu *Rząd* świat polityki nierozwalnie związany jest ze światem mediów. Polityka, która z dniem wielu stała się swoistą medialną kreacją, wdziera się także coraz zuchwalej do sfery życia osobistego bohaterów serialu, bu-

rzając panującą tam harmonię i wprowadzając do życia rodzinnego schematy zachowań znane dotąd z salonów politycznych. Twórcom serialu udało się w sposób niezwykle plastyczny połączyć pozornie różne światy. Było to możliwe dzięki postaci głównej bohaterki, którą jest Birgitte Nyborg Christensen. Widz poznaje ją w momencie dla niej i dla jej kraju przełomowym, gdy ma ona szansę – jako pierwsza kobieta w historii Danii – stanąć na czele rządu. Kim jest Birgitte Nyborg Christensen i dlaczego w walce o zdominowany dotąd przez mężczyzn urząd premiera to właśnie ona – kobieta – odnosi spektakularny, historyczny sukces?

Serial polityczny *Rząd*, emitowany przed duńską telewizję publiczną w latach 2010–2013, zdobył popularność także w blisko 70 krajach świata. Chwalono zarówno scenariusz, jak i brawurową grę aktorską. Doceniono fakt, iż w *Rządzie* podniesiono kwestie polityczno-społeczne, kulturowe i obyczajowe, czyniąc to w sposób tak uniwersalny, że ukazana w serialu Dania może symbolizować wiele innych państw europejskich. To, że serial skoncentrowany jest na różnych kwestiach związanych z życiem politycznym, zasygnalizowane zostało już w jego tytule. Oryginalny tytuł serialu *Borgen* wywodzi się od słowa 'borg' (zamek, twierdza). Stanowi on tym samym bezpośrednie nawiązanie do rzeczywistej siedziby władzy królewskiej Danii, czyli zamku Christiansborg, gdzie rezydują rząd, parlament i Sąd Najwyższy. To właśnie zamek Christiansborg jest jednym z trzech głównych planów, na których rozgrywa się akcja serialu. W sensie przenośnym tytuł ten oznacza także władzę, o którą toczą ze sobą walkę przedstawiciele świata polityki, mediów i biznesu, reprezentowani przez wyraziste postaci zarówno pierwszego, jak i drugiego planu. Walka w serialu *Rząd* dotyczy oczywiście głównie kwestii politycznych, dla realizacji których przedstawiciele różnych partii próbują zdobyć odpowiednie poparcie w parlamencie. Odnosi się ona jednak także do dbałości o odpowiedni wizerunek medialny, w budowaniu którego bardzo pomocne są dobre kontakty na styku świata polityki i mediów. Walka toczy się jednak również i tam, gdzie wraz z rozwojem akcji serialu zaciera się granica między sprawami zawodowymi i osobistymi.

Postacią, która łączy świat polityki i mediów, a jednocześnie podejmuje walkę w obronie prywatności i integralności

własnej rodziny, jest charyzmatyczna Birgitte Nyborg Christensen. Widz poznaje ją w chwili, gdy ma ona szansę zostać pierwszą w historii Danii kobietą pełniącą urząd premiera. Jak się okazuje, ten pomysł scenarzystów doczekał się bardzo szybko realizacji w rzeczywistości pozaserialowej. Oto bowiem już w 2011 roku, a zatem zaledwie rok po emisji pierwszego sezonu serialu, na czele duńskiego rządu faktycznie po raz pierwszy w historii stanęła kobieta, Helle Thorning-Schmidt. Wielu komentatorów przyznaje, że ta historyczna zmiana nastąpiła prawdopodobnie także pod wpływem serialu, którego bohaterka stała się dla Duńczyków wzorem kompetentnego polityka preferującego czystą walkę o władzę i działającego na rzecz nowoczesnej, przyjaznej obywatelom Danii. Serial uświadomił także duńskim odbiorcom, jak trudną walkę musi stoczyć ten, kto angażując się w politykę chce pozostać wierny swoim ideałom. Znając historię Birgitte Nyborg i wiedząc, jakimi poświęceniami okupiła ona swoją karierę polityczną, gdy dążyła do budowania nowej Danii, Duńczycy udzielili swego wsparcia kobiecie, która była dla nich realnym uosobieniem tego, co w serialu reprezentowała sobą Nyborg. W ten oto sposób już pierwszy sezon serialu wywarł konkretny wpływ na duńską scenę polityczną.

Dzięki postaci Birgitte serial *Rząd* bez wątpienia zasłużył na miano opowieści o silnej kobiecie, która z powodzeniem realizuje swoje pasje zawodowe i nie ma kompleksów poruszając się po zdominowanym przez mężczyzn świecie polityki. Birgitte Nyborg łączy w sobie cechy polityka skoncentrowanego na swojej działalności publicznej oraz matki i żony, która w obliczu rozmaitych trudności podejmuje walkę o ocalenie swojej rodziny. Wielowymiarowość postaci Birgitte Nyborg sprawia, że interesujące jest prześledzenie roli i kontekstów, w jakich występuje bohaterka, próbując łączyć życie zawodowe ze sferą prywatną. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o to, jak, tzn. przy użyciu jakich środków, budowana jest postać charyzmatycznej premier Danii. Dotyczy to zarówno języka, którym posługuje się Birgitte w sferze zawodowej i prywatnej, jak też kontekstów polityczno-społecznych, wobec których jako premier musi ona zająć stanowisko. Bez wątpienia przemiany, które dokonują się w Birgitte jako kobiecie i polityku, są nierozzerwalnie związane z tym, jaką rolę przejmuje ona w sferze duńskiej polityki.

Zasadne wydaje się być zwrócenie uwagi na trzy krytyczne momenty w życiu Birgitte, które bez wątpienia kształtują tę postać. Pierwszym z nich jest stosunkowo krótki etap, kiedy widz poznaje Birgitte jako wiceprzewodniczącą partii Umiarkowani. Etap drugi, najdłuższy, rozpoczyna się wraz z objęciem przez Birgitte urzędu premiera i trwa do momentu utraty władzy. Trzeci etap to z kolei nieudana próba powrotu do ścisłej czołówki politycznej Danii i wynikająca z niej konieczność budowania nowego ugrupowania.

Widz poznaje Birgitte Nyborg Christensen jako czterdziestoletnią kobietę, matkę dwojga dzieci, Marcusa i Laury, oraz żonę pracującego na uczelni Philipa. Birgitte wydaje się przypominać szereg innych współczesnych kobiet, które będąc matkami i żonami nie rezygnują z aktywności zawodowej. Mimo dużego zaangażowania politycznego, wynikającego z bycia wiceprzewodniczącą partii Umiarkowani, Birgitte skupiona jest przede wszystkim na swojej rodzinie, czego symbolem jest jej niewielki dom na przedmieściach Kopenhagi. To właśnie ten dom stanie się jednym z trzech na stałe obecnych w serialu planów, na których będzie się toczyło życie głównych bohaterów. To, że członkowie rodziny są dla siebie bardzo ważni, widać od samego początku. Bliscy wspierają Birgitte w jej działaniach zawodowych, a ona odwdzięcza im się tym, że np. stara się możliwie wcześniej wracać do domu i spędzać czas w rodzinnym gronie. To, jak ważna jest dla niej rodzina, komunikuje też swoim współpracownikom, gdy ci oczekują od niej, że zostanie w pracy dłużej niż do godz. 18.00. Dużym wsparciem dla Birgitte bez wątpienia jest Philip, który wie, że w życiu jego żony zaczyna się nowy, bardzo ważny etap. Decyzja mężczyzny, by na pięć lat zrezygnować z pracy zawodowej i w tym czasie zadbać o dom i dzieci, żeby żona mogła realizować się zawodowo, sprawia, że Birgitte po raz kolejny czuje, że bliscy bardzo wspierają jej działania.

Ten wątek stanowi zresztą wyraźne nawiązanie do przemian społeczno-kulturowych, dokonujących się w wielu krajach i wprowadzających taki model rodziny, w którym małżonkowie są partnerami także na płaszczyźnie zawodowej, a o tym, kto skupia się na karierze, a kto opiekuje się domem i dziećmi, decydują racjonalne przesłanki, a nie względy kulturowe. To, jak ważna jest dla Philipa jego żona, widać także w scenie, gdy Birgitte przygotowuje się do debaty telewizyjnej i przymierza ciemną

garsonkę, wybraną na tę okazję przez jej spin doktora. Okazuje się, że Birgitte przytyła i garsonka jest za ciasna. Philip, z miłości do żony i z troski o to, by nie stresowała się przed publicznym wystąpieniem, próbuje ją przekonać, że garsonka zbiegła się w praniu. Małżonkowie wiedzą doskonale, że to nieprawda, jednak akceptują to drobne kłamstwo, ponieważ mają świadomość, że jest ono wyrazem ich wzajemnej miłości i troski.

Debata telewizyjna, do której przygotowywała się Birgitte, była kluczowa pod wieloma względami. Przede wszystkim to właśnie wtedy Birgitte zaprezentowała swój manifest polityczny, łamiąc przy tym przyjętą wcześniej konwencję i odchodząc od ustalonej z Kasparem Juulem treści wystąpienia. Chociaż Birgitte ma świadomość, że Kaspar jest profesjonalistą i napisał jej świetną przemowę, wie też doskonale, że potrafi on stworzyć tekst, w który nawet on sam nie wierzy. Rezygnując z przygotowanego wystąpienia Birgitte zwraca się do obserwujących debatę telewizyjną Duńczyków w sposób bezpośredni i pozbawiony rutyny. Właśnie to zaprezentowane poniżej wystąpienie należy uznać za kluczowe dla jej dalszego, wyborczego sukcesu:

jesteśmy profesjonalistami w każdym calu. Wiemy, jakie pytania zadadzą nam dziennikarze. (...) Wszystko musi być na wysokim poziomie. Mój spin doctor wzdycha za kulisami, bo odbiegam od scenariusza. Martwi się, że nie włożyłam garsonki, którą dla mnie wybrał. Przytyłam i już się w nią nie wcisnę. (...) Trzeba umieć przyznać się do błędu. Pytać, jeśli czegoś nie rozumiemy. Zajął się polityką, bo chciałam zmieniać świat. Nadal mam parę pomysłów. Wierzę, że w Danii rozpuszcza się obywatelskie spoivo. Inaczej niż Partia Wolności uważam, że od dawna żyjemy w społeczeństwie wielokulturowym. Po co tracić czas na dyskusje, jak się przed tym bronić. Uważam, że równość i równe szanse to mit. Od siedmiu lat pogłębia się przepaść między biednymi a bogatymi. Premier zapewne powie, że to dobrze, bo każdy decyduje o własnym losie. Wierzyć, że wolny rynek jest najlepszym lekiem na nierówność społeczną to jak wierzyć, że samochody ograniczą efekt cieplarniany. By zbudować nową Danię, musimy wynaleźć nowy polityczny język i nową formułę istnienia w polityce. Słowa takie jak socjalizm, liberalizm, solidarność opisują świat wczorajszy, nie jutrzejszy. Nowoczesność to różnorodność i taka musi być nasza demokracja. Głos na Umiarkowanych to głos na nową Danię (*Rząd*, odcinek 1., sezon 1.).

W wystąpieniu Birgitte można dostrzec próbę odniesienia się do dwóch różnych sfer życia: tej prywatnej, indywidualnej, bliskiej każdemu człowiekowi i związanej z jego codziennością, oraz sfery publicznej, państwowej, wspólnej ogółowi. Birgitte stosuje różne zabiegi, które pozwalają jej skrócić dystans wobec widza/słuchacza: mówi w pierwszej osobie zarówno wtedy, gdy prezentuje swoje stanowisko („zajęłam się”, „chciałam zmieniać”, „mam parę pomysłów”, „wierzę”, „uważam”), jak i wtedy, gdy reprezentuje swoją partię, z którą w ten sposób w warstwie werbalnej mocno się identyfikuje („jesteśmy profesjonalistami”, „wiemy”, „musimy wynaleźć”, „żyjemy”). Swoje wystąpienie Birgitte rozpoczyna od akcentów osobistych: wspomina o zakłopotaniu spin doktora, przez co wyraźnie sygnalizuje, że w swojej wypowiedzi jest autentyczna, niesterowalna, nie mówi tego, co chciano, aby mówiła. Wspomina o problemach z garderobą. To element silnie oddziałujący na emocje zarówno kobiecego, jak i męskiego elektoratu: w kobietach może budzić zrozumienie i solidarność („mam podobne problemy”, „wiem, jak to jest, gdy się w coś nie mieszczę”), w mężczyznach zaś – zainteresowanie („ona ma dystans do siebie i poczucie humoru”).

Z kolei aspekt obywatelski, odnoszący się do wspólnej ogółowi Duńczyków sfery publicznej, widoczny jest w takich wyrażeniach, jak: „zmieniać świat”, „obywatelskie spoiwo”, „społeczeństwo wielokulturowe”, „równość”, „równe szanse”, „przepaść między bogatymi i biednymi”, „wolny rynek”, „nierówność społeczna”, „nowa Dania” (użyte dwukrotnie), „nowy polityczny język”, „nowa formuła istnienia w polityce”, „nowoczesność”, „różnorodność”. Zarówno na poziomie wizerunkowym (problem z małą garsonką), jak i w warstwie werbalnej Birgitte komunikuje zatem swoim potencjalnym wyborcom, że dostrzega i rozumie ich problemy, zarówno te przyziemne, jak i te związane z sytuacją geopolityczną kraju i m.in. także dlatego proponuje im wspólne budowanie nowej Danii.

Z chwilą objęcia urzędu premiera przed Birgitte stanęły zupełnie nowe wyzwania. Stanie na czele rządu to nie tylko podejmowanie strategicznych decyzji politycznych. To także rozwiązywanie konfliktów czy prowadzenie mediacji. Wszystkim tym działaniom towarzyszy świadomość tego, że wiele decyzji zapada zakulisowo, a politykom nieobce jest prowadzenie nie-

czystej gry politycznej, wykorzystywanie prowokacji i podsłuchów, bycie cynicznym i posługiwanie się informacjami z życia prywatnego, by skompromitować politycznych adwersarzy. Birgitte już na początku swoich rządów musi uporać się z takimi zarzutami, jak ten o pomoc USA i umożliwienie lądowania w Danii samolotów przewożących więźniów CIA. W tle debaty na temat parytetów w zarządach firm pojawiają się wątki obyczajowe związane z minister handlu. Jednocześnie powoli zaczyna się zmieniać życie prywatne Birgitte. Coraz trudniej jest jej pogodzić obowiązki premiera rządu oraz żony i matki. Philip, który dotąd bardzo cierpliwie znosił częstą nieobecność żony, teraz zauważa, że także w domu Birgitte nie przestaje być premierem.

Wyraźnie zmienia się osobowość skromnej dotąd Birgitte. Polityka i problemy z nią związane wdzierają się do życia prywatnego premier Nyborg, a ona sama albo wcale tego nie powstrzymuje, albo robi to nieskutecznie. Cierpi przez to jej rodzina – Philip coraz częściej ma dosyć rozkazującego tonu Birgitte, która nawet ich życie intymne próbuje wpisać w grafik swoich działań politycznych. Cierpią także dzieci, początkowo głównie Marcus, który coraz częściej ma problemy w szkole. Ostatecznie małżeństwo Birgitte się rozpada, a Philip wiąże się z inną kobietą. Rozstanie rodziców szczególnie silnie przeżywa Laura, która jeszcze bardziej odsuwa się od ciągle nieobecnej i skupionej na sprawach politycznych matki. Birgitte oczywiście ma świadomość tego, że prywatnie ponosi klęskę, ale na zewnątrz stara się tego nie okazywać. Pogłębiająca się choroba córki sprawia jednak, że w Birgitte odżywa kobieta-matka, która wie, że Laura płaci wysoką cenę za to, że jej matka całkowicie skoncentrowała się na karierze. Ciągła nieobecność Birgitte oraz fakt, że ojciec także nie uporał się z tą sytuacją, doprowadziły nastolatkę na skraj załamania. W Birgitte, która jako premier wspiera państwową służbę zdrowia, zwyciężają troska i odpowiedzialność za córkę. To one każą jej za wszelką cenę walczyć o dziecko, zapewnić córce terapię w prywatnym ośrodku i nie zważać na to, jak komentują to media. Pomoc Laurze okazuje się skuteczna, ale równocześnie pogarszają się polityczne notowania Birgitte, co ostatecznie prowadzi do dymisji rządu.

Gdy prześledzi się sposób budowania postaci Birgitte, widać wyraźnie, że obie sfery jej życia przypominają dwie, mijające się amplitudy: sukces w życiu prywatnym, który miała za-

pewniony przed objęciem urzędu premiera, ustąpił miejsca karierze politycznej. Gdy ta rozkwitała, pogorszyła się sytuacja w życiu prywatnym. W 2. sezonie serialu następuje ten krytyczny moment, kiedy w obu sferach życia Nyborg odczuwalny jest kryzys. Wtedy okazuje się też, że kobieta, która dotąd sprawiała wrażenie, że nie może żyć bez polityki, za priorytet uznaje dobro swojej rodziny. W obliczu choroby córki Birgitte poprawia swoje relacje z Philipem i to także dzięki jego wsparciu udaje jej się przezwyciężyć rodzinne problemy. Kryzys polityczny, który stał się udziałem rządu Nyborg, jest jednak dużo trudniej pokonać.

Kolejny ważny etap w życiu prywatnym i zawodowym Birgitte Nyborg zaprezentowany jest w 3. sezonie serialu. Wcześniejsze trudne doświadczenia, które stały się jej udziałem w związku z rozpadem małżeństwa i chorobą córki, sprawiły, że w obliczu nieuzyskania wystarczającego poparcia politycznego zdecydowała wycofać się z polityki i skupić się na pracy w sektorze biznesowym. Wciąż cieszy się jednak autorytetem i swoje duże doświadczenie polityczne wykorzystuje podczas szkoleń czy wykładów. Widz może odnieść wrażenie, że oto poznaje nową Birgitte, która diametralnie zmieniła swoje życie i znalazła inne pole, by realizować się zawodowo. W jakimś sensie tak jest, gdyż była premier, którą widz poznaje na początku 3. sezonu serialu, to jest rzeczywiście inna Birgitte. Wydaje się być spokojniejsza i szczęśliwsza. Sprawia wrażenie osoby, która osiągnęła swój cel i czuje się spełniona: naprawiła swoje relacje z byłym mężem i dziećmi, znalazła też nową miłość. Jej życie znowu stało się harmonijne.

Okazuje się jednak, że dawna miłość do polityki wciąż bardzo głęboko zakorzeniona jest w świadomości Birgitte. Byłą premier niepokoi fakt, że jej dawna partia, Umiarkowani, pod rządami Jacoba Kruse staje się coraz bardziej konserwatywna. Birgitte to centrystka, która w polityce zawsze poszukiwała dialogu i takiego kompromisu, który różnym stronom rzeczywiście dawałby poczucie satysfakcji. Okazuje się, że spokojne i ustabilizowane życie wolne od polityki nie jest jednak dla niej. Stąd decyzja o powrocie, trudna, bo Birgitte już wie, że nie ma dla niej miejsca w Umiarkowanych. Nyborg nie rezygnuje jednak ze swoich politycznych planów i ambicji, chociaż jest świadoma tego, że nowe ugrupowania musi budować od podstaw. To kolejne wyzwanie, które ujawnia nieznane dotąd oblicze Birgitte. Tak po-

wstaje partia Nowi Demokraci. Jednym z jej priorytetów staje się walka o prawa mniejszości narodowych.

W ten sposób serial *Rząd* porusza jeden z ważniejszych tematów, będących przedmiotem dyskusji w różnych państwach europejskich. Takich motywów, które podejmuje ten serial, a które można z powodzeniem odnieść do rzeczywistości politycznej wielu krajów świata, jest dużo więcej. Wymienić można chociażby kwestię zaangażowania wojsk w misję w Afganistanie, debatę na temat obniżenia wieku odpowiedzialności karnej czy problem pedofilii. Autorzy nie boją się sięgać po tematy, które podejmowane są w świecie realnym. Widzowie, ale też komentatorzy, docenili fakt, że w *Rządzie* jest tak dużo nawiązań do rzeczywistości. Postanowiono to wykorzystać, czyniąc z serialu *Rząd* niejako przewodnik po meandrach duńskiej polityki. Kwestie poruszane w serialu komentowali publicyści, a duńskie Ministerstwo Edukacji przygotowało nawet specjalną stronę internetową, z której mogli korzystać nauczyciele, by podczas swoich zajęć wykorzystywać gotowe scenariusze lekcji na temat tego, jak działa duński parlament czy dlaczego premier wygłasza expose.

Serial zebrał także świetne recenzje w mediach amerykańskich czy brytyjskich¹. Niemiecka *FAZ* wskazując na *Rząd* przyznała, że najlepszy, polityczny serial telewizyjny na świecie pochodzi właśnie z Danii (por. Kegel 2012). Wielokrotnie chwalono m.in. umiejętne przedstawienie uniwersalnych mechanizmów sprawowania władzy. „Kopenhaga jest tutaj miastem uniwersalnym, mogącym być wszędzie” (Dyker 2014). Wśród wiernych widzów serialu znaleźli się premierzy Danii, Helle Thorning-Schmidt oraz Wielkiej Brytanii, David Cameron (por. Kirby 2012).

Podobnie jak w poprzednich sezonach serialu, tak i w sezonie 3. można zaobserwować pewną prawidłowość, dotyczącą losów głównej bohaterki: jej sukcesom zawodowym towarzyszy zwykle jakiś kryzys w życiu prywatnym, zaś dobra passa w życiu

¹ „The Guardian” (14 stycznia 2012) podkreślał głównie rolę postaci kobiecych i liczne nawiązywanie do aktualnych problemów politycznych Danii. Z kolei w „The Independent” (03 lutego 2013) poszukiwano odpowiedzi na pytanie o to, na ile wydarzenia przedstawione w serialu są odzwierciedleniem rzeczywistości, tak duńskiej, jak i np. brytyjskiej (por. Szelańska 2015).

prywatnym nie przekłada się na karierę polityczną. Nową partię centrową, którą są Nowi Demokraci, Birgitte buduje od podstaw, zapraszając do współpracy ludzi, którym ufa i których szanuje. Sama znajduje odpowiednie pomieszczenie, w którym jej partia będzie miała swoją siedzibę. Dzięki swojemu zapałowi, wierze w powodzenie nowej formacji politycznej oraz wsparciu osób, które jej zaufały, Birgitte szybko zamienia to miejsce w centrum, gdzie będzie odtąd biło serce Nowych Demokratów. Birgitte po raz kolejny wykazała się niezwykłym talentem organizatorskim, umiejętnością współpracy i zarządzania ludźmi, politycznym wizjonerstwem i konsekwencją w dążeniu do wytyczonego celu.

Gdy w polityce pojawiają się kolejne sukcesy, w życiu prywatnym Nyborg następuje gorszy czas. Wraz z dziećmi musi się ona przeprowadzić do mniejszego i tańszego mieszkania. Pojawiają się też problemy zdrowotne: Birgitte niepokoi drętwiejąca ręka. Diagnoza jest zła. Konieczna jest operacja piersi, gdyż badania potwierdziły istnienie zmian nowotworowych. Przez kilka tygodni Birgitte niemal codziennie poddawana jest radioterapii, co nie tylko jest bardzo bolesne, ale także skrajnie wyczerpujące dla jej organizmu. W gorącym okresie politycznym Birgitte czasami jest nieobecna w pracy, co jest zaskoczeniem dla jej współpracowników, nieprzywykłych do takich jej zachowań. Wbrew zaleceniom swojego lekarza Birgitte postanawia nikomu nie mówić o swojej chorobie i walczy z nią sama. To kolejna sytuacja, w której bohaterka wykazuje się niezwykłą siłą charakteru. Dopiero w obliczu pogarszających się notowań Nowych Demokratów i zawiedzionych nadziei swoich współpracowników Birgitte zdradza im, że jest chora. Jest to dla niej trudne, tak jak trudne było wcześniej przyznanie się, że rozpadło się jej małżeństwo. Birgitte nie jest typem kobiety, która łatwo się poddaje, lecz takiej, która walczy do końca. Wyraźnie widać, że mimo wielkiego zaangażowania w politykę to właśnie porażki polityczne znosi ona dużo lepiej niż niepowodzenia i problemy osobiste. Birgitte jest jednak na tyle silna i charyzmatyczna, że z każdej opresji wychodzi zwycięsko. Gdy lekarze potwierdzają, że jest zdrowa, wie, że skoro pokonała chorobę, poradzi sobie także z innymi problemami.

Sidse Babett Knudsen, która wcieliła się w rolę Birgitte Nyborg i była za tę rolę nominowana do nagrody Emmy, to znana i uznana aktorka, która – jak sama przyznaje – grywała naj-

częściej role kobiet kruchych, emocjonalnych². Jeden z twórców serialu, Adam Price, wyznał, że długo poszukiwał kandydatki do roli duńskiej premier, a w castingach wzięło udział 20 kandydatek. Na pytanie, dlaczego wybrał właśnie tę aktorkę, odpowiedział:

była silna i delikatna zarazem. Większość aktorek myślała, że będą musiały grać kobietę pokroju Thatcher. Ale ja nie chciałem stworzyć potwora. Chciałem, aby przebyła pewną wewnętrzną podróż³.

Wydaje się, że to pragnienie twórcy serialu, by pokazać przemianę, która dokonuje się w głównej bohaterce pod wpływem jej działalności politycznej, zostało zrealizowane. Wewnętrzna podróż, którą odbyła bohaterka, początkowo będąc szeregowym politykiem, a potem pełniąc jeden z najważniejszych urzędów, naznaczona jest także szeregiem zmian, które dokonały się w Danii za czasów premier Nyborg. Birgitte odbyła także prywatną podróż przez swoje życie: od żony i matki, poprzez rozwód, załamanie Laury i własną chorobę, a na nowej miłości do Jeremy'ego i przyjaźni z Philipem kończąc. Droga, którą przebyła, jest bez wątpienia szlakiem pokonanym przez silną i nowoczesną kobietę, obdarzoną polityczną intuicją i charyzmą. Dlatego też postać tę idealnie opisuje cytat przywołany na początku artykułu: „Jeśli chcesz sprawdzić charakter człowieka, daj mu władzę” (Abraham Lincoln). Birgitte nie boi się trudnych decyzji, dzielnie stawia czoła wszelkim przeciwnościom losu, które spotykają ją tak w sferze prywatnej, jak i zawodowej. To właśnie ten zespół cech sprawia, że polscy komentatorzy widzieli w Birgitte uosobienie kobiety-premiera i zalecali, aby ten sposób uprawiania polityki skopiowała polska premier Ewa Kopacz (por. Sikora 2015).

Bibliografia:

- Dykier Mateusz, 2014, *Historia zatacza koło*, „Na ekranie”, <http://naekranie.pl/recenzje/historia-zatacza-kolo> [dostęp: 30.06.2015].
- Kegel Sandra, 2012, *Wir tun Dinge, die uns nicht gefallen*, „FAZ”, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/im-fernsehen->

² Por. <http://www.alekinoplus.pl/html/rzad/odcinki.php> [dostęp: 02.07.2015].

³ Tamże.

- [borgen-wir-tun-dinge-die-uns-nicht-gefallen-11967453.html](http://www.bbc.com/news/magazine-17853928)
[dostęp: 02.07.2015].
- Kirby Emma Jane, 2012, *The Killing and Borgen: Danish drama wins global fanbase*, „BBC News”, <http://www.bbc.com/news/magazine-17853928> [dostęp: 02.07.2015].
- Sikora Kamil, 2015, *Ten serial powinna zobaczyć Ewa Kopacz. I skopiować wizerunek głównej bohaterki*, „naTemat”, <http://natemat.pl/128825,byc-jak-brigitte-nyborg-z-dunskiego-rzadu-ewa-kopacz-powinna-skopiowac-jej-wizerunek-bo-swojego-nie-ma> [dostęp: 15.06.2015].
- Szelągowska, Grażyna, 2015, *Źle się dzieje w mediach duńskich? Czwarta władza w serialu „Rząd”*, „Kultura Liberalna”, <http://kultura-liberalna.pl/2015/01/06/media-dunskie-czwarta-wladza-serial-rzad/> [dostęp: 02.07.2015].

Marek Sokołowski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Idole popkultury?

Polskie seriale telewizyjne o tematyce policyjnej. Od „zbrojnego ramienia Partii” do Policji.

Przemiany (nie tylko medialnego) wizerunku

Abstrakt:

Artykuł przedstawia polskie seriale o tematyce policyjnej, które na przestrzeni lat stały się trwałym elementem zarówno w ofercie telewizji publicznej, jak i stacji komercyjnych. Wizerunek pierwszego polskiego serialowego stróża prawa w osobie funkcjonariusza ówczesnej Milicji Obywatelskiej stworzył przed laty Wiesław Gołas w serialu *Kapitan Sowa na tropie*. Zupełnie odmienny typ milicjanta wykreował następnie serial *Przygody psa Cywila*, aby swoją szczytową formę propagandową przybrać w cyklu filmów *07 zgłoś się* o działalności porucznika Borewicza, granego przez Bronisława Cieślaka. Po okresie transformacji społeczno-politycznej i przekształceniu MO w Policję, telewizyjna widownia mogła śledzić przygody policjantów zarówno w serialach *Oficer*, *Oficerowie*, jak i *Trzeci Oficer* oraz w produkcjach takich jak *Ekstradycja*, *Glina*, *Kryminalni*, *Fala Zbrodni* czy komediowy *13-posterunek*.

Słowa kluczowe:

serial o tematyce policyjnej, wizerunek medialny, Milicja Obywatelska, Policja.

Wprowadzenie

Rok 1989 to czas przełomu społeczno-politycznego w Polsce, który doprowadził do wielu istotnych zmian w funkcjonowaniu zarówno państwowych instytucji, jak i w życiu zwykłych obywateli. Jedną z tego typu zmian stało się powołanie ustawą z dnia 6 kwietnia 1990 roku nowej formacji – Policji, która zastąpiła po wielu latach funkcjonowania odchodzącą w przeszłość Milicję Obywatelską. Wejście w życie pakietu ustaw policyjnych doprowadziło do zapoczątkowania procesu budowy nowych struktur. Funkcjonariusze milicji nie zostali, co prawda poddani weryfika-

cji, jak byli funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa, niemniej w wyniku przeglądu kadr do lipca 1990 r. ze służby w Policji zwolnionych zostało przeszło 3 tysiące byłych milicjantów, podobna liczba (2790 osób) odeszła na mocy art. 41 ustawy o Policji – „ze względu na dobro służby”. W szeregach Policji pojawiło się natomiast około 30 tysięcy nowych funkcjonariuszy, których należało przeszkolić i wdrożyć do służby. Jak stwierdzają autorzy hasła umieszczonego na stronie Komendy Głównej Policji (*Policja w III Rzeczypospolitej (1990–2010)*), liczne zmiany organizacyjne w Policji były „dyktowane głównie koniecznością dostosowania jej struktur do zmieniającej się rzeczywistości, w tym głównie konieczności przeciwdziałania narastającej przestępczości”¹. Rzeczywiście, ówczesna sytuacja społeczno-polityczna, a co za tym idzie, również gospodarcza, nie była łatwa, co doprowadziło do nasilenia się zjawisk wcześniej nie występujących w takiej skali i rozmiarze, jak drobna przestępczość i rozboje, prostytucja, dostępność narkotyków, ale też pojawienia się zorganizowanych grup przestępczych, noszących wszelkie znamiona mafii, mozolnie budującej swoje struktury, zatrudniającej „żołnierzy”, rekrutującej dobrze wyposażonych w środki łączności, broń, mających praktycznie nieograniczone zasoby finansowe. To wówczas opinia publiczna dowiedziała się, iż funkcjonują grupy takie jak Wołomin i Pruszków, mafijni bossowie w rodzaju „Rympałki”, „Masy”, „Starucha”. Nowe rozporządzenia w paradoksalny sposób ograniczały jednak uprawnienia Policji, która przez długi czas pozostawała bezsilna wobec narastającej fali przestępczości. Świat przestępczy był coraz lepiej zorganizowany oraz zorientowany, iż pojawiły się bardzo restrykcyjne przepisy w zakresie użycia broni palnej, zupełnie nieadekwatne do realiów końca XX wieku. Podręcznik *Prewencja MO* podawał, że milicjant mógł użyć broni palnej bez ostrzeżenia w sytuacji, gdy zwłoka groziła narażeniem jego życia. Policja do dziś nie posiada takiej możliwości, co ciekawe, aż do roku 1994 policjant musiał każdorazowo przed użyciem broni wzywać do zachowania zgodnego z prawem, ostrzegać o jej użyciu i oddawać strzał ostrzegawczy, nawet wtedy, gdy pominięcie tej

¹ <http://www.info.policja.pl/inf/historia/policja-w-iii-rp/policja-w-iii-rzeczypospolitej-19902010.html> [dostęp: 25.05.2015].

procedury było jedynym środkiem mogącym ratować życie jego lub innych osób².

Policja, podobnie jak inne instytucje państwowe, zaczęła intensywny proces zmian, budowę nowych struktur oraz sposobów postępowania, otwierając się na społeczeństwo. Korzystając z doświadczeń policji z krajów Europy Zachodniej, przyjęto strategię zarządzania, w tym plany marketingowe, zalecające nowe kampanie reklamowe i wizerunkowe. Nowo powstała formacja w iście ekspresowym tempie musiała zmienić swój negatywny wizerunek, jaki pozostawiła po sobie powszechnie znienawidzona Milicja Obywatelska, „zbrojne ramię Partii”, która (wraz ze Służbą Bezpieczeństwa) bardziej reprezentowała polityczne interesy państwa niż zwykłych obywateli.

Pierwszym znaczącym elementem w odbudowie pozytywnego wizerunku była zmiana nazwy z milicji na Policję, co wiązało się z powrotem do przedwojennych tradycji policji i pozbyciem się negatywnych skojarzeń. Kolejnymi ważnymi wizualnymi zmianami wizerunkowymi było wprowadzenie nowego umundurowania, logo, stopni i symboli policyjnych. Przeprowadzono również reformę wewnątrz tej organizacji, wprowadzając zmiany kadrowe, związane z doksztalcaniem policjantów i podwyższaniem ich kompetencji zawodowych oraz zwiększaniem wymagań stawianych kandydatom wstępującym do służby.

Obecnie Policja, będąc instytucją na miarę XXI w., przeprowadza regularnie sporo zmian, intensywnie wykorzystując przy tym warsztat marketingowy i narzędzia nowoczesnego *public relations*, aktywnie uczestniczy w medialnych formach przekazu informacji, wykorzystując media tak, aby budować obraz instytucji profesjonalnej, skutecznej i godnej zaufania społecznego.

Każda osoba i instytucja ma własny wizerunek (*image*), i to niezależnie od tego, czy jest kreowany świadomie, czy też stworzony przez przypadek. Wizerunek jest pojęciem szerokim i trudnym do jednoznacznego zdefiniowania, gdyż odnosi się do wielu podmiotów: wyobrażenia określonej osoby, instytucji lub zakładu pracy, społeczności, grupy zawodowej lub nieformalnej,

² M4A1, *Formacje ochronne w Polsce – propozycje reform*, „Serwis militarny – Atplatoon”, <http://atplatoon.w.interiowo.pl/struktury polic.html> [dostęp: 26.05.2015].

ale też regionu, krainy geograficznej, a nawet danego kraju. Jest również obrazem firmy, produktu lub usługi i – co ważne – jest to obraz subiektywny, zestaw wrażeń, jakie odnosi dany odbiorca i jaki nie zawsze pokrywa się z obiektywną oceną rzeczywistości (Knecht 2006: 6). Działania mające na celu stworzenie odpowiedniego wizerunku medialnego (w tym politycznego i biznesowego), podejmowane są przez wyspecjalizowane agendy, firmy, działy PR-u i profesjonalnie przygotowanych dziennikarzy. Wizerunek, także ten prezentowany opinii publicznej w mediach, podlega nieustannej ocenie, dlatego może być odbierany jako pozytywny lub negatywny, bezbarwny lub nad wyraz wyrazisty, spokojny lub agresywny. Umiejętności w zakresie budowy najbardziej pożądanego wizerunku medialnego mają dziś specjaliści z zakresu PR-u. Praktycy owych działań w zależności od potrzeb i możliwości różnie interpretują teorie *public relations* i odwołują się do jego różnych znaczeń (Goban-Klas 1996).

Wraz z rozwojem cywilizacyjnym i społecznym, zmianami kulturowymi i politycznymi chęć utrwalania i promowania wizerunku stawała się coraz powszechniejsza i przestała być zastrzeżona jedynie dla możnych tego świata. Wywieranie jak najlepszego wrażenia na innych stało się dla wielu ludzi oraz instytucji niezwykle ważnym elementem ich funkcjonowania, w tym nie tylko w sferze zawodowej, ale również prywatnej, dlatego też świadomi swojego wizerunku politycy, sportowcy, gwiazdy show biznesu, aktorzy, korzystają z pomocy specjalistów od kształtowania wizerunku, w tym wizerunku medialnego. Przekazy obecne w mediach mogą być więc kluczowe dla odbioru wizerunku danej osoby, firmy, instytucji publicznej, gdyż to dzisiejsze media stały się pierwotnym źródłem informacji, rozchodzącej się następnie między ludźmi, i to dzięki nim można dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, do których adresowany jest przekaz wizerunkowy (Sokołowski 2012: 11-12).

W dosłownym tłumaczeniu „relacje publiczne” czy też „relacje z publicznością” nasuwają socjologowi skojarzenie ze stosunkami społecznymi w kontekście publicznym, chociaż Tomasz Goban-Klas proponował ów termin rozszyfrować jako „promocja reputacji”. Jednak pojęcie relacji publicznych sugeruje, że są to stosunki w szerokim znaczeniu, układy osób i grup, powiązania natury materialnej, możliwe dzięki nowoczesnym

technologiom medialnym, społecznej i psychologicznej (np. wyzwalające refleksje i emocje) między różnymi podmiotami działającymi w sferze publicznej.

Współcześnie do budowania wizerunku wykorzystuje się wszystkie dostępne media: Internet i telewizję, radio i publikacje prasowe. Osoby zajmujące się kreowaniem wizerunku odpowiednio w tym celu dobierają przestrzeń medialną do budowania jak najbardziej pożądanego wizerunku. Z punktu widzenia *media relations* telewizja odgrywa wciąż rolę najbardziej skutecznego medium, dającego największe możliwości kreowania, promowania i budowania przychylności wobec danej organizacji (instytucji). Jak zatem polska Policja korzysta z owego medium? Telewizja jest bardzo popularna i dociera do wielu gospodarstw domowych, jej przekaz jest prosty i zrozumiały dla każdego odbiorcy, dlatego jest często wykorzystywany do celów promocyjnych i działań PR (Bonikowska, Ostrowska 2000: 175-181).

W nowej rzeczywistości systemowej, tworzonej w Polsce po 1989 r., społeczeństwo oczekiwało od organów porządkowych państwa postawy opiekuńczej i humanitarnej, respektowania godności obywateli, przestrzegania i ochrony praw człowieka (Misiuk 2006: 143-144).

Obecny wizerunek Policji w odbiorze społecznym jest bardzo wysoko oceniany. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez CBOS w 2007 i 2008 r., 73% respondentów pozytywnie oceniło pracę Policji, co świadczy o tym, że jest jedną z najlepiej odbieranych instytucji w Polsce. Na ile zaufanie społeczne do Policji jest efektem jej rzeczywistych sukcesów w walce z przestępczością oraz jaka jest rola mediów (głównie telewizji, w tym seriali o tematyce sensacyjno-policyjnej) w kreowaniu pozytywnego wizerunku Policji? To interesujące zagadnienie, spróbujemy poddać próbie analizy prześledziwszy wybrane polskie seriale o tematyce policyjnej.

PRL, czyli poszukiwania pozytywnego bohatera

Seriale telewizyjne opowiadające o pracy stróżów prawa nie pojawiły się nagle w rodzimym pejzażu medialnym. Pierwszym polskim serialem kryminalnym był *Kapitan Sowa na tropie* (1965) w reżyserii Stanisława Barei (1926–1987), późniejszego twórcy komedii sytuacyjnych, uznanych współcześnie za filmy

kultowe, w rodzaju *Poszukiwany, poszukiwana, Co mi zrobisz jak mnie złapiesz?*, w tym najbardziej popularnego i cenionego *Misia* (Łuczak 2007). Maciej Pawlicki podsumowując artystyczną drogę reżysera nie bez racji konstatował, iż

Bareja był tylko Jeden. Sam pośród mądrych min i rozdartych dusz. Jedyny w swym zdumiewającym uporze zapisywania absurdu codzienności. Miał tu niewielu współbraci: Tym, Himilbach, Kondratiuk, wcześniej Głowacki, Piwowski. I proszę się nie gorszyć, że mieszam gatunki, konwencje, style i ambicje, proszę spojrzeć na filmy Barei uważniej, odklejając się na chwilę od sportowej hierarchizacji. Jego sposób na kino był jego sposobem na życie w tym miejscu na ziemi i w tym czasie, w którym przyszło mu żyć. Zmieniał się więc ów sposób wraz z życiorysem, wraz z wiarą w sens pracy, wraz z tutejszą historią. Całkiem inne są przecież pierwsze filmy Barei, te z początku lat sześćdziesiątych, całkiem inne te ostatnie, z lat osiemdziesiątych. Liniję ewolucji widać wyraźnie, meandry tej linii mówią wiele nie tylko o historii polskiego filmu w ostatnich trzydziestu latach, ale w ogóle o historii naszej kultury i jej wzajemnych powiązaniach z sytuacją ogólną (Pawlicki 1988: 3-5).

Nie znamy dziś ówczesnych motywacji, jakimi kierował się młody reżyser, dlaczego skłonił się do realizacji telewizyjnego serialu o tak specyficznej tematyce, na dodatek o bohaterze milicjancie, stróžu prawa raczej znienawidzonym w połowie lat 60., niż wywołującym powszechny szacunek w społeczeństwie. Bareja zdawał sobie sprawę z tego, iż jego filmy nie podobają się krytyce filmowej, zyskują jednak akceptację wiernej widowni. Być może pewną inspirację zaczerpnął z faktu sporej popularności cyklu filmów, zrealizowanych przez Jana Rybkowskiego (*Kapelusz pana Anatola*, 1957, *Pan Anatol szuka miliona*, 1958), o przygodach Pana Anatola, granego przez Tadeusza Fijewskiego, był bowiem drugim reżyserem przy filmie zamykającym trylogię *Inspekcja Pana Anatola* (1959). Na pewno kuszącą propozycją była możliwość pracy dla wciąż wówczas raczkującej telewizji polskiej i fakt realizacji serialu kryminalno-policyjnego, do tego z plejadą gwiazd pierwszej wielkości, takich jak Kalina Jędrusik, Janusz Kłosiński, Bohdan Łazuka, Ludwik Benoit, Elżbieta Czyżewska, Jerzy Turek, Leon Niemczyk, Pola Raksa, Janusz Gajos, Aleksander Fogiel. W wywiadzie o wielce znamien-

nym tytule *Nie chcę płoszyć widzów*, udzielonym w 1967 roku Marii Oleksiewicz z tygodnika *Film*, oskarżany o schlebianie niskim gustom widowni i tworzenie kina popularnego, co prawda nie odnosząc się bezpośrednio do serialu, ale wypowiadając na temat telewizji, reżyser odpierał ataki przypominając:

moje filmy mają widzów, ponieważ nie są statyczne, mają akcję, w każdym z nich opowiedziana jest jakaś historyjka (...). Zarzuca się często telewizji, że wyświetla zbyt dużo tandetnych filmów rozrywkowych, zamiast filmów ambitnych, trudnych. Odpowiada się, że nie mamy pieniędzy, aby kupować dobre. Ale seryjne filmy polskie pokazywane w TV również nie należą do najambitniejszych (Oleksiewicz 1967).

Popularny i lubiany aktor Wiesław Gołas wcielił się w omawianym serialu w rolę kapitana Sowy, który nie występował w milicyjnym mundurze, lecz ubrany był po cywilnemu, najczęściej w czarną, skórzaną marynarkę, sweterek polo, płaszcz typu prochowiec. 8 części kryminalnego serialu, którego poszczególne odcinki trwały od 25 do 28 minut, utrzymanego w lekko komediowej tonacji, pozwoliło ocieplić nadwątlony już wówczas wizerunek milicjantów. Niewątpliwie na społeczny odbiór serialu wpłynęła zarówno osobowość jego twórcy, jak też aktorska gra Gołasa, a nawet nowoczesna muzyka skomponowana przez Jerzego Matuszkiewicza. W jakim stopniu serial wpłynął na społeczny odbiór pracy milicjantów, trudno stwierdzić po latach, gdyż nie prowadzono wówczas stosownych badań na ten temat, ale pierwsze próby w tym zakresie, związane z budowaniem pozytywnego klimatu wokół pracowników MO zostały podjęte. Na ile była to skuteczna inspiracja z kręgów partyjno-rządowych trudno jest dziś ustalić, jednakże mając na uwadze kolaudacje filmów fabularnych dokonywane przez grono partyjnych aparatczyków, potrafiących wymusić zmiany cenzuralne a nawet zablokować premierę filmu, należy zakładać, iż polityczne gremia ówczesnej TVP odbyły niejedną naradę, również z udziałem władz Milicji Obywatelskiej, nim skierowały serial do produkcji. Kolejnym krokiem w podobnym kierunku, mającym na celu „ocieplenie wizerunku” funkcjonariusza MO, który tylko sygnalizujemy, gdyż nie wchodzi w bezpośredni zakres tego opracowania, stała się seria komiksów adresowanych do młodzieży o bohaterskich i pełnych niebezpieczeństw wyczynach kapitana Żbika, który stał się bohaterem serii rysunko-

wych opowieści, inspirowanych w zakresie poszczególnych odcinków przez Komendę Główną MO, która w każdym z komiksowych zeszytów ustami fikcyjnego przecież kapitana MO wypowiadała się w formie listu-apelu na temat jakiejś ważnej kwestii z zakresu bezpieczeństwa i walki z przestępczością.

Serial *Kapitan Sowa na tropie* oglądany po latach może u niektórych widzów wywoływać nostalgię za czasami „małej stabilizacji”, ówczesnymi realiami odnośnie używanych samochodów, wyglądu ulic i mieszkań, noszonych fryzur i ubiorów, stosowanego słownictwa. Posiada niewątpliwą wartość etnograficzno-kulturową, będąc zapisem rzeczywistości sprzed pół wieku, jednocześnie jest już pozbawiony, czytelnym tylko dla grona specjalistów z tej dziedziny, politycznych sensów PRL-u, dziś już wypływały na ekranie, jakby zwietrzałych i nie mających istotnego znaczenia dla widzów, którzy nie szukają w nim, jak ujął to w jednym ze swoich filmów sam Bareja „prawdy czasu, prawdy ekranu”, lecz jedynie lekkiej rozrywki, cóż, że ubranej w kostium funkcjonariusza MO, bez specjalnych oporów moralnych, mającego twarz „człowieka z tłumu”, aktora o charakterystycznym *emploi*, jakie posiada Wiesław Gołas. Dziś to bardziej sentymentalna ramotka, przypominana przez telewizyjne stacje typu TVP Seriale lub nawet TVP Kultura, ale jakże sprawnie i w miarę wiernie oddająca klimat tamtych lat i co ważne, również operacyjne metody działania milicji, czasami brutalnej, już lekko cynicznej, skłonnej nawet do prowokacji i działań, które można określić jako co najmniej niestandardowe. 8 odcinków zrealizowanych przez Bareję (przypomnijmy tytuły w kolejności ich telewizyjnej emisji: *Uprzejmy morderca*, *Trzecia ręka*, *Termos*, *Szantażysta*, *Śpiący nie kłamie*, *Numer 2968*, *Gipsowa figurka*, *Cichy pokoi*k) może nie wyznaczyły sposobu realizacji kolejnych seriali sensacyjno-kryminalnych, jednakże każdy następny reżyser zmagający się z tego typu problematyką, jako punkt odniesienia musiał przyjmować to, co zaistniało w serialu *Kapitan Sowa na tropie*.

Telewizyjna widownia na kolejny serial o podobnej tematyce czekała pięć lat, aż do czasu emisji 7-odcinkowego serialu *Przygody psa Cywila* (1968-1970), zrealizowanego przez Krzysztofa Szmagiera. Jak doszło do realizacji cyklu filmów o przygodach nadmiarowego szczeniaka rasy owczarek niemiecki, który przyszedł na świat w Zakładzie Tresury Psów Milicyjnych?

Krzysztof Szmagier, jak wielu twórców z jego pokolenia, po ukończeniu reżyserii na łódzkiej Filmówce marzył o realizacji filmu fabularnego, jednakże w końcówce lat 60. nie było to wcale takie proste, należało wcześniej sprawdzić swoje umiejętności w produkcji filmowych dokumentów, co też reżyser ze sporym powodzeniem czynił. Jednym z dokumentów był 15-minutowy *Selim*, opowiadający o tresurze milicyjnych psów. Reżyser, dzięki pracy nad tym filmem, poznał milicjantów oraz służby cywilne zajmujące się hodowlą i tresurą psów na potrzeby MO. Ale przede wszystkim poznał człowieka, który w przyszłości stanie się filmową legendą. Wszystko to było impulsem do napisania scenariusza serialu, który o ponad dwadzieścia lat wyprzedził austriacko-włoskiego *Komisarza Rexa*³. Ów wspomniany człowiek legenda to Franciszek Szydełko, wykładowca techniki i psychologii zwierząt w Centralnej Szkole Wojskowej w Warszawie, który w ciągu półwiecza w prawie 140 polskich i zagranicznych produkcjach filmowych „układał” psy, w tym równie słynnego jak Cywil psa Szarika z serialu *Cztery pancerni i pies* w reżyserii Konrada Nałęczkiego.

Serialowy Cywil jest siódmym, nadliczbowym szczeniakiem w miocie, a ponieważ zasady hodowli psów rasowych dopuszczają jedynie określoną liczbę zwierząt, zostaje przeznaczony do uśpienia. Jednakże sierżantowi Walczakowi, w którego rolę wcielił się Krzysztof Litwin (1935–2000), w zasadzie aktor niezawodowy, wcześniej autor i aktor kabaretu Piwnica pod Baranami w Krakowie, cieszący się sporą sympatią dziecięcej widowni, pozyskanej innymi rolami, postanawia szczeniaka uratować i w tajemnicy przed przełożonymi, w tym służbistą porucznikiem Zubkiem (Wojciech Pokora), zabiera go do domu. W ten sposób pies ze służby w MO przechodzi do cywila i zyskuje imię. Jednakże ów nadmiarowy pies wykaże się wybitną psią inteligencją i zdolnościami, które docenią zarówno bezpośredni przełożeni sierżanta Walczaka, jak choćby pułkownik MO, kierownik Zakładu Tresury (w tej roli Henryk Bąk), ale też postronni obserwatorzy a nawet... przestępcy. *Przygody psa Cywila*⁴ swój niewątpliwy sukces zawdzięczały wybitnemu scenarzy-

³ <http://www.swiatseriali.pl/news/news-z-prywatnej-budy-do-milicji.nId.330420> [dostęp: 30.05.2015].

⁴ Na serial składały się następujące odcinki: *Trudne dzieciństwo*, *Eksternista*, *Pościg*, *Przez granicę*, *Zbiegowie*, *W puszczy*, *Niewypały*.

ście filmowemu Jerzemu Janickiemu, powszechnie uznawanemu za twórcę polskiego serialu, w tym tak znaczących dla polskiej kultury produkcji jak *Polskie drogi*, *Ballada o Januszku*, *Dom*, ale też muzyce skomponowanej przez Jerzego Matuszkiewicza. Serial polecano zarówno miłośnikom kina rodzinnego, jak i kina akcji, reklamowany był jako „wzruszająca przyjaźń milicjanta ze szkolonym psem, ze skomplikowanymi milicyjnymi śledztwami w tle”. Jak czytamy na stronie internetowej TVP:

 mądry wilczur Cywil, który posłusznie wykonywał najtrudniejsze rozkazy swojego pana a przy tym darzył go bezwarunkową miłością, stał się bohaterem dziecięcych marzeń. Dla starszych widzów były wątki policyjnych akcji. Niebezpieczni przestępcy, brawurowe pościgi, a do tego nowoczesny milicyjny sprzęt: helikoptery, radionadajniki, ostra broń⁵.

Po latach, jakie minęły od pierwszej emisji, serial wciąż cieszy się sporym powodzeniem wśród wiernych fanów, dla których nie ma już znaczenia, iż główny bohater to sierżant MO, gdyż Krzysztof Litwin ze swoją charakterystyczną, pogodną twarzą, ogładą i kulturą osobistą, zaprzeczał stereotypowi powiatowego lub dzielnicowego sierżanta MO, bezdusznego służbisty, raczej prymitywnego w obejściu, każącego za najmniejsze przewinienie „obywatela” Polskiej Ludowej, który popełnił wykroczenie. Aktor wspominał po latach, dlaczego zdecydował się na zagranie w *Przygodach psa Cywila*, wspominając: „to był film dla ludzi. Niestety występowałem w nieszczęsnym mundurze milicjanta, ale wcześniej dogadałem się z reżyserem, że będę grał człowieka a nie milicjanta”⁶.

Kolejny serial, *07 zgłoś się*, zawdzięczamy również reżyserowi Krzysztofowi Szmagierowi, który po sukcesie *Przygód psa Cywila* postanowił zrealizować rzecz nieco podobną w duchu, tym razem adresowaną do dorosłej widowni. Serial powstawał w latach 1976–1987 (21 odcinków) i wykreował nowego idola popkultury, którym stał się serialowy porucznik Milicji Obywatelskiej, Sławomir Borewicz, grany przez niezawodowego aktora, dziennikarza telewizyjnego Bronisława Cieślaka. Pomysł *07 zgłoś się* oparto na cyklu opowiadań kryminal-

⁵ www.tvp.pl/seriale/archiwalne/przygody_psa_cywila [dostęp: 30.05.2015].

⁶ www.nostalgia.pl/przygody_psa_cywila [dostęp: 30.05.2015].

nych z cyklu *Ewa wzywa 07*, popularnych już w latach 60. XX wieku. Serialowy oficer Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Warszawie zachowywał się niestandardowo, był inteligentny, sprytny, błyskotliwy i pewny siebie. Miał powodzenie u kobiet, podobnie jak jego pierwowzór z Zachodu (do którego nawiązywała nazwa filmu), agent 007 James Bond.

Porucznik Borewicz przedstawiany był jako człowiek nowoczesny, podróżował jednym z pierwszych polonezów, produkowanych dla potrzeb milicji i rządowych instytucji, z silnikiem o pojemności 2 litrów, rozwijając prędkość do 200 km/h. Popularność głównego bohatera została skojarzona z marką samochodu polonez do tego stopnia, że pojazdy te do dziś nazywane bywają borewiczami.

Serial wykreował porucznika Borewicza jako socjalistycznego superbohatera, najśłynniejszego milicjanta PRL-u, który po raz pierwszy trafił na srebrny ekran w 1976 r. – czasie dużych niepokojów społecznych. W opinii krytyków miał charakter typowego filmu propagandowego, przedstawiającego milicjantów jako odpowiedników policjantów z krajów „zgniłego Zachodu” (Hendrykowski 2005). W przyjętych założeniach *07 zgłoś się* miał sprawić, by Polacy polubili milicjantów. Jak ujmuje to hasło w Wikipedii:

mimo zaprzeczeń twórców *07 zgłoś się*, serial zyskał opinię serialu nakręconego na zamówienie władz PRL w celu pozytywnego przedstawienia funkcjonariuszy MO w oczach opinii publicznej. (...) Wśród argumentów przemawiających na rzecz propagandowego charakteru filmu wymienia się wypowiedziane na ekranie dowcipy o milicjantach, przedstawianie MO jako odpowiednika istniejącej w krajach Zachodu policji, pojawiające się w serialu osoby o „nieprawomyślnym” pochodzeniu (taksówkarz-kresowiak, profesor uniwersytetu w Wilnie, żołnierz PSZ na Zachodzie, sybiraczka, partyzant antykomunistycznego podziemia itp.) czy nawiązania do kościelnych sakramentów udzielanych mniej lub bardziej jawnie milicjantom. Pomimo przychylnego i propagandowego nastawienia serialu wobec PRL, w filmie pojawiają się nawiązania i symbole pochodzące ze świata zachodniego, widoczne w Polsce lat 70.: puszka Coca-Coli, porucznik Borewicz nosi amerykańską kurt-

kę wojskową M65 i używa kosmetyków Old Spice, a kobiety – perfum Niny Ricci⁷.

Film, który w tak specyficzny sposób przedstawiał ówczesną rzeczywistość społeczną, po części spełnił swoją rolę, co potwierdza osobisty sukces i późniejsza kariera polityczna od twórcy głównej roli, dziennikarza Bronisława Cieślaka. Czy jednak polski porucznik stylizował się na angielskiego agenta w służbie Jej Królewskiej Mości? W jednym z wywiadów Cieślak twierdził, że tak dobrany tytuł nie był wcale polską odpowiedzią na cykl filmów o agencji 007, lecz jedynie nawiązywał do wywołania kryptonimu radiowego do operacyjnych jednostek w komendach wojewódzkich Milicji Obywatelskiej (Podgórska 2006). Twórcy serialu chcieli mylić tropy, ale przecież publiczność telewizyjna doskonale odczytywała ukryte sensy. Polubiła Borewicza, ale nie znienawidziła Bonda.

III RP, czyli w pogoni za sensacją i oglądalnością

Filmowcy – i to nie tylko w Polsce – wręcz uwielbiają policjantów, gdyż ich praca, śledztwa i brawurowe akcje dobrze wyglądają na ekranie. Codziennosc policjanta to jednak nie tylko kontakt z ludzką tragedią, nieszczęściami, przestępcami i zbrodnią. Ale ta lepiej się sprzedaje, jest medialna, widownia chce w zaciszu domowej sypialni oglądać akty przemocy. Odpowiedzią na tego typu zapotrzebowanie jest serial *W 11 – Wydział Śledczy*, pierwszy w Polsce z gatunku *docu-crime*, emitowany w telewizji TVN od 2004 r., cieszący się wysoką oglądalnością, sięgającą 4 milionów widzów.

Serial jest połączeniem treści fabularnych z dokumentalnymi środkami wyrazu, a w głównych rolach występują autentyczni policjanci, prokuratorzy i prawnicy. Autentyczne są również wnętrza komisariatów i mieszkań, gdzie rozgrywa się akcja filmu. Scenariusz opiera się na prawdziwych wydarzeniach, więc jego widzowie mogą zobaczyć, jak pracują policjanci, a nie aktorzy wcielający się w ich role.

„Gebels”, „Metyl” i „Benek” to pseudonimy bohaterów serialu TVP *Pitbull*, granych przez Andrzeja Grabowskiego, Krzysztofa Stroińskiego i Janusza Gajosa. Główny wątek serialu, powstającego od 2005 r., obraca się wokół spraw kryminalnych,

⁷ [www.wikipedia.org/07 zgłoś się](http://www.wikipedia.org/07_zglos_sie) [dostęp: 12.06.2015].

z jakimi jego reżyser Patryk Vega zetknął się podczas przygotowywania dokumentacji do programów telewizyjnych *Prawdziwe psy* oraz *Taśmy grozy*, które pokazywały prawdziwą pracę i problemy policjantów.

Ciężka, niebezpieczna praca, wysiłek i trud policjantów z *Pitbulla* nie są należycie wynagradzane. Za oddanie sprawie i próbę godzenia pracy z życiem prywatnym płacą wysoką cenę; częściej trafiają się im momenty załamania i zwątpienia niż satysfakcji z wykonywanego zawodu. Ucieczką od osobistych problemów jest alkohol; stają również przed pokusą zejścia na drogę przestępstwa.

Jeden z aktorów serialu, Paweł Królikowski, po osobistych doświadczeniach związanych z realizacją filmu stwierdził, że

policja nie zajmuje się sprawiedliwością, nie jest do lubienia, lecz do utrzymania porządku prawnego. Policja jest gwarantem spokoju, ma być skuteczna, może być niesympatyczna i gburowata, ale ma być skuteczna” (Wicik 2008).

Oficer był polskim serialem sensacyjnym, emitowanym w 2005 r., przedstawiającym losy warszawskich policjantów ze specjalnej grupy pościgowej. Kontynuacją *Oficera* są seriale *Oficerowie* (2006) i *Trzeci oficer* (2008), cały cykl liczył łącznie 39 odcinków. Tytułowym bohaterem był Tomasz Kruszyński „Kruszon” (grany przez Borysa Szyca), młody oficer policji, pracujący jako tzw. przykrywkowiec, mający za zadanie przenikanie do grup przestępczych i rozpracowywanie ich od środka. Ze swym partnerem Krzysztofem Rysiem (Andrzej Chyra) usiłował rozbić siatkę gangsterów próbujących przejąć władzę w polskim środowisku przestępczym. Bohater grany przez Szyca był symbolem policjanta nowej generacji:

Z pozoru luzak z warszawskiej Pragi, w rzeczywistości jest inteligentnym i przebiegłym policjantem. Doskonale odnajduje się w środowisku przestępczym, co ułatwia mu wnikanie w mafijne struktury i rozpracowywanie ich od środka. Silny i nieugięty charakter oraz wierność ściśle wyznaczonym zasadom nie pozwalają mu się poddać nawet w trudnych sytuacjach⁸.

⁸ <https://filmypolskiedvd.wordpress.com/> [dostęp: 18.11.2015].

Kolejne seriale o tematyce policyjnej to: *Glina* Władysława Pasikowskiego z Jerzym Radziwiłowiczem w roli głównej; *Kryminalni* Ryszarda Zatorskiego i Piotra Wereśniaka; *13 posterunek* – serial komediowy w reżyserii Macieja Ślesickiego z udziałem m.in. Cezarego Pazury i Marka Perepeczki; *Ekstradycja* z Markiem Kondratem jako komisarzem Olgierdem Halskim; a także *Fala zbrodni*⁹.

Sukces komediowego *13 posterunku* spowodowany jest m.in. tym, że serial jest często powtarzany, występowali w nim popularni aktorzy, w krzywym zwierciadle pokazywał absurdalność codziennej pracy wielu funkcjonariuszy. To nie tylko żartobliwy, tasiemcowy serial, ale również sporo sytuacji, które zapewne prawdziwi policjanci znają z autopsji: zbyt ambitnych komendantów, głupawych kolegów z pracy, osoby mające problemy emocjonalne. Ową listę wad i spostrzeżeń można zapewne wydłużyć, serial był potrzebny nie tylko samym policjantom, pomógł ujawnić ukryte lęki środowiska, a jego komediowy styl przyczynił się, paradoksalnie, do przełamania stereotypów na temat mentalności i poziomu inteligencji policjantów, wielokrotnie wyszydzanych w różnego typu opowieściach, żartach i dowcipach.

Wydział, w którym pracują policjanci sportretowani w *Fali zbrodni*, został wymyślony na potrzeby filmu. Podobne zastrzeżenia można mieć do poruszanej w nim tematyki – w Polsce nie było ataków terrorystycznych i podobnych działań, które jednak pokazywano w kolejnych odcinkach.

Sfilmowane historie w głównej mierze opierały się na aktach policyjnych, np. na wydarzeniach z akcji policyjnej w Magdalence w 2003 r. Serial przedstawia głównie śledztwa dotyczące zabójstw lub przemytu narkotyków, ale sposób działania i akcja w żaden sposób nie przypominają działań operacyjnych policji, ponieważ za dużo jest sfilmowanych pościgów za podejrzаныmi oraz działań z użyciem broni.

Policjanci w filmie to osoby z krwi i kości, których życie, tak zawodowe, jak i osobiste, pełne jest trudności i dylematów, zachowania zaś podpatrzone zostały podczas obserwacji, jakie

⁹ Reżyserami serialu byli, kolejno, Okił Khamidow, Krzysztof Lang, Waldemar Krzystek i Filip Zylber (przyp. red.).

reżyser przeprowadził, realizując inne projekty dokumentalne o podobnej tematyce (Dąbrowska 2007).

Podnoszone głosy krytyczne pochodzące ze środowiska samych policjantów na temat seriali na ich temat, z jakimi można zapoznać się na „Internetowym Forum Policyjnym”, sprowadzają się głównie do tego, że filmy telewizyjne nie przedstawiają rzeczywistych działań operacyjnych, spłycony został charakter pokazywanych przesłuchań, w których serialowi funkcjonariusze starają się siłą wyciągać zeznania od podejrzanych, a każdorazowe zatrzymanie przestępców prezentowane jest jako szybki pościg, z wykorzystaniem policyjnych pojazdów i śmigłowców oraz broni palnej. To absolutna fikcja, która ma niewiele wspólnego z prawdziwą rzeczywistością.

Działania funkcjonariuszy różnią się od tych prowadzonych w telewizyjnych kryminałach. Podczas przesłuchań nie dochodzi do wymuszania zeznań, które muszą być zapisywane, a zatrzymania podejrzanych zakończone są wypełnieniem stosownych dokumentów. Policjant śledczy często przypomina typowego urzędnika wykonującego nudne, ważne obowiązki, ale takie czynności są w serialach pomijane.

Czy zatem kultura popularna, serialowa rzeczywistość jest w stanie wpłynąć na sposób zachowania nowych, młodych funkcjonariuszy policji, kształtowanych już od dzieciństwa przez nowe media audiowizualne? Czy czerpią oni wzorce wprost z ekranu, starając się naśladować telewizyjnych idoli?

Sposoby przesłuchań, zatrzymania podejrzanych oraz wiele innych typowych policyjnych czynności w serialach aranżowane są tak, aby wzbudzać emocje w widzach, natomiast w rzeczywistości takie działania mają inny, mniej widowiskowy przebieg.

Serialowa widownia dostrzega, że zawód policjanta może być ciekawy, ekscytujący, momentami niebezpieczny, a przez to dostarczać uwielbianej przez niektórych adrenaliny. Wizerunek policjanta, wytworzony już w nowych realiach społeczno-politycznych XXI wieku, może powodować, że ludzie zaczną postrzegać policjantów jako osoby nieroztropne, mało odporne na stres, zbyt często sięgające po broń, niedbające o dobro obywateli i ich los, porządek społeczny i spokój (pokazywane na ekranie strzelaniny najczęściej filmowane są w miejskim pejzażu, na zatłoczonych ulicach wypełnionych ludźmi). Telewizyjne i pra-

sowe reportaże przynoszą i takie obrazki, ale jest to zaledwie ułamek procenta spraw, w których naruszone zostały obowiązujące procedury stosowane w Policji.

Polskie seriale o tematyce policyjnej wciąż powstają i zapewne można oczekiwać nowych. Zainteresowanie nimi nadal istnieje; jest publiczność, której należy dostarczyć oczekiwany przez nią produkt. Filmy tego typu ukazują dość zróżnicowany wizerunek policjanta: od typowo komediowego (np. Czarek z *13 Posterunku*), do mrocznego, pełnego emocji i wewnętrznie zróżnicowanego „Gebelsa” z serialu *Pitbul*, kierownika sekcji operacyjnej, uchodzącego za twardziela, który nigdy „nie bierze” i został niegdyś odznaczony za odrzucenie 3 mln dolarów łapówki. Serial ten nie ukazywał policjantów jako wymuskanych, dbających o siebie, młodych i modnie ubranych funkcjonariuszy, lecz jako zwykłych, przeciętnych ludzi, zmęczonych nie tylko pracą, lecz życiem, bez nadmiaru gotówki, często z dużymi problemami finansowymi, którzy chodzą do pracy w dresie i śpią na komisariacie, bo nie mają własnego mieszkania.

Ludzie tacy jak my? Kim są naprawdę, również po służbie, czy mają, tak jak filmowy „Metyl”, problemy z alkoholem i kobietami? Czy potrafi to wynagrodzić szesnastoletnia służba w policji, najwyższy iloraz inteligencji i rekordowa wykrywalność zabójstw aspiranta Saniewskiego (Krzysztof Stroiński)? Zapewne nie, ale losy głównych bohaterów, narracja opowiadająca o warszawskich policjantach z wydziału do walki z terrorem kryminalnym i zabójstw Komendy Stołecznej Policji powoduje, że widz z sympatią patrzy na życiowe perypetie serialowych policjantów i po części przenosi ową sympatię na prawdziwych stróżów prawa.

Seriale o tematyce policyjnej to już trwały element naszego telewizyjno-medialnego krajobrazu, coraz bardziej wyrazisty, zyskujący popularność i znaczenie. Służba w Policji przestała zaś być czymś drażliwym (momentami w historii Polski nawet hańbiącym), stała się wręcz pożądana i nobilitująca, co udowadnia każdorazowa rekrutacja w jej coraz bardziej elitarne szeregach. Na ile przyczyniły się do tego telewizyjne seriale?

Bibliografia:

- Bonikowska Małgorzata, Ostrowska Agnieszka, 2000, *Przed kamerą, w: Komunikatorzy. Wpływ, wrażenie, wizerunek*, red. Andrzej Drzycimski, Warszawa.
- Dąbrowska Monika, 2007, *Policjant mylić się nie może*, „Policja 997”, nr 10, s. 50.
- Goban-Klas Tomasz, 1996, *Public relations. Pojęcia, definicje, uwarunkowania*, Warszawa.
- Hendrykowski Marek, 2005, *Porucznik Borewicz jako idol popkultury*, „Images”, nr 5-6, s. 153-163.
- Knecht Zdzisław, 2006, *Public relations w administracji publicznej*, Warszawa.
- Łuczak Maciej, 2007, *Miś, czyli świat według Barei*, Warszawa.
- M4A1, *Formacje ochronne w Polsce – propozycje reform*, „Serwis militarny – Atplatoon”, <http://atplatoon.w.interiowo.pl/strukturypolice.html> [dostęp: 26.05.2015].
- Misiuk Andrzej, 2006, *Instytucje policyjne w Polsce. Zarys dziejów. Od X wieku do współczesności*, Szczytno.
- Oleksiewicz Maria, 1967, *Nie chcę płoszyć widzów*, „Film”, nr 7, s. 10-11.
- Pawlicki Maciej, 1988, *Niespotykanie spokojny człowiek*, „Film”, nr 15, s. 3-5.
- Podgórska Joanna, 2006, *Socjalistyczny Bond*, „Polityka”, nr 43, s. 66.
- Sokołowski Marek, 2012, *W lustrze mediów. Wizerunki wybranych subkultur, grup społecznych i zawodowych*, Toruń.
- Wicik Aleksandra, 2008, *Policja nie jest do lubienia*, „Policja 997”, nr 10, s. 48.

Kamil Wszolek

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Portret dziennikarstwa na przestrzeni półwiecza w serialach *Barbara i Jan* oraz *Wiadomości z drugiej ręki*

Abstrakt:

Seriale emitowane w telewizji publicznej, *Barbara i Jan* z 1964 roku oraz *Wiadomości z drugiej ręki* z 2011 roku, przedstawiając postacie dziennikarzy oraz świat redakcji medialnych, kreowały społeczny obraz mediów masowych oraz wizerunek profesji dziennikarskiej. W badaniach podjęto próbę porównania dwóch seriali portretujących dziennikarstwo, uwzględniając zmieniającą się sytuację społeczną, polityczną i technologiczną na przestrzeni 50 lat.

Słowa kluczowe:

serial, dziennikarstwo, kształtowanie wizerunku, media, prasa, telewizja

Wprowadzenie

Społeczne wyobrażenia i oczekiwania względem dziennikarzy kształtowane są między innymi na podstawie ich medialnego wizerunku. Dlatego w mediach odgrywa on istotną rolę w kształtowaniu wiarygodności tej profesji, a także tworzy jej społeczne definicje. Seriale *Barbara i Jan* z 1964 roku oraz *Wiadomości z drugiej ręki* z 2011 roku, przedstawiając postacie dziennikarzy oraz świat redakcji medialnych, kreowały społeczny obraz mediów masowych oraz rolę profesji dziennikarskiej. Wiarygodność, zobowiązania oraz zależność mediów od systemu, w którym funkcjonowały, wyraziście odzwierciedlono w sposobie, w jaki dziennikarze zaprezentowani zostali we wspomnianych wyżej serialach.

Przy wyborze tytułów do analizy kierowałem się następującymi czynnikami: gatunkiem filmowym, tematyką i umiejscowieniem akcji serialu oraz emitującą go stacją. Skupiłem się na serialach, których akcja rozgrywa się w Polsce, jednak nieko-

niecznie będących pomysłem rodzimych twórców. Ponieważ interesowało mnie lokowanie konkretnych treści w serialach, wybrałem dwa tytuły *Barbara i Jan* oraz *Wiadomości z drugiej ręki*, emitowane wyłącznie w telewizji publicznej. Aby wydobyć podobieństwa i różnice w portretowaniu dziennikarstwa na przestrzeni półwiecza za istotne kryterium wyboru uznałem rok produkcji oraz czas rozgrywania się akcji serialu.

Seriale, we właściwy dla siebie sposób, interpretowały role społeczne dziennikarzy oraz kwestię wiarygodności mediów. Wizerunek dziennikarza podlegał metamorfozie wraz ze zmieniającą się sytuacją społeczną i polityczną. Po 1989 roku polskie dziennikarstwo, podobnie jak na Zachodzie, musiało się zmierzyć z nowym wyzwaniem, jakim było funkcjonowanie w modelu gospodarki rynkowej. Serialowa postać dziennikarza ewoluowała wraz z rzeczywistą sytuacją mediów.

Analizując wypowiedzi wielu twórców seriali można wywnioskować, że poprzez swoje dzieła chcą uchwycić rzeczywistość oraz podjąć próbę jej zdiagnozowania. Dzięki temu, w dalszej perspektywie, można wyodrębnić charakterystyczne cechy opisywanych osób, czy całych grup społecznych. Telewizja to także najbardziej dostępne medium, a jednym z istotnych jej zadań jest „umiejętność odpowiedzenia na pytania o współczesną tożsamość, pogodzenia realnego opisu z wizją postulowaną, w czym rola serialu, gatunku najbardziej wzorcotwórczego jest niebagatelna” (Uszyński 2001: 10). Serial to „swoisty poradnik życia, pomagający w rozwiązywaniu problemów rozpoznanych właśnie dzięki fikcji fabularnej” (Uszyński 2001: 12).

Za wieloma badaczami przyjmuję hipotezę¹, że filmy, jako źródła historyczne, mogą pogłębić wiedzę na temat sytuacji społecznej w Polsce (Skotarczak 2004: 10-20), szczególnie z okresu PRL. Dodatkowym argumentem przemawiającym za badaniem seriali jest to, że gatunek ten bardzo silnie oddziałuje na odbiorców, gdyż „serial fabularny zajmuje znaczące miejsce w układzie ramowym wszystkich nadawców. To, można powiedzieć, jeden z najważniejszych budulców programu telewizyjnego” (Uszyński 2001: 7).

¹ Dorota Skotarczak w swojej książce *Obraz społeczeństwa PRL w kinematografii filmowej* wymienia m.in.: Adama Sikorskiego, Ryszarda Wagnera i Lecha Trzeciakowskiego.

Wizerunek kształtowany jest w złożonych relacjach, dlatego postać serialowego dziennikarza powinna być skonfrontowana z rzeczywistym dziennikarstwem okresu PRL oraz nowej demokracji. Analiza seriali *Barbara i Jan* oraz *Wiadomości z drugiej ręki* stanowiła podstawę do porównania filmowego wizerunku dziennikarza z tym, który pojawia się w dostępnych opracowaniach teoretycznych (np. Mocek 2006, Wolsza 2010, Ligarski 2010).

Barbara i Jan to pierwszy polski komediowo-sensacyjny serial telewizyjny. Jego premiera odbyła się w Telewizji Polskiej 5 I 1965 roku. Scenariusze napisali Stanisław Bareja, Janusz Jaxa, Hieronim Przybył i Jerzy Ziarnik. Zdjęcia wykonał Jan Janczewski, a muzykę skomponował Jerzy Matuszkiewicz. Jest to komedia, w której dziennikarka i fotoreporter pracują nad reportażami dla nieistniejącej warszawskiej gazety „Echo”. W każdym z 7 odcinków ambitna, początkująca dziennikarka Barbara Raczykówna (Janina Traczykówna) wraz z fotoreporterem Janem Buszewskim (Jan Kobuszewski) zbierali materiały do pozornie prostych reportaży². W każdym odcinku zajmowali się zazwyczaj banalnym tematem. Zawsze jednak natrafiali na niespodziewane trudności i za każdym razem odkrywali wartę opisaną w gazecie historie. W konsekwencji perypetie, które towarzyszyły ich pracy sprawiały, że artykuł do „Echa” stawał się wyjątkowy.

Wiadomości z drugiej ręki to adaptacja komediowej telenoweli argentyńskiej *Los exitosos Pells*. Akcja serialu rozgrywa się w świecie telewizyjnych celebrytów. Pierwowzorem bohaterów serialu jest popularna para argentyńskich prezenterów telewizyjnych: Martin Pells i Sol Casenave, którzy są chlubą stacji. Podobnie jak w oryginale, w polskiej wersji Marcin Wilk (Wojciech Mecwaldowski) i Agata Rusek (Magdalena Łaska) to najpopularniejsza para medialna w kraju. Wspólnie prowadzą program informacyjny w prywatnej telewizji pl.24, który właśnie dzięki nim ma największą oglądalność. Oficjalnie Marcin i Agata występują jako małżeństwo. W oczach widzów uchodzą za idealną parę. Jednak w rzeczywistości ich związek został wymyślony na potrzeby marketingowe. Problem, wokół którego nakre-

² Podobieństwo nazwisk serialowych do prawdziwych personaliów aktorów było zamierzone.

ślona jest fabuła, pojawia się w 1. odcinku. Przez splot niekorzystnych wydarzeń główny bohater, Marcin Wilk, zapada w śpiączkę. Aby nie spadła oglądalność, szefostwo stacji wynajmuje aktora, łudzaco podobnego do Marcina Wilka, który ma zagrać rolę swojego życia. Bezrobotny artysta Piotr Wilczyński (Wojciech Mecwaldowski) od tej pory wciela się w ulubieńca widzów i pokazuje się na ekranie milionom wielbicieli. Serial *Wiadomości z drugiej ręki* to opowieść o bezpardonowej walce o karierę w mediach.

Sytuacja społeczna

Abstrahując od wszechobecnej w latach 60. ideologii komunistycznej, z serialu *Barbara i Jan* można się sporo dowiedzieć o przedstawionych w nim czasach, a opisane w komedii historie osadzone są mocno w społecznym kontekście. Potwierdzają to także wypowiedzi aktorów, którzy wspominają serial:

Są to „sprawy bieżące w wciąż budującym się kraju. Był to pierwszy serial telewizji polskiej, więc musiał przez widzów być przyjmowany jako sympatyczna ciekawostka. Mało tego, mówiąca o realiach tamtych lat”.

Tak mówi po latach Teresa Lipowska odtwórczyni robotnicy w zakładach im. Róży Luksemburg³. Warto dodać, że sceny w 1. odcinku serialu, w którym występowała Teresa Lipowska, były odgrywane w naturalnych wnętrzach nieistniejącego już zakładu na warszawskiej Woli.

„Dzięki temu serialowi można zobaczyć, w jakich warunkach wtedy się żyło, jakimi samochodami jeździło, jaka panowała moda oraz obyczaje. To jest świadectwo tamtych czasów, pewnego rodzaju dokument naszego życia” – powiedział Jan Kobuszewski⁴.

W serialu *Wiadomości z drugiej ręki* pojawia się także Warszawa, jednak można to wywnioskować jedynie obserwując panoramy miasta pomiędzy poszczególnymi scenami. Akcja rozgrywa się przede wszystkim w budynku telewizji. Na pierwszy plan wysuwa się nowoczesna technika produkcji telewizyjnej oraz wysokie tempo pracy działu technicznego, który przygoto-

³ <http://film.interia.pl/telewizja/news-barbara-i-jan-pierwszy-polski-seria-1.nId.1822135> [dostęp: 01.06.2015].

⁴ Tamże.

wuje program na żywo. Dziennikarze prowadzący program informacyjny to celebryci, dzięki którym oglądalność stacji rośnie:

„Kiedy Marcin jest na antenie rozkładamy konkurencję na łopatki” – komentuje w trakcie programu Adam Kromer, właściciel stacji telewizyjnej (*Wiadomości z drugiej ręki*, odc. 1).

Dziennikarze mają tu pełną swobodę w sposobie prowadzenia programu oraz w doborze przedstawianych tematów.

Ja rozumiem to, że nie można wchodzić naszej gwiazdzie w drogę, ale to jest nadal program informacyjny, a nie program o Marcinie Wilku (*Wiadomości z drugiej ręki*, odc. 1).

Tak wybór tematów wiadomości komentuje w 1. odcinku wydawca, który teoretycznie jest odpowiedzialny za ich merytoryczną stronę i przygotowanie.

Na fenomen telewizyjnych gwiazd zwraca uwagę Maciej Mrozowski, który uważa, że nie da się ich wygenerować. Można je jedynie odkryć i warto to robić, gdyż

gwiazda przyciąga uwagę i tworzy własne audytorium. Z ekonomicznego punktu widzenia gwiazda jest więc inwestycją, zwykle dość kosztowną (wysokie honoraria), lecz gwarantującą zainteresowanie przekazem i podnoszącą jego wartość rynkową (Mrozowski 2001: 170).

Głównym elementem kontroli mediów są prawa ekonomiczne. Telewizja w ustroju kapitalistycznym jest normalnym przedsiębiorstwem produkcyjnym (Goban-Klas 2004: 151).

Definicja zawodu

Już w premierowym odcinku serialu *Barbara i Jan* profesja dziennikarska doczekała się swego rodzaju definicji. Barbara Raczyk stara się o angaż w gazecie „Echo” i jako swój pierwszy artykuł przygotowuje tekst o życiu pracownic fabryki żarówek, udając jedną z nich. Jan Buszewski (fotograf) ma się z nią spotkać w fabryce i ukradkiem zrobić zdjęcia, ale jako że nigdy wcześniej jej nie widział, pomylił ją z inną pracownicą. Barbara chce problem kobiety pracującej ująć jak najbardziej wszechstronnie:

zależy mi bardzo na szczerych odpowiedziach, tak jak to tylko koleżanka koleżance może powiedzieć. Dlatego występuję tu

jako pracownica i tylko w kadrach wiedzą, że jestem z prasy (*Barbara i Jan*, odc. 1).

On ma jej nie dekonspirować. Jednak gdy w zakładzie pojawia się fotograf, pracownice chętnie mu się zwierniają, zdradzając blaski i cienie wykonywanego zawodu, zaś Barbarę uważają za zbyt ciekawską, młodą, niedoświadczoną jeszcze koleżankę. W efekcie Barbara pisze reportaż, w którym brakuje wypowiedzi robotnic. Zrezygnowana oddaje tekst do redakcji. Ma świadomość, że nie zostanie przyjęta do „Echa”, a jej tekst wcale nie ukaże się drukiem. Jednak Jan sprytnie wzbogaca materiał koleżanki dopisując do niego brakujące wypowiedzi robotnic i doprowadza tym samym do jego wydania w „Echu”. Barbara Raczyk zostaje przyjęta do redakcji, a naczelny jest zachwycony materiałem:

Pani Barbaro, czuję w obowiązku powiedzieć, że reportaż pani wywołał jak najżywszy oddźwięk wśród szerokich rzesz społeczeństwa i utwierdził dobre imię naszego pisma (*Barbara i Jan*, odc. 1).

W tych podniosłych słowach redaktor naczelny gazety „Echo” chwali swoją nową dziennikarkę. Po wyjściu z gabinetu Buszewski tłumaczy Raczykównie, że pomysł z zatrudnieniem się w fabryce nie był dobry, gdyż:

ludzie mają zaufanie do nas, do prasy. Przychodzą do nas ze swoimi kłopotami i są pewni, że im pomożemy. To wielka odpowiedzialność, ale i wielki zaszczyt. To wyszło tak, jakby pani się wstydziła, że jest dziennikarzem (*Barbara i Jan*, odc. 1).

W serialu *Barbara i Jan* „słowo dziennikarskie” wiele znaczyło. W sytuacji, która budziła wątpliwość rozmówcy, używane było jako synonim „słowa honoru” – był to argument, z którym się nie polemizowało.

Pięćdziesiąt lat później, w produkcji *Wiadomości z drugiej ręki*, ludzie już tak bardzo nie ufają mediom, jednak uważają je za instytucję ostateczną, w której szukają pomocy, jeśli wszystkie inne możliwości zostaną wyczerpane. W 23. odcinku reporter Daniel Waśko (Marcin Kwaśny) tak definiuje swoją rolę:

Taka jest nasza praca – jeśli dzięki niej choć milimetr spadnie poziom hipokryzji i zakłamania wokół nas to oznacza, że to ma jakiś sens (*Wiadomości z drugiej ręki*, odc. 23).

Jednak kontekst tej wypowiedzi i intencje reportera są odmienne. Poziom zakłamania i hipokryzji jest równie wysoki u niego, jak i w samych mediach. Żeby przetrwać w zawodzie nie wystarczy być tylko dobrym dziennikarzem. Liczy się głównie osobowość prowadzącego oraz dostęp do ważnej informacji.

We współczesnych polskich mediach z kanałem telewizyjnym najbardziej kojarzone są nazwiska redaktorów, a nie wydawców, czy nawet właścicieli stacji. W języku potocznym mówi się, np. „widziałem w programie u Moniki Olejnik”, „gościem Tomasza Lisa był”, ktoś coś „powiedział w porannej rozmowie z Konradem Piaseckim”. Nazwy programów schodzą na dalszy plan. Potwierdzeniem tej tendencji jest także autopromocja mediów i reklama outdoorowa, w której występują najbardziej charakterystyczni dziennikarze, a nie wydawcy czy właściciele danego medium.

Lojalność

W 1. odcinku serialu *Barbara i Jan* w redakcji pojawia się człowiek, który mimo tego, że pracuje już jakiś czas w „Echu”, nie potrafi rozpoznać Buszewskiego. Choć spotykał go już parokrotnie, biega po działach redakcji w poszukiwaniu fotoreportera. Ironicznie przedstawione zostało to w jednym z odcinków, w którym mężczyzna czyta książkę pod tytułem „Sztuka zapamiętywania”. Jan Buszewski nie omieszka w równie zabawny sposób tego skomentować: „Przecież ten cymbał widział mnie dziesiątki razy.” Dziennikarze zatrudnieni w redakcjach działających w okresie PRL nie musieli się legitymować dużym doświadczeniem oraz wiedzą potrzebną w uprawianiu profesji. Aby zostać dziennikarzem można było uczestniczyć w przyspieszonych kursach doszkalających. Najważniejszą cechą w zawodzie była lojalność wobec władzy (Barczyk 2013: 64). Ta postawa ułatwiała pracę w profesji dziennikarskiej. Lojalni dziennikarze byli często nagradzani za współpracę z kierownictwem partyjnym. Równie istotną cechą była dyspozycyjność na każde skinienie aparatczyków (Barczyk 2013: 64). Co ciekawe, podobna postać występuje w drugim serialu. Jest to Wiktor Karmel (Arkadiusz Janiczek), asystent Krystyny Skowrońskiej (Maria Pakulnis) w konkurencyjnej „Infostacji”. Nie grzeszy inteligencją, ale jest wierny swojemu pracodawcy – nieważne, dla kogo pracuje, zawsze jest lojalny. Tę cechę podkreślają także obydwa analizowane seriale.

Sterowanie informacją

Tematy poruszane w gazecie (warszawskim „Echu”) często wynikają z ciekawości świata dziennikarzy. Barbara i Jan jadą zrobić materiał, a przy okazji odkrywają nowy interesujący temat. Zupełnie inaczej jest w serialu *Wiadomości z drugiej ręki*. W tym przypadku tematy muszą być pozycjonowane pod względem oglądalności. Czasami przedstawiane wydarzenia nie są faktami, a zgrabnie wyreżyserowanymi przez producentów historiami. Zamierzonym efektem tych działań ma być wysoka oglądalność, która ma bezpośrednio przełożenie na reklamodawców, a w konsekwencji na finanse przedsiębiorstwa medialnego. Do telewizyjnego programu nie przebijają się tematy niszowe oraz społeczne:

Marcin: Na jedynkę samotna kobieta wychowująca trójkę dzieci, odcięta od świata.

Wydawca: Obawiam się Marcin, że jest to zbyt lokalne dla nas, a poza tym, od kiedy interesują Cię sprawy społeczne?

Marcin: Co to znaczy zbyt lokalne dla nas?! Lepiej pisać o pieskach i kotkach, a nie o człowieku?!

W 3. odcinku serialu *Barbara i Jan* redaktor naczelny narzuca temat dziennikarzom. Warto zwrócić uwagę, że czas powstania serialu przypada na okres tzw. drugiego planu pięcioletniego (1961–1965), czyli gospodarczego projektu zatwierdzonego przez Sejm, zakładającego wzrost inwestycji oraz zwiększenie zatrudnienia (Dz. U. z 1961 r., nr 11, poz. 58). Naczelnego „Echa” interesowała prefabrykacja w budownictwie. Jednak po przeczytaniu gotowego materiału mówi dziennikarzom, że bardziej zależy mu na opisanu rozmachu budowy i tego jak „powstają w Warszawie nowe domy”, niż jak się robi gazobeton. Dobry artykuł powinien składać się z trzech najważniejszych danych, wymienia naczelny, a są to „ludzie, fakty, cyfry”.

W mediach obowiązuje cenzura. W PRL ideologia miała być nadrzędną wartością, której podporządkowywano wszystkie przekazy medialne. Szczególnie w okresie stalinowskim najważniejszy był produkcyjniak, który miał wcielać w życie założenia realizmu socjalistycznego (Skotarczyk 2004: 23). W serialu komediowym *Barbara i Jan* można je wyodrębnić niemalże w każdym odcinku. W pierwszej części pokazana jest fabryka za-

rówek, w której Barbara próbuje zrobić reportaż wcieleniowy. W 3. odcinku, zbierając materiały do artykułu o nowych technologiach w budownictwie, dziennikarze gubią aparat z ważnymi zdjęciami, przez co muszą przeszukać budowy rozsiane po całej Warszawie. W 5. odcinku robią materiał w kopalni węgla brunatnego, a w 6. odwiedzają dużą spółdzielnię rolną.

We współczesnej telewizji widzowi daje się to, co najlepiej się sprzedaje – przede wszystkim sensację. W serialu *Wiadomości z drugiej ręki* programy produkowane były jedynie dla osiągnięcia wysokiego wyniku oglądalności. W jednym z odcinków reporter Daniel Waśko otrzymuje upragniony, własny, nowy program, w którym chce pokazywać wszystkie afery miasta i ciemne strony celebrytów. Podczas spotkania organizacyjnego wywiązuje się ciekawa rozmowa pomiędzy redaktorem, a producentem programu.

Producent Karol: Chcesz rozpruć brzuch temu miastu, wyjąć z niego flaki, „make up” ma ci to pomalować, bo naturalna krew źle wygląda w TV, a ja mam z tego zrobić spektakularne widowisko?

Daniel Waśko: Karol, przecież taki jest świat!

Karol: Nie Danielu, świat to nie tylko kłamstwa, zdrady i krew.

Daniel Waśko: Ale to właśnie ludzie chcą oglądać.

Warunkiem wpływania na społeczeństwo jest oferowanie mu „sterowanej i kontrolowanej informacji, której wartość oceniano nie według jej prawdziwości, tylko według zgodności z założonymi celami” (Pokorna-Ignatowicz 2003: 33). Często bowiem w ustroju kapitalistycznym oczekiwania władz różnią się z oczekiwaniami odbiorców.

Praca w zawodzie

W 2. odcinku serialu *Barbara i Jan* możemy zobaczyć na czym polega dyżur reporterski w redakcji. Barbara zastępuje naczelnego. Wyniki zawodów sportowych, dyktowane przez reporterów w terenie, przekazywane są telefonicznie. Telefony dzwonią bez przerwy i zdarza się, że bohaterka odbiera kilka naraz. Płatanina kabli doprowadza do tego, że łatwo pomylić rozmówcę. Ciągłe rozproszenie i przyływ nowych informacji na dyżurze w redakcji sprawia, że dziennikarka nie ma czasu na napisanie własnego artykułu. Oprócz bieżących spraw czuwa jeszcze nad składem gazety. Przywołana przez zecera musi zdecydować czy

fragment tekstu w gazecie ma być wydrukowany kursywą, czy wersalikami. Przedstawiona sytuacja obrazuje, że każdy członek redakcji dba o swój warsztat i ceni go.

Dziennikarze za czasów PRL należeli do klasy uprzywilejowanej. Praktyki korupcyjne w dziennikarstwie stały się dość popularne. Stanisław Mocek (2006: 76) definiuje je jako „zonglowanie władzy systemem przywilejów i nagród za lojalność i oddanie”. Władza kupowała dziennikarzy oferując im różne prezenty. „Czy wszyscy dziennikarze dają się tak łatwo przekupić?” – to zdanie pada w serialu *Barbara i Jan*, gdy hazardziści proponują dziennikarzom 50 tysięcy w zamian za zachowanie tajemnicy i nieujawnianie ich sekretu policji. W serialu *Wiadomości z drugiej ręki* również jesteśmy świadkami propozycji łapówki. Szef stacji pl.24 Adam Kromer obiecuje 2 miliony złotych dziennikarzowi w zamian za zrzeczenie się ojcostwa i praw do dziecka, które miał mieć z Agatą Rusek. Dziennikarz szybko przyjmuje ofertę.

Sprzęt i technologia

W ciągu 50 lat zauważyć można ogromny skok w rozwoju technologii. Wykorzystywana jest przez dziennikarzy w dotarciu do odbiorców. Bohaterowie serialu *Barbara i Jan* pracują w gazecie, a w *Wiadomościach z drugiej ręki* w telewizji. W serialu z lat 60. telewizja pojawia się jedynie w odcinku, w którym dziennikarze przywożą telewizor do wiejskiej świetlicy. Odbiornik jest nagrodą w konkursie. Okazuje się, że TV jest nieprzydatne, bo w budynku nie ma prądu. Barbara pisze swoje artykuły do warszawskiego „Echa” na maszynie do pisania. Teksty są składane do druku przez zecerów. Jan Buszewski robi zdjęcia aparatem fotograficznym firmy Flexaret. Dziennikarze korzystają z telefonów stacjonarnych, które należą do rzadkości. W prywatnych mieszkaniach, jak obrazuje to jedna ze scen, aparat telefoniczny był używany przez kilka rodzin, a rozmowy zapisywane na kartce w celu rozliczenia rachunków.

W drugim serialu technologia jest zaawansowana. Dziennikarze korzystają z mikrofonów bezprzewodowych, pokazane są kamery, studio realizacyjne, transmisje na żywo. Każdy z pracowników zaopatrzonej jest w służbowy telefon komórkowy, który ułatwia i przyspiesza przepływ informacji.

Media i komunikowanie masowe, a w tym również dziennikarstwo, podlega bardzo dynamicznym zmianom. Na przestrzeni lat rozwinęła się technologia, technika przekazu oraz wymiany informacji. Analizując sylwetki dziennikarzy w przedstawionych dwóch serialach na przestrzeni 50 lat, można dostrzec wiele podobieństw w kreowanym wizerunku dziennikarza oraz zasadach rządzących rynkiem medialnym w Polsce, które mają potwierdzenie również w przywoływanych opracowaniach teoretycznych. Wielość punktów stykowych pomiędzy tymi dwiema płaszczyznami ugruntowuje tezę, że serial fabularny może być źródłem wiedzy o przeszłości. Należy jednak pamiętać, że świat prezentowany na ekranie nie jest prostym odbiciem rzeczywistości.

Bibliografia:

- Barczyk Agnieszka, 2013, *Dziennikarz w czasach Polski Ludowej. Podobieństwa między wizerunkiem rzeczywistym i filmowym*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 15, s. 61-72.
- Goban-Klas Tomasz, 2004, *Media i komunikowanie masowe: teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa.
- Krasicki Artur, 2015, „Barbara i Jan”: Pierwszy polski serial, <http://film.interia.pl/telewizja/news-barbara-i-jan-pierwszy-polski-serial.nId.1822135> [dostęp: 01.06.2015].
- Ligarski Sebastian, 2010, *Dziennikarze władzy, władza dziennikarzom*, Warszawa.
- Mocek Stanisław, 2006, *Dziennikarze po komunizmie*, Warszawa.
- Mrozowski Maciej, 2001, *Media masowe. Władza, rozrywka, biznes*, Warszawa.
- Pokorna-Ignatowicz Katarzyna, 2003, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków.
- Skotarczak Dorota, 2004, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań.
- Uszyński Jerzy (red.), 2001, *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, Warszawa.
- Wolsza Tadeusz, Ligarski Sebastian, 2010, *Dziennikarze władzy, władza dziennikarzom*, Warszawa.

Kamila Chmielewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Seriale a nauka języka obcego

Abstrakt:

Seriale służą przede wszystkim rozrywce, jednak odbiorcy nie- rzadko znajdują dla nich także inne zastosowania. Niniejszy artykuł przedstawia możliwości wykorzystywania seriali w procesie nauki i akwizycji języków obcych i dotyczy zarówno nabywania wiedzy i umiejętności w kontekście formalnym, tj. w szkole, jak i samodzielnej nauki przed ekranem telewizora lub komputera. Prezentowany jest dotychczasowy stan badań, przede wszystkim z anglo- i niemieckojęzycznej literatury przedmiotu.

Słowa kluczowe:

serial, akwizycja języków obcych, dydaktyka języków obcych, napisy, tłumaczenie audiowizualne

Dotychczasowe badania nad potencjałem mediów audiowizualnych w glottodydaktyce (z grec. *glotta* – język, *didactica* – nauczanie) skupiały się przede wszystkim na zaletach wykorzystywania filmów fabularnych w celach dydaktycznych. Jednak wraz z rosnącą modą na oglądanie seriali telewizyjnych zaczęto dostrzegać potencjał i tego gatunku medialnego. Dostępność obcojęzycznych seriali na płytach DVD, a przede wszystkim łatwy dostęp do nich w Internecie, umożliwia niemalże nieograniczony kontakt z językiem docelowym oraz szybki i prosty wgląd do kultury kraju danego języka. Ze względu na popularność i mnogość produkcji anglojęzycznych większość dotychczasowych badań poświęconych jest nauczaniu i akwizycji języka angielskiego jako obcego lub drugiego.

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie najważniejszych teorii oraz wyników badań dotyczących potencjału seriali w nauczaniu i uczeniu się języków obcych. W pierwszej części artykułu przedstawione zostaną teorie i modele odnoszące się do wszystkich gatunków audiowizualnych, w tym seriali. W drugiej części znajdują się rozważania nad rolą dystynktywnych cech seriali telewizyjnych w procesie nauki języków obcych oraz

występujących w nich języku. Ponieważ wydania DVD oraz portale internetowe nierzadko oferują odbiorcom wybór wersji językowych, w ostatniej części przedstawione zostaną różne formy tłumaczenia audiowizualnego oraz ich wpływ na rozwój poszczególnych sprawności językowych.

1. Media audiowizualne w glottodydaktyce

Badania nad potencjałem mediów audiowizualnych w glottodydaktyce cieszą się od lat dużą popularnością. Po raz pierwszy fragmenty filmów (choć dużo częściej preparowane do celów dydaktycznych wideo) wykorzystywane były na zajęciach języka obcego w ramach metody audiowizualnej, popularnej w latach 40. i 50. ubiegłego wieku. Metoda ta bazowała na założeniach behawioryzmu. Wykorzystywanie mediów audiowizualnych służyło przede wszystkim rozwijaniu sprawności receptywnych (słuchanie ze zrozumieniem) oraz było punktem wyjściowym do rozwoju sprawności produktywnych (głównie mówienie), których trening opierał się na wielokrotnym powtarzaniu przedstawionego wzorca (por. Roche 2010: 1244).

Od tego czasu metodyka pracy z mediami audiowizualnymi przeszła radykalne zmiany. Dziś w erze dydaktyki transkulturowej wykorzystywanie ich może służyć rozwojowi każdej z kompetencji wymaganych od użytkownika języka obcego, a wachlarz technik jest bardzo szeroki. Długoletnia dyskusja wśród dydaktyków języka obcego zakończyła się także konsensem (por. np. Henseler, Möller, Surkamp 2011; Welke, Faistauer 2010), że oprócz kompetencji językowych, komunikacyjnych i społeczno-kulturowych celem zajęć języka obcego powinien być również rozwój kompetencji medialnej¹.

Wypracowane przez lata podstawowe teorie naukowe obejmują wszystkie gatunki mediów audiowizualnych (od filmów fabularnych, poprzez seriale, aż do teledysków). Ponieważ informacje zawarte w mediach, jak i sama recepcja, nie są elementami podlegającymi pełnej kontroli ze strony nauczyciela bądź osoby uczącej się, w literaturze przedmiotu przytaczane są

¹ Kompetencja medialna nazywana jest czasem kompetencją filmową, a w obszarze anglojęzycznym przeważa termin *film literacy*. Ponieważ przedmiotem artykułu są seriale, a nie filmy, stosowane będzie pojęcie kompetencji medialnej. Modele kompetencji medialnej opracowali m.in. Blell i Lütge (2004), Leitzke-Ungerer (2009), Surkamp (2010) oraz Thaler (2014).

hipotezy zarówno z teorii akwizycji (tj. nabywania, przyswajania), jak i nauki języka obcego. Podstawowym argumentem przytaczanym przez dydaktyków, optujących za wykorzystywaniem mediów audiowizualnych w procesie nauki języka obcego jest obecność sfery wizualnej, a tym samym komunikacji niewerbalnej, w przeciwieństwie do tradycyjnych „słuchanek” zawierających jedynie warstwę audio. Według Sass (por. 2007: 7) człowiek odbiera od 70% do 80% informacji za pomocą wzroku, a zaledwie ok. 13% poprzez zmysł słuchu. Kanał wizualny stanowi więc podstawę ludzkiej percepcji. Widoczni na ekranie bohaterowie, ich mimika, postawa i gestykulacja, a także miejsce akcji dostarczają wielu informacji, które odbierane poprzez zmysł wzroku ułatwiają zrozumienie, a tym samym sprzyjają nauce.

Aspekty paralingwistyczne (zależne od sytuacji, ale też skonwencjonalizowane kulturowo mimika i gesty) i suprasegmentalne (np. intonacja, tempo mówienia, przerwy, natężenie głosu) odgrywają dużą rolę w rozumieniu filmu i mogą wspierać odbiór struktur językowych² (Blell, Lütge 2004: 405).

Wielu badaczy odwołuje się także do *hipotezy zrozumiałej informacji* (ang. *comprehensible input hypothesis*) Stephena Krashena (1985). Zgodnie z nią język przyswajany jest jedynie wówczas, gdy *input* jest dla odbiorcy zrozumiały bądź poziom języka jest nieznacznie wyższy od tego, na którym obecnie znajduje się osoba ucząca się³. Można więc wnioskować, że wizualna kontekstualizacja sytuacji komunikacyjnej, która niewątpliwie prowadzi do lepszego zrozumienia, jest elementem niezbędnym do przyswojenia informacji i nowych struktur, gdy znajomość języka nie jest jeszcze u odbiorcy na zbyt wysokim poziomie.

Chociaż kryteria *hipotezy zrozumiałej informacji* w 100% mogą spełniać jedynie filmy spreparowane do celów dydaktycznych, uwzględniające w sferze językowej program nauczania, to materiały oryginalne, jakimi są tradycyjne filmy fabularne oraz inne gatunki audiowizualne, bez wątpienia w wyższym stopniu

² Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Kamili Chmielewskiej – przyp. red.

³ Hipoteza ta przedstawiana jest często za pomocą wzoru *i+1* i wywodzi się z teorii akwizycji. Według Krashena (1985: 22) *i+1* osiągnane jest automatycznie, gdy komunikacja jest udana, a *input* zrozumiały dla odbiorcy.

niż formy audio przyczyniają się do zrozumienia informacji przekazywanej w języku obcym. Natomiast używanie materiałów oryginalnych na lekcjach języka obcego, tzn. stworzonych przez rodzimych użytkowników języka dla innych rodzimych użytkowników danego języka (tzw. *native speakerów*) w celach informacyjnych i rozrywkowych, jest postulowane w glottodydaktyce od lat⁴. Materiały te tworzą kompleksowy i interesujący *input*, przeciwdziałają atmosferze sztucznej i nienaturalnej komunikacji na zajęciach oraz przyczyniają się do wzrostu motywacji u osób uczących się.

Czynnikiem motywującym nie jest jedynie film (lub inny produkt audiowizualny) sam w sobie, aczkolwiek korzystanie z tego medium na zajęciach języka obcego uatrakcyjnia lekcję poprzez element różnorodności oraz odpowiada preferencjom uczniów. Istotnym aspektem są tu przede wszystkim prezentowane treści. Oryginalne media audiowizualne są idealnym nośnikiem tematów krajo- i kulturoznawczych, uznawanych za jedne z najbardziej motywujących i inspirujących, a „wartość motywacyjna owych informacji będzie wprost proporcjonalna do ich autentyczności, wiarygodności i typowości” (Pfeiffer 2001: 116). Zgodnie z założeniami dydaktyki komunikatywnej i międzykulturowej treści krajo- i kulturoznawcze znajdują odzwierciedlenie w każdym fenomenie życia codziennego. Według Pfeiffera (por. 2001: 117) tematyka dotycząca codziennej rzeczywistości, będąca podstawą większości produkcji serialowych, cieszy się szczególnym powodzeniem wśród młodzieży. Autor nadmienia, że „odniesienie materiału lekcyjnego do własnej osoby jest jednym z najważniejszych czynników motywowania i motywacji, a tym samym warunkiem sukcesu” (Pfeiffer 2001: 117).

Kolejnym elementem mającym wpływ na przyswajanie oraz naukę języków obcych są czynniki afektywno-emocjonalne. Jeszcze do początku lat 90. emocje były niejako przeciwstawiane kognicji, traktowane wręcz jako elementy przeszkadzające procesom myślowym, w szczególności strach i stres. Obecnie nie

⁴ Materiały oryginalne bywają też często nazywane materiałami autentycznymi. Pfeiffer różnicuje jednak te pojęcia twierdząc, że „każdy tekst oryginalny jest sam w sobie autentyczny, ale nie każdy tekst autentyczny jest oryginalny” (2001: 167-168). Według autora materiały oryginalne zawarte są „w oryginalnych źródłach obcojęzycznych”, natomiast autentyczne spełniają kryterium naturalności i poprawności (por. Pfeiffer 2001: 167).

neguje się znaczenia czynników afektywno-emocjonalnych w procesie uczenia się i przyswajania języków obcych. Nowsze badania z dziedzin kognitywistyki oraz neuropsychologii ukazują, że emocje mają pozytywny wpływ na przyswajanie informacji oraz naukę języków obcych. Większość alternatywnych metod nauczania opiera swoje założenia właśnie na pozytywnych emocjach i bezstresowej atmosferze.

Już w latach 80. Krashen (1982) sformułował swoją *hipotezę filtra afektywnego* (ang. *affective filter hypothesis*). Filtr ten jest mechanizmem determinującym ilość informacji, które osoba ucząca się jest w stanie przyswoić w zależności od tego, czy otoczenie, w którym się znajduje, jest przyjazne (por. Ghia 2012: 11). Im bardziej stresująca sytuacja lub otoczenie, tym mniej informacji prawdopodobnie zostanie przyswojonych. Oglądanie obcojęzycznych seriali lub filmów na zajęciach, a tym bardziej w domu, stwarza pozytywne środowisko do nauki i akwizycji języków obcych. Jednak brak wyraźnych emocji może skutkować obniżeniem zainteresowania, a tym samym spadkiem koncentracji. To bodźce wywołujące u nas emocje otrzymują naszą uwagę (por. Wolff za Decke-Cornill, Küster 2010: 45). Uznanie czegoś za ważne oraz wyzwalone pozytywne emocje przyczyniają się do tego, że lepiej zapamiętujemy dane informacje (por. Kieweg za Decke-Cornill, Küster 2010: 46). W przypadku treści obcojęzycznych ma to bezpośredni wpływ na przyswajane słownictwo i struktury gramatyczne, gdyż i na nich skupiana jest większa uwaga.

Jak te procesy mogą wspomagać seriale? Seriale świadomie wywołują u odbiorców emocje posługując się wielorakimi mechanizmami. Poprzez budowanie napięcia i konfliktów widz ciągle jest zaangażowany emocjonalnie i identyfikuje się z bohaterami. Zdecydowaną przewagą obcojęzycznych seriali nad filmami jest jednak fakt, że czynią to przez wiele odcinków a nawet sezonów, podtrzymując długotrwały kontakt z językiem obcym.

2. Cechy gatunkowe seriali sprzyjające nauce j. obcych

Zaprezentowany potencjał dydaktyczny mediów audiowizualnych nie budzi wątpliwości. Problem pojawia się w momencie, gdy osoby chcące nauczyć się języków obcych oraz nauczyciele stają przed dylematem „co wybrać?”. W literaturze przedmiotu

większość proponowanych dydaktyzacji lekcji opiera się na długometrażowych filmach fabularnych⁵. Ta preferencja nie ma jednak specjalnego dydaktycznego uzasadnienia. Według badań preferencji widzów, w tym młodzieży, telewizja jest główną rozrywką w czasie wolnym (por. GUS 2015), a seriale są przecież jednym z najpopularniejszych gatunków telewizyjnych. W dobie globalizacji i Internetu dostęp do produkcji obcojęzycznych jest niemal nieograniczony. Według Mirosława Filiciaka to właśnie „seriale telewizyjne, w przeważającej części amerykańskie, generują ponad połowę ruchu w sieciach p2p” (2011: 249).

W artykułach poświęconych potencjałowi dydaktycznemu seriali w kontekście nauki formalnej z reguły wskazuje się na krótki czas trwania poszczególnych odcinków w porównaniu z filmami długometrażowymi, a tym samym na możliwość lepszego wkomponowania ich w dość ograniczone czasowo lekcje szkolne (por. Chudak 2010, Böhm 2010). Ponadto otwarta narracja i wielowątkowość niesie za sobą szeroki wachlarz tematyczny, w związku z czym odcinki lub fragmenty jednego serialu mogą być wykorzystywane do wielu działań tematycznych (por. Lundquist-Mog 2007), a uczniowie cieszą się na kolejne spotkanie z poznanymi już wcześniej bohaterami. Nie bez znaczenia jest także sama popularność gatunku wśród młodzieży. Wykorzystywanie seriali, a nie „nudnego” podręcznika, pozytywnie wpływa na atrakcyjność zajęć i motywację uczniów.

Jednak seriale mogą służyć do nauki języka obcego nie tylko w szkole, ale też w domu. Dopiero w kontekście samodzielnej nauki widoczny jest ich pełen potencjał. W przeciwieństwie do filmu oglądanego jednorazowo przez ok. 90–120 minut, widz serialowy z reguły nie kończy oglądania danej produkcji na jednym odcinku. Triki stosowane przez producentów i same cechy dystynktywne tego gatunku, jak np. *cliffhangers*, sprawiają, że osoby chcące nauczyć się języka obcego oglądają daną produkcję po kilka sezonów, utrzymując długotrwały kontakt z językiem obcym i obracając się zazwyczaj wciąż w tych samych kontekstach. Tym samym nieustannie powtarzają słownictwo, a także formuły językowe.

⁵ Przykłady opracowań i propozycje metodyczne można znaleźć m.in. w: Leitzke-Ungerer (2009), Thaler (2014), Welke, Faistauer (2010, 2015).

Prezentowane w obcojęzycznych produkcjach miejsca akcji odgrywają znaczącą rolę w procesie przyswajania języka obcego. Nie licząc określonych gatunków seriali, takich jak np. *fantasy* czy *science fiction*, w pozostałych gatunkach typowym miejscem akcji jest dom, praca oraz miejsca związane z życiem codziennym, np. sklepy, restauracje czy kawiarnie. Te miejsca mają także bezpośrednie przełożenie na formy komunikacji oraz słownictwo. Ograniczona liczba planów akcji oraz wielokrotnie powtarzane czynności sprawiają, że język staje się przewidywalny, ponieważ powtarzane są te same formuły językowe (por. Lertola 2015: 259).

Kiedy przyjrzymy się programom nauczania języków obcych, to właśnie te miejsca i związane z nimi grupy słownictwa tworzą trzon nauczania. Regularny kontakt z nimi zwiększa szansę na ich zapamiętanie i stosowanie. Prezentując wyniki badań nad wpływem częstości występowania słów oraz różnorodności kontekstualnej na naukę słownictwa, grupa amerykańskich naukowców przekonuje, że czynnik, jakim jest częstość występowania, jest mocnym klasyfikatorem czy rzeczownik będzie aktywnie stosowany, a różnorodność kontekstów ma wpływ na szybkie przyswojenie i produkcję czasowników (por. Crossley i in. 2013: 750).

Chociaż niektóre witryny poświęcone nauce języków obcych mają w swojej ofercie seriale spreparowane do celów dydaktycznych⁶, większość osób uczących się sięga po materiały oryginalne, przedkładając walory jakościowe i rozrywkowe nad stopniowy progres słownictwa i struktur gramatycznych. Materiały oryginalne narzucają z kolei pewne reguły językowe. W tego typu produkcjach prezentowane jest naturalne tempo mówienia, które z jednej strony może wywoływać, szczególnie u osób na niższym poziomie zaawansowania, frustrację, z drugiej strony, przygotowuje do samodzielnej komunikacji w realistycznych sytuacjach.

Nie należy jednak błędnie zakładać, że przedstawiany w filmach i serialach model komunikacji i język są takie same jak w rzeczywistości. Dialogi prowadzone między bohaterami zosta-

⁶ Przykładem dla uczących się niemieckiego jest telenowela *Jojo sucht das Glück*, <http://www.dw.com/de/deutsch-lernen/telenovela/s-13121> [dostęp: 29.07.2015].

ły wcześniej spisane w scenariuszu. Dobór słownictwa i środków wyrazu nie jest przypadkowy i podlega konkretnym celom scenarzysty oraz konwencjom. Zazwyczaj rozmówcy nie wchodzi sobie w słowo, brak też symultanicznych czy niedokończonych wypowiedzi (por. Quaglio 2009: 3). Tego typu język określany jest w literaturze przedmiotu jako prefabrykowana komunikacja ustna (ang. *prefabricated orality*, por. Romero 2011, Tomaszewicz 2001) i nie został jeszcze dogłębnie zbadany. Szczególnie brakuje analiz porównawczych między korpusami dialogów filmowych a serialowych. Pavesi stwierdza, że nie wszystkie gatunki audiowizualne w równym stopniu nadają się do niekontrolowanego nabywania języka (por. Pavesi 2012: 157). Dezyderatem pozostają więc analizy porównawcze korpusów języka występującego w filmach i serialach, jak i analiza różnic pomiędzy poszczególnymi gatunkami serialowymi.

Jedną z ważniejszych prac poświęconych językowi w serialach jest rozprawa autorstwa Paulo Quaglio (2009), który przeanalizował 9 sezonów sitcomu *Przyjaciele* (NBC, 1994–2004) i porównał wybrane elementy z amerykańskim korpusem konwersacji. Według autora w odgrywanych dialogach mniej jest asekuracji słownej, a więcej emocjonalności. Poza tym, słownictwo i formy komunikacji są bardziej różnorodne w naturalnej komunikacji, co, jego zdaniem, związane jest m.in. z szerszym wachlarzem miejsc akcji oraz wspólnym konstruowaniem sensu pomiędzy interlokutorami. Niemniej jednak Quaglio uznał język występujący w serialu *Przyjaciele* za całkiem wierną reprezentację konwersacji typu *face-to-face* (2009: 140), a tym samym odpowiednim *inputem* dla osób uczących się języka obcego.

Oprócz przedstawionych wniosków Quaglio wymienił należy także fakt, że postaci często posługują się mową potoczną i mówią z różnym akcentem, czego zdecydowanie brakuje w wielu pozycjach podręcznikowych. W zależności od serialowego gatunku osoba ucząca się może także zaznajamiać się z innymi rejestrami językowymi, takimi jak np. język specjalistyczny, żargon lub slang⁷.

⁷ W tej dziedzinie na szczególną uwagę zasługują cieszące się dużą popularnością seriale medyczne, prawnicze i kryminalne.

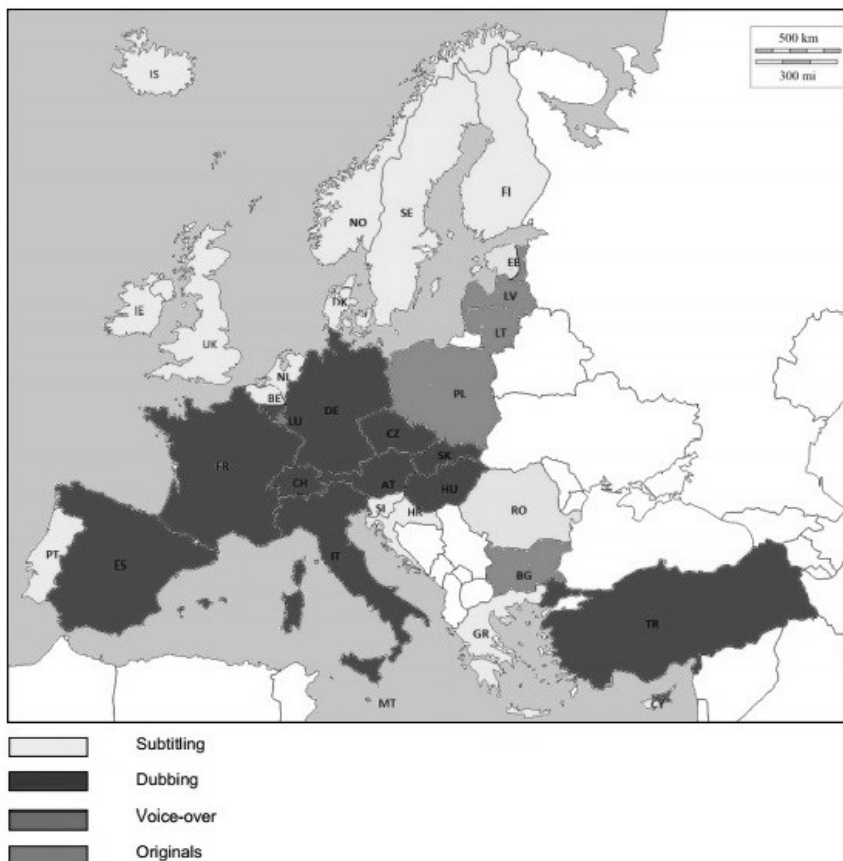
3. Formy tłumaczenia audiowizualnego a nauka języków obcych

Ostatnim omawianym przeze mnie elementem jest tzw. wersja językowa. Oprócz oryginalnej wersji językowej tłumacze audiowizualni dostarczają widzowi także wersję lektorską, z napisami, dubbing i audiodeskrypcję. Martine Danan (2010: 444) wyróżnia trzy rodzaje napisów:

- a) interlingwalne (audio w języku obcym, napisy w języku ojczystym),
- b) intralingwalne (zarówno audio jak i napisy są w tym samym języku, zazwyczaj obcym),
- c) odwrócone (audio w języku ojczystym, napisy w języku obcym).

Ponadto Teresa Tomaszkiwicz (2006: 101) wymienia podpisy dla nie(do)słyszających (napisy intralingwalne z dodatkowymi komentarzami dot. dźwięków i odgłosów) oraz nadpisy, które stosowane są w operach i innych produkcjach. Największy wybór osobom uczącym się języków obcych oferują serwisy umożliwiające oglądanie w przekazie strumieniowym, na których często dostępna jest wersja oryginalna, z napisami interlingwalnymi (czasami też intralingwalnymi) oraz wersja z lektorem.

To, którą wersję wybierze odbiorca, w dużej mierze uwarunkowane jest kulturowo. Na zlecenie Komisji Unii Europejskiej przeprowadzono badania dotyczące najpopularniejszych form transferu językowego (por. Media Consulting Group 2009). Umieszczona na kolejnej stronie mapka przedstawia dominujące formy w wielu krajach europejskich. W krajach skandynawskich nawet w telewizji produkcje obcojęzyczne wyświetlane są w wersji oryginalnej z napisami. To w tych krajach w latach 80. zaobserwowano także, że poziom znajomości języka angielskiego wśród społeczeństwa jest wyższy niż gdzie indziej. Wysunięto więc pierwsze naukowe hipotezy, że oglądanie obcojęzycznych mediów audiowizualnych z napisami ma pozytywny wpływ na przyswajanie i naukę języków obcych.



Ilustracja 1.

Dominujące formy transferu językowego w telewizji w krajach europejskich (źródło: Media Consulting Group 2009: 9)

Po trzech dekadach badań nikt już nie kwestionuje potencjału dydaktycznego zawartego w napisach. Wykazano, że właściwie na każdym poziomie zaawansowania korzystniejsze jest oglądanie filmów czy programów z napisami niż bez nich (por. np. Baltova 1999, Danan 2004, Vanderplank 2015). W badaniach empirycznych Borrás i Laffayette (por. 1994) udowodnili, że osoby oglądające programy i filmy z napisami mają pozytywniejsze nastawienie do nauki niż osoby oglądające oryginalną wersję produkcji nie zaopatrzoną w nie. Związane jest to z hipotezą Krashena (1982) o filtrze afektywnym, wspomnianą w poprzedniej części artykułu. Napisy redukują lęk przed niezrozumieniem, czyniąc atmosferę do nauki bardziej przyjazną, a ta ułatwia zapamiętywanie.

Obiektem zainteresowania naukowców stały się różne rodzaje napisów, ich wpływ na poszczególne sprawności językowe oraz akwizycję słownictwa i struktur gramatycznych. Zreferowanie chociażby najważniejszych wniosków wymagałoby osobnej publikacji, dlatego poniżej przedstawię jedynie zarys stanu badań i odeślę do kilku istotnych pozycji⁸.

Badacze, w szczególności w dziedzinie języka angielskiego, udowadniają, że oglądanie materiałów z napisami intralingwalnymi sprzyja nie tylko lepszemu zrozumieniu tekstu, ale rozwija też umiejętność rozumienia ze słuchu, a w szczególności fonologiczną segmentację wyrazów oraz ich rozpoznawanie w przyszłości (por. Bird, Williams 2002). Najłatwiejszym do zweryfikowania elementem jest przyswajanie słownictwa, stąd procentowo największa liczba prac dotyczy tego tematu. Większość badań potwierdza pozytywny wpływ zarówno napisów w języku ojczystym, obcym i napisów odwróconych na naukę słownictwa (por. Baltova 1999, Danan 2004).

Napisy wywierają korzystny wpływ nawet na przyswajanie struktur gramatycznych, np. szyku zdania i czasów. Na podstawie własnych badań Ghia (2012) wysuwa hipotezę, że struktury znacząco różniące się od swoich odpowiedników w języku ojczystym odbiorcy, przykuwają większą uwagę widza, kiedy symultanicznie porównuje je z tymi oferowanymi przez napisy, a tym samym szybciej są przyswajane i poprawnie stosowane. Incydentalna akwizycja struktur gramatycznych jest jednak obszarem trudnym do zweryfikowania, dlatego nierzadko otrzymywane są sprzeczne wyniki badań (por. Van Lommel, Laenen, D'Ydewalle 2006). Oprócz wymienionych powyżej sprawności, osoby biorące udział w badaniach zauważają też u siebie poprawę w mówieniu, rozumieniu specyficznej kulturowo komunikacji niewerbalnej oraz wzroście motywacji (por. Mariotti 2015).

4. Podsumowanie

Z powyższych rozważań niezaprzeczalnie wynika, że seriale telewizyjne, uważane przez wielu widzów jedynie za źródło rozrywki, kryją w sobie większy potencjał. Jako narzędzie edukacyjne mogą wspomagać proces przyswajania i nauki języka obcego.

⁸ Krótki zarys historyczny badań nad wpływem napisów na akwizycję i naukę języków obcych oferuje m.in. Robert Vanderplank (2015), a najważniejsze dotychczasowe osiągnięcia przytacza Martine Danan (2015).

Ze względu na sposoby zatrzymywania widzów, bliski odbiorcom, a zarazem szeroki wachlarz tematyczny oraz prezentowany w nich język, seriale, często niedoceniane przez dydaktyków, mogą w istotny sposób przyczynić się do poprawy znajomości języka obcego i wzrostu motywacji do nauki, zwłaszcza w kontekście nauki samodzielnej. Natomiast dostępne na DVD lub w Internecie wersje z napisami intra- lub interlingwalnymi, nie tylko wspomagają rozumienie, ale też wywierają pozytywny wpływ na rozwój wielu sprawności językowych.

Bibliografia:

- Baltova Ieva, 1999, *Multisensory Language Teaching in a Multidimensional Curriculum: The Use of Authentic Bimodal Video in Core French*, „Canadian Modern Revue”, nr 56, zeszyt 1, s. 31-48.
- Bird Stephen, Williams John, 2002, *The Effect of Bimodal Input on Implicit and Explicit Memory. An Investigation of Within-Language Subtitling*, „Applied Psycholinguistics”, nr 23, zeszyt 4, s. 509-533.
- Blell Gabriele, Lütge Christiane, 2004, *Sehen, Hören, Verstehen und Handeln. Filme im Fremdsprachenunterricht*, „PRAXIS Fremdsprachenunterricht”, nr 6, s. 402-406.
- Borras Isabel, Lafayette Robert, 1994, *Effects of multimedia courseware subtitling on the speaking performance of college students of French*, „Modern Language Journal”, nr 78, zeszyt 1, s. 61-75.
- Böhm Cornelia, 2010, *Telenovelas im Unterricht – Chancen und Möglichkeiten*, w: *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*, red. Tina Welke, Renate Faistauer, Wien, s. 46-60.
- Chudak Sebastian, 2010, *Lehrwerk ... oder vielleicht doch Filme? Überlegungen zu den Möglichkeiten effektiver Förderung der interkulturellen kommunikativen Kompetenz im Unterricht DaF durch den Einsatz von Lehrwerken und Filmen*, w: *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*, red. Tina Welke, Renate Faistauer, Wien, s. 61-83.
- Crossley Scott, Subtirelu Nicholas, Salsbury Tom, 2013, *Frequency Effects or Context Effects in Second Language Word Learning*, „Studies in Second Language Acquisition”, nr 35, s. 727-755.
- Danan Martine, 2010, *Dubbing Projects for the Language Learner: A Framework for Integrating Audiovisual Translation into Task-based Instruction*, „Computer Assisted Language Learning”, nr 23, zeszyt 5, s. 441-456.

- Danan Martine, 2015, *Subtitling as a Language Learning Tool: Past Findings, Current Applications, and Future Paths*, w: *Subtitles and Language Learning. Principles, Strategies and Practical Experiences*, red. Yves Gambier, Annamaria Caimi, Cristina Mariotti, Oxford, s. 41-61.
- Danan Martine, 2004, *Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies*, „Meta: Journal des traducteurs”, nr 49, zeszyt 1, s. 67-77.
- Decke-Cornill Helene, Küster Lutz, 2010, *Fremdsprachendidaktik*, Tübingen.
- Deutsche Welle, *Jojo sucht das Glück*, „Deutsch lernen“, <http://www.dw.com/de/deutsch-lernen/telenovela/s-13121> [dostęp: 29.07.2015].
- Filiciak Mirosław, 2011, *TV czy nie TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 237-255.
- Ghia Elisa, 2012, *Subtitling Matters. New Perspectives on Subtitling and Foreign Language Learning*, Oxford.
- GUS, 2015, *Budżet czasu ludności 2013*, Warszawa, <http://stat.gov.pl/-obszary-tematyczne/warunki-zycia/dochody-wydatki-i-warunki-zycia-ludnosci/badanie-budzetu-czasu-ludnosci-w-2013-r-18,1.html> [dostęp: 28.07.2015].
- Henseler Roswitha, Möller Stefan, Surkamp Carola, 2011, *Filme im Englischunterricht. Grundlagen, Methoden, Genres*, Seelze-Velber.
- Krashen, Stephen, 1982, *Principles and Practice in Second Language Acquisition*, Oxford.
- Krashen, Stephen, 1985, *The Input Hypothesis: Issues and Implication*, Harlow.
- Leitzke-Ungerer Eva, 2009a, *Film im Fremdsprachenunterricht: Herausforderungen, Chancen, Ziele*, w: *Film im Fremdsprachenunterricht: Literarische Ziele, mediale Wirkung*, red. Eva Leitzke-Ungerer, Stuttgart, s. 11-32.
- Leitzke-Ungerer Eva (red.), 2009b, *Film im Fremdsprachenunterricht: Literarische Ziele, mediale Wirkung*, red. Eva Leitzke-Ungerer, Stuttgart.
- Lertola Jennifer, 2015, *Subtitling in Language Teaching: Suggestions for Language Teachers*, w: *Subtitles and Language Learning. Principles, Strategies and Practical Experiences*, red. Yves Gambier, Annamaria Caimi, Cristina Mariotti, Oxford, s. 245-267.
- Lundquist-Mog Angelika, 2007, „türkisch für Anfänger“, „Fremdsprache Deutsch“, nr 36, s. 29-35.

- Mariotti Cristina, 2015, *A Survey on Stakeholders' Perceptions of Subtitles as a Means to Promote Foreign Language Learning*, w: *Subtitles and Language Learning. Principles, Strategies and Practical Experiences*, red. Yves Gambier, Annamaria Caimi, Cristina Mariotti, Oxford, s. 83-103.
- Media Consulting Group, 2009, *Study on the Use of Subtitling. The Potential of Subtitling to Encourage Foreign Language Learning and Improve the Mastery of Foreign Languages – Final Report*, http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-en.pdf [dostęp: 28.07.2015].
- Pavesi Maria, 2012, *The Potentials of Audiovisual Dialogue for Second Language Acquisition*, w: *Translation, Technology and Autonomy in Language Teaching and Learning*, red. Pilar Alderete-Díez, Laura Incalcaterra McLoughlin, Labhaoise Ní Dhonnchadha, Dorothy Ní Uigín, Oxford, s. 155-174.
- Pfeiffer Waldemar, 2001, *Nauka języków obcych. Od praktyki do praktyki*, Poznań.
- Quaglio Paulo, 2009, *Television Dialogue. The Sitcom „Friends” vs. Natural Conversation*, Amsterdam.
- Roche Jörg, 2010, *Audiovisuelle Medien*, w: *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, tom 2., red. Hans-Jürgen Krumm, Christian Fandrych, Britta Hufeisen, Claudia Riemer, Berlin, s. 1243-1251.
- Romero Lupe, 2011, *When Orality is Less Pre-fabricated: An Analytical Model for the Study of Colloquial Conversation in Audiovisual Translation*, w: *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, red. Laura Incalcaterra McLoughlin, Marie Biscio, Máire Áine Ní Mhainnín, Oxford, s. 19-54.
- Sass Anne, 2007, *Filme im Unterricht – Sehen(d) lernen*, „Fremdsprache Deutsch”, nr 36, s. 5-14.
- Surkamp Carola, 2010, *Zur Bedeutung der Schulung filmästhetischer Kompetenz aus der Sicht unterschiedlicher Fächer*, w: *Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Kunsterziehung und Geschichte. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht*, red. Matthis Kepser, München, s. 85-108.
- Thaler Engelbert, 2014, *Teaching English with Films*, Paderborn.
- Tomaszkiewicz Teresa, 2001, *La Structure des Dialogues Filmiques: Conséquences pour le Sous-titrage*, w: *Oralité et traduction*, red. Michel Ballard, Arras, s. 381-399.
- Tomaszkiewicz Teresa, 2006, *Przekład audiowizualny*, Warszawa.
- Vanderplank Robert, 2015, *Thirty Years of Research into Captions/ Same Language Subtitles and Second/ Foreign Language Learning*:

- Distinguishing between 'Effects of' Subtitles and 'Effects with' Subtitles for Future Research*, w: *Subtitles and Language Learning. Principles, Strategies and Practical Experiences*, red. Yves Gambier, Annamaria Caimi, Cristina Mariotti, Oxford, s. 19-40.
- Van Lommel Sven, Laenen Annouschka, D'Ydewalle Géry, 2006, *Foreign-grammar acquisition while watching subtitled television programmes*, „The British Journal of Educational Psychology”, nr 76, zeszyt 2, s. 243-258.
- Welke Tina, Faistauer Renate (red.), 2010, *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*, Wien.
- Welke Tina, Faistauer Renate (red.), 2015, *Film im DaF/DaZ-Unterricht. Beiträge der XV. IDT Bozen*, Wien.

