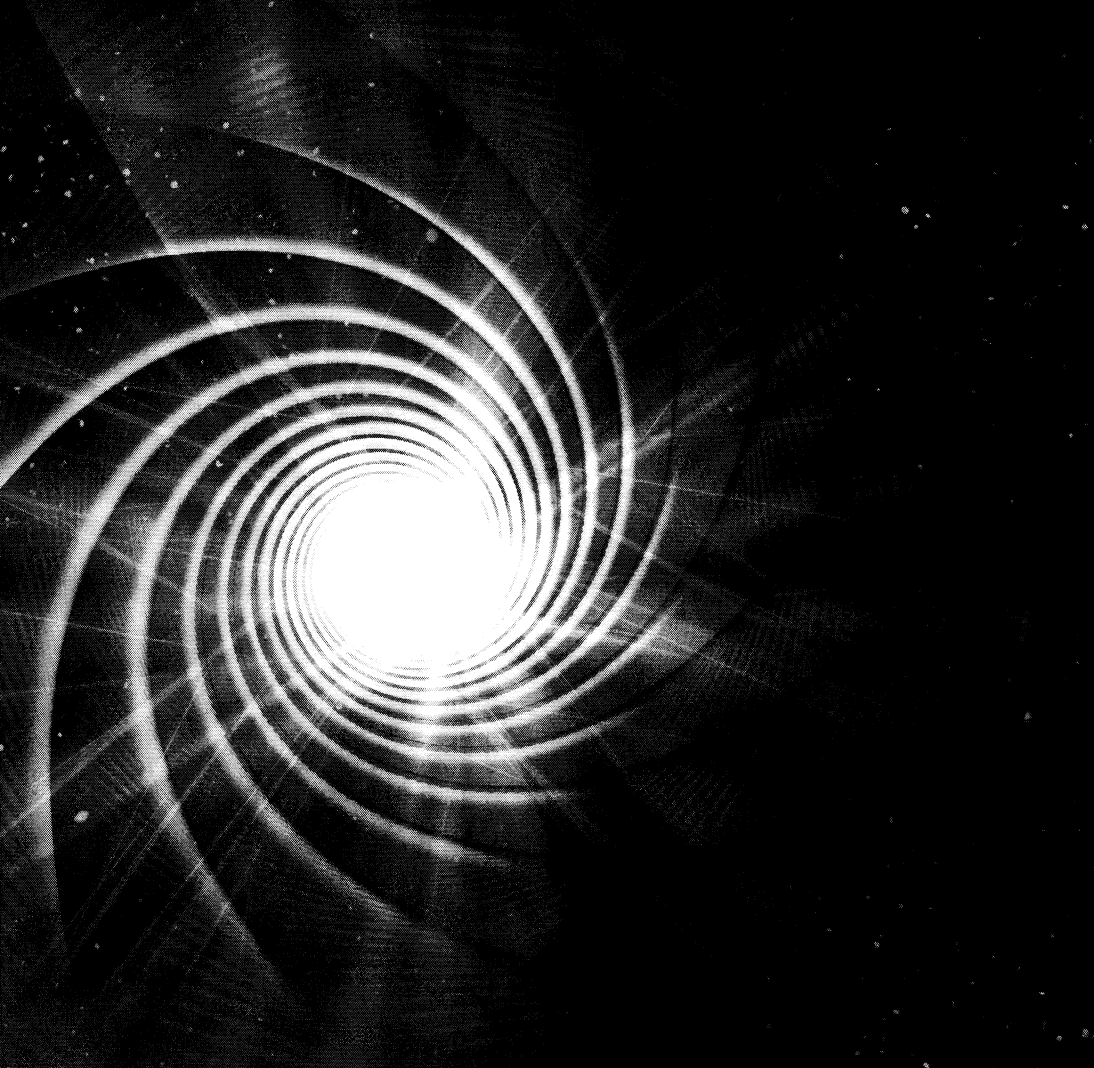


Tomasz Adamski, Krzysztof Arcimowicz,  
Katarzyna Citko, Ewa Kępa

---

# ŚWIAT WARTOŚCI I JEGO REPREZENTACJE WE WSPÓŁCZESNYCH FILMACH I SERIALACH



Recenzent  
dr hab. Mariola Marczak, prof. UWM

Redaktor prowadzący  
Bohdan Gawroński

Redakcja  
Romana Krystyna Kuffel

Korekta  
Sławomir Rybałtowski

Projekt okładki  
Paula Bożyk

Skład i łamanie  
Studio MOT

Copyright © by Tomasz Adamski, Krzysztof Arcimowicz,  
Katarzyna Citko, Ewa Kępa, Warszawa 2018

ISBN 978-83-64109-41-6

Wszelkie prawa zastrzeżone.  
Bez zgody autorów wykorzystywanie fragmentów  
lub całości tego tomu jest zabronione

Wydanie pierwsze  
Wydawnictwo VEDA sp. z o.o.  
ul. Hoża 86, lok 410  
00-682 Warszawa  
biuro@veda.com.pl  
www.veda.com.pl

# Spis treści

Wstęp .....	9
<b>Rozdział 1. Obszar i perspektywa badań .....</b>	<b>13</b>
1.1. Materiał badawczy oraz uzasadnienie wyboru analizowanych filmów i seriali .....	15
1.2. Podejście badawcze .....	25
1.2.1. Współczesne filmy i seriale a świadomość mityczna .....	25
1.2.2. Filmy i seriale jako dyskurs(y) oraz krytyczna analiza dyskursu .....	28
1.3. Uwarunkowania tworzenia oraz recepcji filmów i seriali .....	32
1.3.1. Konwencja gatunkowa .....	33
1.3.1.1. Polski dramat psychologiczny a ekranowe reprezentacje kobiecości .....	34
1.3.1.2. Polska telesaga .....	38
1.3.1.3. Amerykańskie neoseriale .....	40
1.3.1.4. Szwedzkie filmy i seriale jako lokalna wersja nurtu <i>Nordic noir</i> .....	42
1.3.1.5. Kino meksykańskie jako reprezentacja <i>slow cinema</i> .....	45
1.3.2. Kontekst społeczno-kulturowy (ideologie i wartości) .....	49
1.3.2.1. Polska .....	52
1.3.2.2. Stany Zjednoczone .....	55
1.3.2.3. Szwecja .....	56
1.3.2.4. Meksyk .....	59
1.3.3. Ekonomia produkcji filmów i seriali .....	64
<b>Rozdział 2. Miłość kobiety do mężczyzny jako wartość     w wybranych polskich filmach fabularnych .....</b>	<b>67</b>
2.1. Wprowadzenie .....	69
2.2. Miłość jako wartość .....	70
2.2.1. Potrzeba miłości .....	70
2.2.2. Miłość jako konstrukt społeczno-kulturowy .....	71
2.2.3. Miłość pomiędzy kobietą i mężczyzną w czasach późnej nowoczesności .....	72

2.3. Kobieta i miłość na ekranie – analiza wybranych filmów . . . . .	74
2.3.1. Miłość niespełniona . . . . .	75
2.3.2. Rezygnacja z miłości do mężczyzny . . . . .	78
2.3.3. Miłość niemożliwa . . . . .	79
2.3.4. Osamotnienie w miłości . . . . .	83
2.3.5. W labiryncie miłości . . . . .	85
2.3.6. W poszukiwaniu miłości romantycznej . . . . .	89
2.3.7. Płatna miłość . . . . .	92
2.3.8. Miłość na „drugim” planie życia . . . . .	97
2.3.9. Miłość „unicestwiona”, „pokonana” . . . . .	98
2.3.10. Na drodze do miłości spełnionej . . . . .	100
2.3.11. Miłość „dojrzała” . . . . .	102
2.4. Podsumowanie . . . . .	104

### **Rozdział 3. Między ładem i zamętem aksjologicznym.**

#### **Rzecz o wartościach w dyskursach polskich telesag i amerykańskich neoseriali . . . . . 107**

3.1. Wprowadzenie . . . . .	109
3.2. Wartości w dyskursie polskich telesag . . . . .	110
3.2.1. Wartości rodzinne i znaczenie tradycji w dyskursie polskich telesag . . . . .	110
3.2.2. Konflikty wartości w dyskursie polskich telesag . . . . .	122
3.3. Wartości w dyskursie amerykańskich neoseriali . . . . .	131
3.3.1. Rozmycie wartości oraz relatywizm moralny w dyskursie amerykańskich neoseriali . . . . .	131
3.3.2. Kwestionowanie utrwalonych w społeczeństwie amerykańskim wartości w dyskursie neoserialowym . . . . .	144
3.4. Podsumowanie . . . . .	156

### **Rozdział 4. *Nordic noir* jako zwierciadło aksjologiczne szwedzkiego społeczeństwa . . . . . 161**

4.1. Wprowadzenie . . . . .	163
4.2. Zanim <i>Nordic noir</i> zawojował świat . . . . .	164
4.2.1. Tradycja szwedzkiego kryminału . . . . .	164

4.2.2. Od noir do <i>neo noir</i> . . . . .	169
4.3. Państwo jako dom dla wszystkich Szwedów . . . . .	171
4.3.1. Kurt Wallander patrzy w przeszłość, czyli Szwecja, której już nie ma . . . . .	171
4.3.2. Lisbeth Salander i instytucje (nie)opiekuńcze . . . . .	175
4.4. Rodzina jako wartość, czyli równość ponad wszystko . . . . .	177
4.5. J. W. i imigrancka mafia, czyli szwedzka tożsamość i egalitaryzm jako wartości w odwrocie . . . . .	180
4.6. Eva Thörnblad wraca do domu. Prowincja i natura jako nieocenione wartości . . . . .	183
4.7. <i>Most nad Sundem</i> , czyli co nam mówią o wartościach miejsca akcji . . . . .	186
4.8. Podsumowanie . . . . .	190

## **Rozdział 5. Ciemna strona słonecznego Meksyku.**

### **O wartościach i ich braku**

#### **we współczesnym kinie meksykańskim . . . . . 193**

5.1. Wprowadzenie . . . . .	195
5.2. Carlos Reygadas – w poszukiwaniu transcendencji . . . . .	198
5.3. Amat Escalante – nikt nie jest bez winy . . . . .	214
5.4. Alejandro González Iñárritu – przypadek odsłaniający moralną pustkę . . . . .	222
5.5. Podsumowanie . . . . .	232

Zakończenie . . . . .	235
-----------------------	-----

Bibliografia . . . . .	247
------------------------	-----

Źródła internetowe . . . . .	262
------------------------------	-----

Filmografia . . . . .	267
-----------------------	-----

Serialografia . . . . .	269
-------------------------	-----

O Autorkach i Autorach . . . . .	271
----------------------------------	-----



## Wstęp

Epoka, w której przyszło nam żyć, określana najczęściej mianem „ponowoczesności”<sup>1</sup>, charakteryzuje się przyspieszonym tempem przemian w niemal wszystkich dziedzinach kultury i życia społecznego. Ponowoczesność łączona jest z globalizacją, konsumeryzmem i pragmatyzacją życia, postępowaniem technologicznym i informatycznym, a także rosnącym wpływem mediów kształtujących opinię społeczną. Wszystkie te zjawiska wpływają na głębokie zmiany w sferze wartości i świadomości współczesnego człowieka. W społeczeństwach tradycyjnych, uformowanych na przestrzeni wieków przez jednolite systemy religijne i moralne, obowiązywała powszechnie uznana hierarchia wartości, a także wyraziste wzorce postępowania. Dzisiaj taki konsensus zdaje się być niemożliwy, panuje raczej powszechne przekonanie o braku jednolitych norm aksjologicznych. Zdaniem Wolfganga Brezinki, „Większość wysoko rozwiniętych demokracji zbliża się dzisiaj do stanu »społeczeństwa indywidualistycznego«. Społeczeństwo takie znamionują: indywidualny charakter rozumienia wartości oraz »indywidualizacja« czy też »subiektywizacja« stylu życia, światopoglądu i moralności”<sup>2</sup>.

Rzeczywiście, dokonujące się we współczesnym świecie przemiany relacji społecznych wydają się być związane przede wszystkim ze wzrostem poczucia indywidualizmu i osobistej wolności, rozumianej jako odejście od powszechnych norm i wzorców o nastawieniu prospołecznym, rozumianym jako dobro wspólne. W tym kontekście, Janusz Mariański zauważa: „W ponowoczesnym świecie znaczenia nabierają wartości przeżyciowe związane z lękiem przed niespełnieniem (doznaniowe), przyjemnościowe (»ciesz się chwilą«, »przeżyj swoje życie«) i postmaterialistyczne (wyraźna potrzeba samorealizacji i samoekspresji). Indywidualizm rozwija się w tych społeczeństwach, w których

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność*, [w:] B. Szlachta (red.), *Słownik społeczny*, WAM, Kraków 2004, s. 903-904; Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000. Inne określenia to: „późna nowoczesność” (Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001), „płynna nowoczesność” (zob. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006), „druga nowoczesność” (zob. Ulrich Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Scholar, Warszawa 2002).

<sup>2</sup> W. Brezinka, *Wychowywać dzisiaj: zarys problematyki*, przeł. H. Machoń, WAM, Kraków 2007, s. 26.

panują ściśle określone normy, lecz w społeczeństwach o kulturze »wielokrotnych wyborów«, o zróżnicowanych modelach życia, spośród których można wybierać, wykorzystując do maksimum każdą chwilę (»chcemy wszystko i to natychmiast«). Kształtują się wówczas postawy i zachowania zróżnicowane, zindywidualizowane (wielość opcji, tożsamość »patchworkowa«, »biografia puzzli«)<sup>3</sup>.

W studium zatytułowanym *Kryzys moralny czy transformacja wartości*<sup>4</sup> socjolog stawia zasadne pytanie, czy w zmieniających się dzisiaj dynamicznie społeczeństwach (a szczególnie w poddanym przez niego analizie społeczeństwie polskim) mamy do czynienia z kryzysem moralnym, rozpadem wartości moralnych i nihilizmem, czy raczej z ich stopniową rekonstrukcją bądź transformacją? Pytanie postawione zostało przez autora na progu XXI wieku, ale wydaje się trafne także i dzisiaj. Nie rozstrzygając jednoznacznie o odpowiedzi na przedmiotowe zagadnienie, a raczej ukazując stan i kierunki zmian, Mariański słusznie zauważa, że w postmodernistycznych społeczeństwach wydaje się współistnieć i współzawodniczyć ze sobą wiele sposobów rozumienia wartości. Można je rozpatrywać zarówno w kategoriach kryzysu moralnego, jak i transformacji bądź rekonstrukcji, a także jako próbę tworzenia nowych, bardziej zindywidualizowanych niż kolektywnych systemów aksjologicznych.

Powyższe podejście przyświeca również nam, autorom monografii o wartościach, ich reprezentacjach i przemianach we współczesnych filmach fabularnych i serialach. Nie roszcząc sobie prawa do orzekania, czym dla współczesnego człowieka są wartości i jaka jest ich hierarchia, ale równocześnie stojąc na stanowisku, że świat wartości jest niezbędny w życiu każdego i obejmuje wszystkie wymiary ludzkiego życia, chcemy ukazać rozmaite reprezentacje wartości (bądź ich zaniku) w postawach protagonistek i protagonistów wybranych dzieł filmowych i seriali.

Dokonany przez nas wybór jest nieprzypadkowy. Obejmuje on polskie, amerykańskie i szwedzkie produkcje o charakterze gatunkowym telesag i neoseriali, a także filmowe reprezentacje współczesnego kina polskiego,

---

<sup>3</sup> J. Mariański, *Wolność jako wartość społeczna i moralna*, [w:] J. Daszykowska, M. Rewera (red.), *Przemiany wartości i stylów życia w ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2010, s. 14.

<sup>4</sup> J. Mariański, *Kryzys moralny czy transformacja wartości? Studium socjologiczne*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001.



szwedzkiego i meksykańskiego. Polska jest w szczególnym okresie przemian aksjologicznych, związanych z procesami przeobrażeń o charakterze społeczno-kulturowym i ekonomicznym. Poszanowanie tradycji, religii katolickiej i wartości społeczeństwa konserwatywnego ściąra się z postawami i wzorcami zachowań związanymi z liberalizmem światopoglądowym oraz gospodarczym. Daje to interesującą mozaikę różnorodnych ludzkich postaw i wzorów postępowania, której odbicie znajdziemy w wizerunkach filmowych i serialowych protagonistek i protagonistów. Stany Zjednoczone Ameryki przeżywają głęboki kryzys tradycyjnych wartości, związany z rewolucją obyczajową, co znajduje odzwierciedlenie w szczególnie interesujących reprezentacjach neoserialowych antybohaterów i antybohateerek. Szwecja jako społeczeństwo szczycące się tolerancją i otwartością na inne kultury i religie, doświadcza kryzysu tożsamościowego i załamania się wiary w wartość postaw akceptacji, opiekuńczości oraz równouprawnienia wszystkich obywateli. W miejsce ładu i społecznego porządku pilnowanego przez samych Szwedów, wkrada się chaos, dezorganizacja i przemoc. Interesujące przykłady tego niepokojącego zjawiska odnajdziemy w sylwetkach bohaterów szwedzkich seriali i filmów. Wreszcie Meksyk jest dzisiaj krajem szczególnie silnych napięć związanych z przestępczością narkotykową, korupcją i nielegalną migracją ubogich warstw społeczeństwa do Stanów Zjednoczonych, co również znajduje odzwierciedlenie w postawach filmowych protagonistów, reprezentujących dynamicznie rozwijające się kino tworzone przez meksykańskich reżyserów.

Z analizy postaw filmowych i serialowych postaci nie wyłania się perspektywa optymistyczna. Jest to raczej obraz prezentujący zagubienie człowieka w otaczającym go świecie, niepewnym i nietrwałym, podlegającym niustannym przewartościowaniom i przemianom. Istotę bytu bohaterki i bohaterów opowiadanych historii stanowi kruchość, niepewność, zagrożenie, permanentny stan niepokoju, zakłócenia i napięcia. Jednakże, jak słusznie zauważył Thomas Merton: „Choćby człowiek i jego świat zdawał się bardziej wykołejony i pograżał się w największą rozpacz, póki pozostaje człowiekiem, jego własna ludzka natura nie przestaje mu mówić, że życie musi mieć jakiś sens. [...] Część tego sensu jest jeszcze dla nas zakryta. Celem naszego życia jest poznanie go w całości i ułożenie według niego swojego istnienia. Mamy więc coś, dla czego warto jest żyć. Cały proces życia, wzrastania i wytwarzania swej osobowości to właśnie stopniowe uświadamianie sobie istoty tego

sensu”<sup>5</sup>. Ostateczny sens ludzkiej egzystencji Merton upatruje w Bogu; to On jest środkiem zaradczym na sytuacje permanentnego chaosu i niepewności, nękających współczesne społeczeństwa. Jednakże perspektywa odzyskania przez bohaterów utraconych wartości chrześcijańskich w zasadzie nie pojawia się we współczesnych produkcjach filmowych i serialowych, a Bóg i wartości transcendentne są w nich znacząco nieobecne.

A jednak, mimo to, sylwetki filmowych protagonistek i protagonistów, uwikłane w konflikt pomiędzy człowieczeństwem a jego zatraceniem, dają widzom możliwość ponownego odkrycia wartości, sensu, prawdy, w realnym życiu odbiorców, w ich osobistej egzystencji. Dzieje się tak dlatego, że bohaterowie współczesnych filmów i seriali stawiani są w sytuacji wyboru pomiędzy dobrem i złem, szlachetnością i łajdactwem, bohaterstwem i tchórzostwem, a podjęte przez nich wybory znacząco wpływają na ich losy.

Niniejsza książka adresowana jest do szerokiego kręgu odbiorców, zarówno do naukowców z grona filmoznawców, medioznawców, socjologów, psychologów, pedagogów czy kulturoznawców, do studentów dyscyplin humanistycznych i społecznych, jak i do zwykłych miłośników filmowych i serialowych produkcji, których interesuje kondycja człowieka uwikłanego w meandry ponowoczesności i zmagającego się z nimi w spektakularny, widowiskowy sposób. Analizowane przez nas dzieła są bowiem zarówno przykładami oryginalnych, niejednokrotnie autorskich kreacji artystycznych (filmowych i serialowych), jak i egzemplifikacją masowej wyobraźni współczesnych miłośników popkulturowych seriali.

---

<sup>5</sup> T. Merton, *Nikt nie jest samotną wyspą*, przeł. M. Morstin-Górska, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2008, s. 9.

# **Rozdział 1**

## Obszar i perspektywa badań



## 1.1. Materiał badawczy oraz uzasadnienie wyboru analizowanych filmów i seriali

Zwykle definicje aksjologiczne określają wartość jako to, co cenne, godne pożądania, wyboru, co stanowi cel ludzkich dążeń<sup>6</sup>. W naszej książce odwołujemy się do rozważań Stefana Morawskiego dotyczących kryzysu kultury objawiającego się „degradacją wartości ustanowionych w długiej koniunkturze kulturowej jako najcenniejsze” oraz „wartościowaniem według skali, która nie powieli tradycyjnej aksjologii”<sup>7</sup>. Dostrzegając współczesny chaos aksjologiczny, przywołujemy jego słowa pozostające w opozycji do stwierdzenia Gilles’a Deleuze’a, który, w obliczu zmian zachodzących w kulturze, oznajmił, że Ariadna popełniła samobójstwo, a z labiryntu wyjść nie można. Morawski odnosząc się do przywołanego stwierdzenia napisał: „Nić Ariadny wydaje się niezniszczalna, rzecz w tym, jak ją i jaką znaleźć”<sup>8</sup>. Filmy i seriale analizujemy zatem odnajdując w nich odbicie kryzysu wartości dotykającego współczesny świat. Protagonistkom i protagonistom przyglądamy się jednak także poszukując odpowiedzi na pytanie czy podejmują oni wysiłek wyplątania się z aksjologicznego labiryntu, w którym zostali uwięzieni czy udaje im się w tej mierze odnieść sukces.

Postacie, o których piszemy, na ogół nie są jednoznacznie pozytywne bądź negatywne. Zagubienie w świecie wartości, którego doświadczają, wynika z konieczności dokonywania aksjologicznych wyborów, przy jednoczesnym braku stałych filarów, na których można by się w tym procesie oprzeć, przy braku jasno zdefiniowanej hierarchii wartości, którą można by się kierować. Realizacja wartości za każdym razem wymaga od człowieka

---

<sup>6</sup> Zob. *Słownik pojęć filozoficznych*, W. Krajewski, R. Banajski (red.), Scholar, Warszawa 1996, hasło: „Wartość”, s. 207; D. Julia, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1984; hasło: „Wartość”, s. 360; K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Wydawnictwo Graffiti BC, Toruń 1997, hasło: „Wartości”, s. 239-240; *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Z. Staszczak (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987, hasło: „Wartości kulturowe”, s. 265-267; J. Sobota, *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, [w:] D. Bruszezka-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 227; A. Giddens, *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 45-46.

<sup>7</sup> Por. S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernizmie i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999, s. 15, 61.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 15.

aktów wyboru i aktów woli. Świat jest bowiem rzeczywistością, która jest nam nie tylko dana, ile i „zadana”, wymagającą od nas aktywności i działania – urzeczywistniania wartości, a tym samym kreowania siebie i świata<sup>9</sup>. Wśród najważniejszych wartości, które pojawiły się w analizowanych przez nas produkcjach, wymienić można rodzinę, miłość, władzę, sukces, pracę zawodową, wartości materialne oraz wartości transcendentne.

Filmoznawcy, historycy i badacze kultury przyznają, że kino stanowi rodzaj artystycznej konwersji rzeczywistości<sup>10</sup>. Antropolog przyglądający się dziełu filmowemu zakłada, że „rzeczywistość ekranowa dzieła filmowego odsyła do świata rzeczywistego. Filmowe środki wyrazu pełnią rolę pomostu pomiędzy rzeczywistością istniejącą obiektywnie, z jej uporządkowaniem kulturowym, a obrazem filmowym, który, mimo wszystkich różnic, ten rodzaj uporządkowania zachowuje. Przestrzeń, czas i człowiek, dzięki nadanemu im przez twórców techniczno-artystycznemu przeobrażeniu, współtworzą świat obrazu niosący informację o człowieku i otaczającym go świecie. Film staje się »esencją i sublimacją realnej czasoprzestrzeni ludzkiej«<sup>11</sup>.

Autorów najnowszego kina, którzy mierzą się z problemami współczesnego człowieka, Tadeusz Lubelski nazwał „antropologami płynnej nowoczesności”<sup>12</sup>. I choć historyk filmu określa tą kategorią jedynie wybranych polskich reżyserów, pozostaje faktem, że filmowcy na całym świecie z powodzeniem mogą wchodzić w rolę antropologów obserwujących i relacjonujących podejmowane przez ludzi zmagania z brakiem stałych hierarchii wartości.

Historie opowiadane w kinie mają formę hybrydową. Sposób i treść snutych na ekranie opowieści zależy od tego, do jakiej publiczności twórcy filmowi chcą trafić i jakie cele sobie stawiają. Z pewnością inne historie

<sup>9</sup> Por. W. Stróżewski, *Osoba i wartości*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Samotności” 2014, nr 12, s. 66.

<sup>10</sup> Por. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo ARS NOVA, 2000; B. Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 1995; M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 86-108.

<sup>11</sup> S. Kuśmierczyk, *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza*, [w:] S. Kuśmierczyk (red.), *Antropologia postaci w dziele filmowym*, CZUŁY BARBARZYŃCA, Warszawa 2015, s. 23.

<sup>12</sup> Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 718-719.

opowiada kino komercyjne, inne poznajemy w kinie autorskim. Filmowe historie wyrastają z tradycji i lokalnej historii, a zarazem czerpią ze zglobalizowanego świata.

Ludzkie opowieści z jednej strony niosą ze sobą wiele znaczeń. Z drugiej są także zdolne oddziaływać na tych, którzy stają się ich „słuchaczami”. W naszej książce przedmiotem zainteresowań zdecydowaliśmy się uczynić między innymi polskie filmy ostatnich lat, których głównymi bohaterkami są kobiety doświadczające miłości w relacji z mężczyzną. Odbiorcami narracji kobiet (i o kobietach) możemy stać się słuchając relacji rodzinnych, podróżując czy czytając reportaże. Opowieści o kobietach snują także artyści, którzy bohaterkami swoich dzieł czynią kobiety. Należą do nich autorzy polskich filmów fabularnych, których twórczością zdecydowaliśmy się zająć. W przeprowadzonych analizach koncentrujemy się nie na opisie form wizualnego i słownego konstruowania filmowych opowieści, ale przede wszystkim na ich treści.

W prowadzonych rozważaniach świadomie pomijamy filmy tworzone z myślą o „kobiecej widowni, która zdaniem specjalistów od filmowego marketingu zdradza jakoby szczególne upodobanie do tak zwanych kobiecych gatunków, jak melodramat, komedia romantyczna, telenowela”<sup>13</sup>. Mowa tu o filmach określanym mianem „kina kobiecego”, które w potocznym języku odnosi się do „procesu odbioru a nie tworzenia filmów, oznaczając repertuar przeznaczony dla damskiej publiczności. Określenie to ma charakter wartościujący i opisuje najczęściej filmy gatunkowe, albo mało wyszukane produkcje klasy B dostarczające emocji oraz łzawych wzruszeń. [...] Schematyzm tak zwanego kina kobiecego nie pozostawia miejsca na indywidualizm ani po stronie odbiorców, skategoryzowanych jako grupa mało wyrafinowana, ani nadawców podporządkowanych dominującemu modelowi kina, w którym świetnie sprawdzają się konwencjonalne i stereotypowe wizerunki płci”<sup>14</sup>.

Interesuje nas kino, które ma podmiotowy charakter i podmiotowo traktuje swoich adresatów i adresatki. Stąd zdecydowaliśmy się wyjść nie tyl-

---

<sup>13</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013, s. 22.

<sup>14</sup> M. Radkiewicz, „Kino kobiece” w perspektywie teoretycznej, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 301.

ko poza kategorię „kina kobiecego”, ale także poza kategorię „kina kobiet” (*women’s cinema*) definiowaną jako kino, które „eksponuje podmiotowość artystki i jej punkt widzenia”<sup>15</sup>. Diagnozę autorskiego kina tworzonego przez kobiety pozostawiamy filmoznawcom wnikliwie studiującym tę problematykę od wielu już lat. Zaliczyć do nich należy między innymi Małgorzatę Radkiewicz<sup>16</sup>, Monikę Talarczyk-Gubałę<sup>17</sup>, Ewę Mazierską i Elżbietę Ostrowską<sup>18</sup>. Refleksja, którą podejmujemy, jest zatem poszukiwaniem znaczeń zapisanych w obrazach kobiet nakreślonych przez polskich twórców – zarówno przez kobiety, jak i przez mężczyzn.<sup>19</sup> Znaczeń, które wynikają z obserwacji współczesnego świata i które nieuchronnie ten świat kształtują wpisując się w historię polskiej kinematografii. Miłość kobiety i mężczyzny to jeden z podstawowych tematów podejmowanych w kinie. Postanowiliśmy przyjrzeć mu się z perspektywy bohaterki, która jej doświadcza. Naszym celem jest tym samym próba odpowiedzi na pytanie: z jakimi postaciami kobiety-widzowie mogą się identyfikować oglądając produkcje polskiej kinematografii?

<sup>15</sup> Por. M. Radkiewicz (w rozmowie z J. Chludzińską), *Kino kobiet*, Dwutygodnik.com, 04/2011: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2149-kino-kobiet.html> [dostęp: 2 września 2017].

<sup>16</sup> M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

<sup>17</sup> Wśród publikacji Moniki Talarczyk-Gubały poświęconych kinu kobiet wymienić można między innymi: M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur...*; M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w II połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013; M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015; M. Talarczyk-Gubała, *Pilotażowy raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*, Krytyka Polityczna, Stowarzyszenie Kobiet Filmoznawców 2016: [http://krytykapolityczna.pl/file/2016/06/Raport-Monika\\_Talarczyk\\_Gubala.pdf](http://krytykapolityczna.pl/file/2016/06/Raport-Monika_Talarczyk_Gubala.pdf) [dostęp: 9 października 2017].

<sup>18</sup> E. Mazierska, E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Press, Oxford-New York 2006.

<sup>19</sup> Decydując się na uwzględnienie w prowadzonych analizach zarówno filmów reżyserowanych przez kobiety, jak i mężczyzn, kierujemy się między innymi spostrzeżeniami E. Ann Kaplan, która stwierdziła, że w latach 70. kobiety potrzebowały kobiet-reżyserek wojujących i podważających zasady dominującej męskiej kultury. Po latach jasnym stało się, że bycie biologiczną kobietą lub mężczyzną nie łączy się w sposób automatyczny z określonym sposobem tworzenia filmów, a historie o kobietach prowadzone z kobiecego punktu widzenia potrafią w kinie z empatią opowiadać także mężczyźni. (Por. E. Ann Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty...*, s. 321.).



Przedmiotem prowadzonych analiz uczyniliśmy wybrane filmy fabularne zrealizowane w latach 2007–2015, czyli po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej (1 maja 2004 roku) oraz po wejściu w życie ustawy o kinematografii<sup>20</sup> powołującej do istnienia Polski Instytut Sztuki Filmowej – autonomiczną instytucję zarządzaną przez samych filmowców. Te wydarzenia utożsamia się z początkiem tworzenia nowego mechanizmu działania polskiej kinematografii, a okres, w którym się rozegrały, można za Tadeuszem Lubelskim określić jako czas „trudnego powrotu do Europy”<sup>21</sup>.

Oprócz rodzimych filmów analizie poddaliśmy najpopularniejsze w naszym kraju produkcje serialowe – polskie telesagi (nazywane też operami mydlanymi lub – niepoprawnie – telenowelami) oraz amerykańskie neoseriale (określane również mianem *post-soapów* albo seriali nowej generacji)<sup>22</sup>. W telesagach i neoserialach porusza się zazwyczaj uniwersalne problemy społeczne, ale sposób ich przedstawiania jest na ogół diametralnie różny. Ciekawe wydaje się więc porównanie warstwy aksjologicznej tych odmiennych rodzajów seriali.

Do końca 2017 roku powstało kilkanaście polskich telesag oraz kilkaset amerykańskich *post-soapów*. Z uwagi na bardzo dużą liczbę seriali oraz ograniczone ramy książki, musieliśmy dokonać wyboru materiału badawczego. Do analizy wybraliśmy telesagi, które na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku miały najwyższe wskaźniki oglądalności<sup>23</sup>. Największą popularnością w Polsce cieszą się seriale nadawane przez telewizję publiczną.

<sup>20</sup> Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz.U. z 2005 r. Nr 132, poz. 1111).

<sup>21</sup> Por. T. Lubelski, *Historia kina...*, s. 636-735; A. Odorowicz (w rozmowie z M. Chacińskim), *Najważniejszy jest widz*, Legalnakultura.pl, 16 lutego 2015: <http://legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/1582,agnieszka-odorowicz> [dostęp: 4 września 2017].

<sup>22</sup> O konwencji gatunkowej analizowanych przez nas filmów i seriali szerzej piszemy w podrozdziale 1.2.

<sup>23</sup> Warto dodać, że pod koniec lat 90. i na początku pierwszej dekady XXI wieku niektóre odcinki seriali *Klan* i *Na dobre i na złe* gromadziły ponad 10 milionów widzów. Jeszcze większą oglądalność notowała telesaga *M jak miłość* – 302. odcinek wyemitowany w 2005 roku przyciągnął przed ekrany telewizorów 12,6 miliona osób. Zob. *Polsat Watch*: <http://polsatwatch.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?489945> [dostęp: 11 grudnia 2008]; *Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki*, Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji Departament Programowy, Warszawa 2009; „*M jak miłość*”. *Spada oglądalność „M jak miłość”!* *Widzowie nie chcą oglądać Mostowiaków?*, *Superseriale.pl*, 1 kwietnia 2016: [http://superseriale.se.pl/newsy/m-jak-milosc-spada-ogladalnosc-m-jak-milosc-widzowie-nie-chca-oglad-ac-mostowiakow\\_801867.html](http://superseriale.se.pl/newsy/m-jak-milosc-spada-ogladalnosc-m-jak-milosc-widzowie-nie-chca-oglad-ac-mostowiakow_801867.html) [dostęp: 23 sierpnia 2017].

Dlatego one stanowią gros wybranych do analizy polskich produkcji: *Klan* (1997-), *Na dobre i na złe* (1999-), *M jak miłość* (2000-), *Plebania* (2000-2012), *Barwy szczęścia* (2007-). Dodatkowo przeanalizowaliśmy dwie najpopularniejsze telesagi emitowane przez stacje komercyjne – *Na Wspólnej* (2003-), *Samo życie* (2002-2010)<sup>24</sup>. W sumie analizie poddaliśmy siedem telesag.

Według badań przeprowadzonych przez AGB Nielsen Media Research w 2007 roku serial *M jak miłość* cieszył się największą popularnością wśród osób powyżej 45. roku życia. W 2007 roku ponad jedną trzecią odbiorców najpopularniejszych polskich telesag stanowili mężczyźni, ale w 2009 roku procentowy udział mężczyzn wzrósł i wynosił około 40%. Dane telemetryczne AGB Polska wskazują, iż średnia oglądalność premierowych odcinków telesag we wrześniu, październiku i listopadzie 2009 roku wynosiła od 2,7 miliona widzów (*Samo życie*) do ponad 8 milionów (*M jak miłość*)<sup>25</sup>. W pierwszej połowie 2017 roku liczba widzów oglądających telesagi dosyć wyraźnie spadła w porównaniu z poprzednią dekadą, co jest procesem naturalnym w wypadku seriali, których emisja trwa wiele lat. Jednak mimo zmniejszenia się widowni telesag, wciąż pozostają one jednymi z najpopularniejszych programów telewizyjnych, a serial *M jak miłość* notuje najwyższe wskaźniki oglądalności spośród cyklicznie nadawanych audycji telewizyjnych w Polsce – w pierwszym półroczu 2017 roku telesagą oglądało średnio blisko 5,9 miliona osób<sup>26</sup>.

W kontekście podjętego tematu ważny jest nie tylko duży zasięg społeczny telesag rodzinnych, ale również ich siła oddziaływania. Oglądanie seriali sprawia wielu widzom przyjemność i dostarcza sporej dawki wrażeń, a dla pokaźnej liczby odbiorców są one również istotnym źródłem wiedzy o społeczeństwie, relacjach rodzinnych i wartościach. Część widzów

---

<sup>24</sup> W nawiasie podajemy datę rozpoczęcia i zakończenia emisji premierowych odcinków seriali. Myślnik po dacie oznacza, że serial był nadal produkowany w chwili oddawania książki do druku. Zakończenie produkcji nowych odcinków *Samego życia* przez Polsat w 2010 roku jest dosyć zagadkowe, bowiem telesaga była najpopularniejszym serialem emitowanym przez tę stację telewizyjną.

<sup>25</sup> Zob. *Topnieje widownia „M jak miłość”*, Wirtualnedia.pl, 2 maja 2007: [http://wirtualnedia.pl/document,2107983,Topnieje\\_widownia\\_M\\_jak\\_milosc.html](http://wirtualnedia.pl/document,2107983,Topnieje_widownia_M_jak_milosc.html) [dostęp: 12 września 2009]; *Oglądalność polskich...*

<sup>26</sup> *„M jak miłość” nie dało szans konkurencji, ale straciło 570 tys. widzów*, Wirtualnedia.pl, 1 czerwca 2017: <http://www.wirtualnedia.pl/arttykul/wyniki-ogladalnosci-m-jak-milosc-hit-tvp2#> [dostęp: 22 sierpnia 2017].

uważa, że telesagi uczą, w jaki sposób rozwiązywać konflikty rodzinne, i że jest w nich zawarta prawda o życiu<sup>27</sup>. Ponadto, jak podkreślają analitycy przekazów medialnych, seriale telewizyjne są nośnikami ideologii<sup>28</sup>.

Istnieją badania dotyczące wskaźników oglądalności *post-soapów* emitowanych przez polskojęzyczne stacje telewizyjne, ale – jak sądzimy – cytowanie wyników tych badań nie ma większego sensu, gdyż trudno oszacować całkowitą liczbę widzów seriali nowej generacji. Problem z ustaleniem rzeczywistej liczby odbiorców *post-soapów* polega na tym, że w przeciwieństwie do telesag, oglądanych głównie w telewizji, neoseriale są oglądane także bardzo często w internecie. W wielu krajach istnieją legalne, ale także nielegalne lub działające na granicy prawa portale internetowe, które udostępniają za niewielką opłatą lub bezpłatnie seriale i filmy (w Polsce na przykład CDA.pl, Chomikuj.pl). Ponadto ściągnięte z sieci pliki są nierzadko wypożyczane innym osobom. Według badań Megapanel PBI/Gemius, przeprowadzonych w 2015 roku, platforma CDA.pl miała 5,7 miliona użytkowników, a miesięczna liczba odsłon przekraczała 300 milionów<sup>29</sup>. W Polsce podobnych platform jest co najmniej kilka. Należy też zauważyć, że na rodzimym rynku medialnym w 2016 roku pojawił się ważny „gracz”, jakim jest Netflix, który oferuje dużą liczbę seriali i filmów z polskimi napisami i/lub polskim lektorem. W naszym kraju z oferty amerykańskiego giganta korzystają głównie osoby młode i w średnim wieku<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> B. Łaciak, *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, [w:] J. Izdebska (red.), *Media elektroniczne kreujące obraz rodziny i dziecka*, Trans-Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2007, s. 116; B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych, Prezentacje i odbiór*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013, s. 253-377; M. Halawa, *Życie codzienne z telewizorem*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 116-151.

<sup>28</sup> D. Hobson, *Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 2003, s. 1; J. Fiske, *Television Culture*, Routledge, London-New York 1987, s. 37-47.

<sup>29</sup> Dane opublikowane przez firmę MUSO, która zajmuje się monitoringiem piractwa, sugerują, że siódmy sezon *Gry o tron* został pobrany z internetu ponad miliard razy (każdy odcinek pobrano około 140 milionów razy). Jest to ogromna liczba, gdyż odcinki ostatniego sezonu amerykańskiego serialu legalnie oglądało średnio 32 miliony osób. Zob. S. Czubakowska, *Jakby na nich nie spojrzeć – legalni. Serwis CDA.pl i kulisy działania polskiego You Tube*, Dziennik.pl., 1 listopada 2015: <http://technologia.Dziennik.pl/internet/artykuly/504361,cda-pl-skad-siewzial-serwis-z-filmami-i-grami-cda-pl.html> [dostęp: 7 lutego 2016]; P. Ceglińska, *Rekordowa liczba nielegalnych pobrań siódmego sezonu „Gry o tron”. Te liczby was zaskoczą*, Wp.pl, 7 września 2017: <https://teleshov.wp.pl/rekordowa-liczba-nielegalnych-pobran-siódme-go-sezonu-gry-o-tron-te-liczby-was-zaskocza-6163559972480641a> [dostęp: 7 września 2017].

<sup>30</sup> *Netflix z niestabilną odwiedzalnością w Polsce, maksymalnie 386 tys. użytkowników miesięcz-*

Popularność jest ważnym kryterium doboru neoseriali, ale wzięliśmy pod uwagę również inne, istotne kryteria. Przyjmujemy, że seriale są częścią sztuki masowej, która według Noëla Carrola jest tworzona przez masowe technologie w celu masowej dystrybucji, ale nie oznacza to, jak słusznie zauważa amerykański filozof, że w ramach owej sztuki nie powstają dzieła najwyższej klasy<sup>31</sup>. Wybrane do analizy *post-soapy*: *Dr House* (2004-2012), *Trawka* (2005-2012), *Dexter* (2006-2013), *Breaking Bad* (2008-2013), *House of Cards* (2013-), *Mr. Robot* (2015-), *Zadzwon do Saula* (2015-)<sup>32</sup> w 2017 roku zajmowały czołowe miejsca w rankingach obejmujących najlepsze seriale, sporządzanych przez najważniejsze filmowe portale i serwisy internetowe, na przykład amerykańskie Metacritic.com, IMDb.com czy polski Filmweb.pl. Mimo że fabuła wybranych do analizy produkcji jest osadzona w Stanach Zjednoczonych, to obrazują one problemy uniwersalne, co jest jedną z przyczyn ich sukcesu w Europie, Ameryce Południowej i Azji. W książce skupiliśmy się na analizie seriali, które odzwierciedlają współczesną rzeczywistość społeczną<sup>33</sup>. Wybraliśmy seriale przedstawiające wyraziste i interesujące postacie. Nancy Botwin, Gregory House, Dexter Morgan, Walter White, Frank Underwood czy Elliot Alderson, mimo ułomności moralnej, są podziwiani przez wielu widzów i stali się postaciami kultowymi.

Kolejnym obszarem badań są szwedzkie filmy i seriale należące do nurtu *Nordic noir*, w których – obok wątków czysto kryminalnych – w intere-

---

nie, Wirtualnemedial.pl, 14 lutego 2017: <http://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/netflix-w-polsce-liczba-uzytownikow-miesiecznie#> [dostęp: 10 listopada 2017]. Warto dodać, że Netflix oferuje różne rodzaje abonamentu, także pakiet, w którym jest możliwość rozdzielania sygnału na cztery urządzenia. Uiszczając opłatę 52 zł (stan z grudnia 2017 roku), z jednego abonamentu mogli korzystać cztery osoby.

<sup>31</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria Gdańsk 2011, s. 185-186.

<sup>32</sup> Przeanalizowaliśmy trzy pierwsze sezony *House of Cards* oraz pierwszy sezon seriali *Mr. Robot* i *Zadzwon do Saula*. W wypadku pozostałych *post-soapów* analizie poddaliśmy wszystkie sezony.

<sup>33</sup> W kategorii neoseriali mieszczą się również niektóre produkcje brytyjskie (na przykład *Czarne lustro*, *Luther*, *Peaky Blinders*), ale na ogół nie są one tak popularne jak seriale amerykańskie. Należy dodać, że do komercyjnego sukcesu amerykańskich neoseriali przyczyniła się, jak to zwykle bywa w wypadku produkcji wysokobudżetowych, sprawnie działająca machina marketingowa. Zrezygnowaliśmy z analizy niektórych popularnych w Polsce amerykańskich *post-soapów*, na przykład *Gry o tron*. W tym serialu są wprowadzane uniwersalne dylematy moralne i problemy społeczne, ale cechy formalne *Gry o tron* w dużym stopniu korespondują z konwencją fantasy, która nie była przedmiotem naszego zainteresowania.

sujący sposób poruszane są aktualne kwestie społeczne i kulturowe, takie jak: imigracja, ksenofobia, przemoc wobec kobiet, przemiany seksualności i ról płciowych. W celu naświetlenia szerszego kontekstu, a także opisanie cech tego nurtu zamierzamy również odwoływać się do wybranych dzieł literackich. Dogłębna analiza wszystkich skandynawskich produkcji filmowych i serialowych mieszczących się w nurcie *Nordic noir*, ze względu na ich bardzo dużą liczbę i różnorodność, jest niemożliwa w niniejszej publikacji, dlatego ograniczamy się do analizy wybranych produkcji szwedzkich, które wydają nam się szczególnie interesujące, ale też niezwykle ważne dla całego nurtu.

Szwecja uważana jest za kolebkę *Nordic noir*, a także za kraj, gdzie powstały najważniejsze skandynawskie dzieła filmowe. O wyjątkowości szwedzkiej odmiany *Nordic noir* świadczyć może fakt, że niemieccy badacze ukuli termin *Schwedenkrimi*, który odnosi się do kryminałów pochodzących z tego kraju i podkreśla wyjątkowość, a zarazem dużą wartość tej twórczości. Przeanalizowaliśmy kilka istotnych – z punktu widzenia tematu naszej książki – szwedzkich produkcji filmowych. Szczególnie ważna wydaje się nam głośna trylogia *Millenium* (2009), na którą składają się następujące filmy: *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* w reżyserii Nielsa Ardena Opleva, *Dziewczyna, która igrała z ogniem* oraz *Zamek z piasku, który runął* – oba filmy wyreżyserowane przez Daniela Alfredsona. Ponadto analizie poddaliśmy trzy interesujące produkcje filmowe: *Snabba Cash* (*Szybki cash*) (2006) Daniela Espinosa, *Szybki cash II* Babaka Najafi'ego (2008) oraz *Livet deluxe* (2011) Jensa Jonssona. W trylogii *Millenium* główną postacią jest kobieta, zaś w trylogii *Szybki cash* protagonistą jest mężczyzna. Dodatkowo przeanalizowaliśmy docenione przez krytykę i widzów seriele *Wallander* (2005-2013), *Most nad Sundem* (2011-) oraz *Jordskott* (2015-). Wybierając seriele mieliśmy na uwadze to, by były to produkcje, które z odmiennych perspektyw prezentują współczesną Szwecję i jej różne oblicza. W przypadku *Wallandera* na pierwszy plan wysuwa się tęsknota głównego bohatera za czasami minionymi i za wartościami związanymi z tak zwanym Domem Ludowym (*Folkhemmet*)<sup>34</sup>. Serial *Most nad Sundem* jest wiwiseksią szwedz-

<sup>34</sup> Por. D. Kościwicz, *Kulturowe wartości szwedzkiego państwa dobrobytu w świetle wybranych typologii kultury*, „Społeczeństwo i Ekonomia” 2014, nr 2; D. Kościwicz, *Idea solidarności i równości społecznej jako podstawa szwedzkiego modelu państwa dobrobytu – na przykładzie systemu emerytalnego i rynku pracy*, „Nauki Społeczne” 2012, nr 2(6).

kiego oraz duńskiego społeczeństwa, jego akcja rozgrywa się w dwóch miastach – Malmö i Kopenhadze. Ta produkcja serialowa przedstawia krytyczny obraz wielkomiejskiego stylu życia, uwiad tradycyjnycy wartości, a także samotność i zagubienie człowieka we współczesnym świecie. Natomiast serial *Jordskott* odsyła nas do wartości łączących się z prowincją i naturą.

Oprócz filmów polskich i szwedzkich analizie poddaliśmy współczesne kino meksykańskie, które jest jednym z ciekawszych fenomenów ostatnich lat w kategorii światowego filmu fabularnego. Warto przyjrzeć się tym produkcjom, ponieważ problemy poruszane przez reżyserów, aczkolwiek mocno osadzone w realiach latynoamerykańskich, mają charakter uniwersalny i ponadczasowy. Twórcy filmów realizowanych po 2000 roku mówią śmiałym głosem o kondycji współczesnego człowieka, zagubionego w labiryncie konsumpcji, drapieżnych praw rynku i zaniku kanonu powszechnie obowiązujących wartości, skutkującego brakiem jasnych norm i wzorców postępowania. Strategie reprezentacji przyjmowane przez meksykańskich reżyserów związane są z wnikliwą analizą przemian dokonujących się we współczesnym świecie, charakteryzujących się sekularyzacją, degradacją autorytetów, rozwarstwianiem się społeczeństwa w obszarach posiadanego bogactwa, wykształcenia i zasobów wiedzy oraz narzędzi jej przekazywania, w tym multimediów, a także pod względem dostępu do opieki społecznej i medycznej oraz poczucia dobrostanu. Niejednokrotnie także strategie autorskie twórców kina meksykańskiego związane są z trafną diagnozą kryzysu, a nawet upadku współczesnego Meksyku, gdyż ukazują życie protagonistów w niepewności, w izolacji od innych, w zaniku i niezdolności do zbudowania trwałych więzi międzyludzkich, nawet w środowisku najbliższej rodziny. Dlatego, przyglądając się przemianom i reprezentacjom wartości w obrazach współczesnego kina, zasadne wydaje się nam sięgnięcie do produkcji meksykańskich.

Wybór kina meksykańskiego jest także interesujący ze względów artystycznych. Twórcy filmów powstających po 2000 roku zgodnie kontestują „styl zerowy”, charakterystyczny dla komercyjnych, szczególnie północnoamerykańskich produkcji. Najnowsze filmy meksykańskie są z reguły szokująco werystyczne, odarte z cukierkowych, melodramatycznych obrazów i malowniczych plenerów, pozbawione happy endu. Przedstawiane historie często przybierają charakter minimalistycznych przypowieści. Efekty przypominają raczej kino Wschodu i *słow cinema*, a nie hollywoodzkie *pop-latino*.

Wysoka jakość artystyczna i wyrazisty rys autorski meksykańskich produkcji zyskały wielokrotnie uznanie światowych krytyków. Walory te miały zapewne wpływ na uhonorowanie filmów prestiżowymi nagrodami. Meksykańscy reżyserzy, tacy jak Emmanuel Lubezki, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro czy Alejandro González Iñárritu, przez ostatnie lata odbierali na ceremoniach Amerykańskiej Akademii Filmowej Oscary za zdjęcia, reżyserię i najlepsze filmy.

Prestiżowe nagrody i wyróżnienia, którymi obsypywane są filmy meksykańskie powstające w ostatnich latach, przyczyniły się do popularności tych produkcji na rynku krajowym i światowym. W 2015 roku w Guadalajarze odbyła się konferencja Meksykańskiego Instytutu Filmowego (IMCINE), o której Bolesław Racięski pisał: „Ścianami Salón Degollado w budynku Expo Guadalajara wstrząsnęły gromkie brawa, gdy Eduardo de la Vega Alfaro obwieścił, iż oto nastał »drugi złoty wiek meksykańskiego kina«. Krytyk zagrał brawurowo, odwołał się bowiem do okresu sprzed 60 lat, kiedy to meksykańskie filmy dominowały w całej Ameryce Łacińskiej. Do tak efektownego stwierdzenia skłoniły de la Vegę spektakularne statystyki: liczba widzów na meksykańskich produkcjach rośnie, ich budżety również, a fala nagród na międzynarodowych festiwalach utrzymuje się na stałym, wysokim poziomie”<sup>35</sup>. Filmy powstające w Meksyku podbijają rodzimą i światową widownię, gdyż w interesujący artystycznie i budzący emocje sposób opowiadają o zagubieniu współczesnego człowieka, jego poczuciu alienacji i braku aksjologicznej busoli w ponowoczesnym, zglobalizowanym społeczeństwie.

## 1.2. Podejście badawcze

### 1.2.1. Współczesne filmy i seriale a świadomość mityczna

Wybitny badacz i znawca mitów Joseph Campbell przekonywał, że mity, które mogą być opowiadane także za sprawą obrazu filmowego, pomagają nam „odnaleźć się w nas samych”, „są kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia”<sup>36</sup>. W przekonaniu amerykańskiego psychoanalityka Rollo

---

<sup>35</sup> B. Racięski, *Współczesne kino meksykańskie*, „EKRANY” 2015, nr 5: [http://ekrany.org.pl/kino\\_wspolczesne/wspolczesne-kino-meksykanskie/](http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/wspolczesne-kino-meksykanskie/) [dostęp: 25 lipca 2017].

<sup>36</sup> Por. J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Folwers, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 23.

Maya mity oferują człowiekowi poczucie bezpieczeństwa, są narzędziami, których możemy użyć do zrozumienia siebie. Wspierają nas w trakcie poszukiwania sensu życia. Są nośnikami wartości, według których ustalamy cele podejmowanych przez nas działań. Z tego powodu potrzebę mitu nazwał „najpilniejszą potrzebą” cywilizacji Zachodu<sup>37</sup>. Człowiek odczuwa głąd zakorzenienia w świecie zorganizowanym przez mit, ponieważ pomaga mu on określić samego siebie w porządku wyznaczonym przez zastane wartości<sup>38</sup>. Mit daje nam bowiem „prawo do nadawania sensu zdarzeniom i prawo głosu za czymkolwiek lub przeciw czemukolwiek z tego, co się dzieje”<sup>39</sup>.

Świadomość mityczna obecna jest w każdym rozumieniu świata „wypożyczonego w wartości”<sup>40</sup>. Realność mityczna to „*praecedens* wszelkiego doświadczenia, wszelkiej historii, wszelkiego człowieczeństwa, wszelkiego życia osobowego, wszelkiego współbywania społecznego ludzi”<sup>41</sup>. Człowiek potrzebuje mitu, ponieważ chce uniknąć zgody na świat przypadkowy, który byłby wyłącznie tym, czym jest i do niczego by nie odsyłał. Mit pokonuje czasowość i umożliwia wiarę w trwałość osobowych wartości, które wywodzą się ze wspólnego „zasobu archetypalnego świadomości mitycznej”<sup>42</sup>. „Nie jest prawdą, że stare mity obumierają albo znikają. [...] Mity są reinterpreto- wane przez każdą kolejną generację tak, by odpowiadały nowym aspektom i potrzebom kultury”<sup>43</sup>. Starożytne mity w nas żyją i pomagają nam przejść ścieżkę naszego życia, którą wielu przed nami już przeszło. Joseph Campbell mówił: „Kiedy nosisz w umyśle taką bądź inną historię, spostrzegasz jej związek z tym, co przytrafia ci się w życiu. Daje ci ona pewną perspektywę, w której umieszczasz to, co ci się przydarza”<sup>44</sup>. Mit podpowiada zatem w jaki sposób reagować na kryzysy, rozczarowania, zachwyty, klęski i sukcesy. Mity mówią nam, gdzie w danej chwili jesteśmy<sup>45</sup>.

<sup>37</sup> Por. R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997, s. 9-10.

<sup>38</sup> Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 25.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>40</sup> Por. ibidem, s. 36.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>42</sup> Por. ibidem, s. 11, 14.

<sup>43</sup> R. May, *Błaganie o mit...*, s. 35.

<sup>44</sup> J. Campbell, *Potęga mitu...*, s. 20.

<sup>45</sup> Por. ibidem, s. 35.



Wszystkie historie, które opowiadamy i których jesteśmy odbiorcami, tkwią w nas od zawsze. Zmieniają się natomiast metafory odnoszące nas do starych, uniwersalnych prawd<sup>46</sup>. Podążając za spostrzeżeniami Leszka Kołakowskiego zauważamy, że tworzenie i recepcja sztuki, także sztuki masowej, wyrasta ze wspólnych dla ludzkości „mitycznych złóż naszego współistnienia”. Filmy i seriale mogą być zamierzoną projekcją mitu już gotowego w zbiorowej wyobraźni, mogą też na nowo „organizować postrzeganie zła i chaosu” i „wybaczać światu jego zło i chaos”, pozwalając człowiekowi zrozumieć, że świat nosi w sobie i dobro i zło, „odsłaniając w świetle to, czego nie ma w jego widokach naocznych, mianowicie utajony urok jego brzydoty, niejawną karłowatość jego wdzięków, śmieszność jego wzniosłości, mizериę przepychu i drogocенność nędzy”<sup>47</sup>. Świat wykreowany w filmach i serialach oraz doświadczenie jego odbioru charakteryzują się stronniczością, ale owo stronnicze przeżywanie może przerodzić się w wartość, którą człowiek jest zdolny przeciwstawić zastanemu światu. Zarówno artysta, jak i odbiorca, czerpią wówczas z władzy mitotwórczej, sięgają do rzeczywistości mitycznej, która sprawia, że człowiek odważa się „wypowiedzieć własną organizację świata jako świata złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych”<sup>48</sup>. Filmy i seriale są zatem elementami kultury, których struktury narracyjne bliskie są językowi mitu, ponadto są w nich osadzone ważne dla widzów wartości<sup>49</sup>.

Należy podkreślić, że wywodzące się i przynależące do rzeczywistości mitycznej wartości znamy jako fakty kultury<sup>50</sup>. Mity są bowiem lokalnie i historycznie określonymi partykularyzacjami mitu archetypalnego wspólnego dla całej ludzkości występującymi wyłącznie, jak to ujął Leszek Kołakowski, w „kulturalnie wyznaczonych specyfikacjach”<sup>51</sup>.

„Dziedziczenie mitów jest dziedziczeniem wartości, które mit narzuca”<sup>52</sup>. Społeczeństwa, które chcą przetrwać, nie mogą uniknąć odwoływania się do

<sup>46</sup> Por. ibidem, s. 38, 41-42.

<sup>47</sup> Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu...*, s. 39, 40.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>49</sup> Por. W. Żurek, *Od struktur mitologicznych w filmie do fenomenów religijnych w rzeczywistości społecznej na przykładzie „Gwiezdnych wojen” George’a Lucasa*, „Ex Nihilo” 2009, nr 1, s. 139.

<sup>50</sup> Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu...*, s. 33.

<sup>51</sup> Por. ibidem, s. 14.

<sup>52</sup> Ibidem.

mitu, do „zniewalającego działania autorytetu”, który informuje o tym co jest lub co nie jest wartością<sup>53</sup>. Mit nie zwalnia nas jednak z obowiązku sytuacyjnej interpretacji i odpowiedzialności za to, co ze sobą niesie. Niebezpiecznie jest wierzyć, że zastane wartości są gotowe do użycia. Człowiek musi być czujny i pracować nad organizowaniem świata wyznawanych wartości. Zarówno ucieczka od mitu (rodząca trwogę w obliczu pytania o przypadkowość świata i prowadząca do szukania środków jej zagłuszenia) jak i ślepa wiara w mit (uwalniająca od wolności) może być groźna<sup>54</sup>. Odwoływanie się do mitu jest w życiu jednostkowym i społecznym nieodzowne, ale człowiek musi zdawać sobie sprawę z tego, że nie wszystkie wartości naszej kultury da się każdorazowo ocalić. Życie codzienne obfituje w sytuacje, w których zmuszeni jesteśmy dokonywać wyborów i uzgadniać kompromisy, w ramach których częściowe uratowanie jednej wartości bywa okupione rezygnacją z jej całkowitego ocalenia<sup>55</sup>. Takich wyborów dokonują protagonistki i protagoniści analizowanych przez nas filmów i seriali, którzy niejednokrotnie stają wobec konieczności ocalenia bądź rezygnacji z realizowania określonej wartości.

### 1.2.2. Filmy i seriale jako dyskurs(y) oraz krytyczna analiza dyskursu

Analizowane przez nas filmy i seriale nie tylko „przemycają” mity i wartości, ale stanowią też pewien rodzaj dyskursu. Pojęcie dyskursu jest różnie rozumiane w literaturze przedmiotu, ale najczęściej pisze się o dyskursie jako zdarzeniu komunikacyjnym, języku w użyciu, często, jak to czynią przedstawicielki i przedstawiciele krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej także jako KAD), przy operacjonalizacji terminu „dyskurs” akcentuje się również znaczenie kontekstu<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Por. ibidem, s. 32.

<sup>54</sup> Por. ibidem, s. 119-120.

<sup>55</sup> Por. ibidem, s. 29.

<sup>56</sup> T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] T. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, przeł. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001; T. van Dijk, *Kontekstualizacja w dyskursie parlamentarnym. Aznar, Irak i pragmatyka kłamania*, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008; L. M. Nijakowski, *Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu*, [w:] A. Horolets (red.), *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008; M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, [w:] R. Wodak i M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage

Wśród badaczek i badaczy panuje konsensus, iż jednym z najważniejszych celów krytycznej analizy dyskursu jest „denaturalizacja” tekstów, a więc odkrywanie ich funkcji ideologicznych. Ideologia bowiem często działa z ukrycia, to, co kulturowo i ideologicznie określone, jest prezentowane w tekście jako „naturalne”<sup>57</sup>. Tomasz Szukdlarek pisze: „Hegemoniczna funkcja dyskursu polega na jego »dążeniu« do przekształcania się w instancję zdrowego rozsądku, w »normalność« niepodlegającą krytycznej refleksji. Krytyczna analiza powinna zatem prowadzić do zakłócenia »zdroworozsądkowości« dyskursu, do zerwania jego ciągłości i zaburzenia oczywistości”<sup>58</sup>. Trzeba jednak stale mieć na uwadze, iż w celu odtworzenia struktury dyskursu, należy osadzić badany przekaz medialny w ramach interpretacyjnych, obejmujących konwencję gatunkową, kontekst społeczno-kulturowy, w którym powstały seriale, wiedzę, wartości odbiorców, ale także inne istotne konteksty związane na przykład z ekonomicznymi uwarunkowaniami produkcji. Inaczej mówiąc, przy analizie wartości osadzonych w filmowych i serialowych dyskursach należy mieć na względzie zestaw czynników kształtujących treść filmów i seriali.

Teun van Dijk twierdzi, iż krytyczna analiza dyskursu nie rości sobie pretensji do jakiegokolwiek konkretnego paradygmatu. Potrzeba jej zastosowania wynika raczej z istniejących często „naglących”, „uwierających” społecznych kwestii<sup>59</sup>. W podobny sposób postrzegają krytyczną analizę dyskursu Norman Fairclough i Anna Duszak, stwierdzając, że KAD zajmuje się badaniem procesów społecznych i kulturowych, skupiając się na ich wymiarach semiotycznych<sup>60</sup>. „Innymi słowy, jest to semiotyczny »punkt wejścia« w procesy społeczne, które są wewnątrznie ukonstytuowane jako dialektyczne relacje między różnymi elementami i momenta-

---

Publications, London 2009, s. 87-121.

<sup>57</sup> Por. T. Szukdlarek, *Poststrukturalizm a metodologia pedagogiki*, „Socjologia Wychowania” XIII, z. 317, Toruń 1997, s. 184.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 184-185.

<sup>59</sup> B. Jabłońska, *Władza i wiedza w krytycznych studiach nad dyskursem – szkic teoretyczny*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1, s. 80.

<sup>60</sup> N. Fairclough, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London 2003, s.124; N. Fairclough, A. Duszak, *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008, s. 7-29.

mi społecznymi, obejmującymi dyskurs i momenty niedyskursywne. [...] Punktem wyjścia badań KAD jest, co znamienne, nie język czy dyskurs *per se*, ponieważ KAD ma charakter krytyczny, zagadnieniami badawczymi są tu problemy i kwestie życia społecznego<sup>61</sup>.

Trzeba 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 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<sup>62</sup>.

Ważnym pojęciem w KAD jest „intertekstualność”, zgodnie z którą badacz dyskursu powinien mieć świadomość, że konkretne teksty kultury są powiązane z innymi tekstami, pochodzącymi zarówno z przeszłości, jak i teraźniejszości. To powiązanie może być tworzone na wiele sposobów: przez odwoływanie się do danego tematu lub tych samych wydarzeń, głównych aktorów, sytuacji lub przez przenoszenie najważniejszych argumentów z jednego tekstu do kolejnego<sup>63</sup>.

Należy zauważyć, że poszczególne szkoły KAD mają swoje „ulubione” teorie i własne założenia metodologiczne<sup>64</sup>. Analizując filmy i seriale nawiązywaliśmy do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA)<sup>65</sup>. Omawiane podejście metodologiczne pozostaje wierne ogóln-

<sup>61</sup> N. Fairclough, A. Duszak, *Wstęp...*, s. 15.

<sup>62</sup> R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] R. Wodak i M. Meyer (red.), *Methods of Critical...*, s. 5-6; K. Starego, *Dyskurs*, [w:] M. Cackowska i inni (red.), *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, s. 28-29.

<sup>63</sup> R. Wodak, M. Krzyżanowski, *Glosariusz terminów*, [w:] M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), *Jakościowa Analiza Dyskursu w naukach społecznych*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2011, s. 315-316.

<sup>64</sup> Zob. R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis...*, s. 19-23.

<sup>65</sup> Zob. R. Wodak, *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, przeł. D. Przepiórkowska, [w:] M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Warszawa 2011, s. 11-28; M. Reisigl, *Dyskryminacja w dyskursach*, przeł. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2010, nr 3, s. 27-61; T. A. van Dijk, *Badania nad dyskursem...*, s. 9-32.

nym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej<sup>66</sup>.

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają głównie na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie „strategii” według Ruth 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”<sup>67</sup>, a także – dodajmy – komercyjny celów.

Można wyodrębnić trzy zasadnicze rodzaje strategii. Strategie nazywania dotyczą określania osób i sposobu mówienia o nich w wymiarze językowym. Strategie orzekania polegają na kategoryzowaniu aktorów społecznych, to znaczy reprezentacji ich poprzez przypisywanie im określonej tożsamości. Ta strategia może łączyć się z uprzedzeniami i stereotypami społecznymi. Strategie argumentacyjne służą uzasadnieniu pozytywnych albo negatywnych orzeczeń<sup>68</sup>. Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemyśleń Marka Krzyżanowskiego<sup>69</sup> 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”<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> Zob. R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, przeł. J. Wawrzyniak, A. Wójcicki, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008, s. 185-213; M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse...*, s. 87-121; R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis...*, s. 1-33.

<sup>67</sup> R. Wodak, *Dyskurs populistyczny...*, s. 195.

<sup>68</sup> M. Reisigl, *Dyskryminacja...*, s. 27-61.

<sup>69</sup> M. Krzyżanowski, *The Discursive Construction of European Identities*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010.

<sup>70</sup> N. Krzyżanowska, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1, s. 199-223.

### 1.3. Uwarunkowania tworzenia oraz recepcji filmów i seriali

Analizując czynniki i konteksty wpływające na wartości osadzone w dyskursach filmowych i serialowych, należy zdawać sobie sprawę z faktu, że zachowania komunikacyjne mediów właściwie nigdy nie mają bezinteresownego charakteru. Komunikacja odzwierciedla społeczną hierarchię wartości, cechy kultury, ukazuje sposób myślenia nadawcy o odbiorcach. Horace M. Newcomb i Paul M. Hirsch uważają, iż retoryka telewizji jest przeważnie retoryką dyskusji, ale dodają, że zbyt daleko posunięte kwestionowanie dominujących norm i wartości może być niebezpieczne dla interesów producentów i nadawców<sup>71</sup>. Tę uwagę w dużym stopniu można odnieść też do współczesnych filmów, choć należy dodać, iż w przeciwieństwie do seriali, tworzenie filmów nie zawsze jest nastawione na zysk finansowy.

Jedną z najbardziej rozpowszechnionych teorii dotyczących czynników kształtujących treść przekazu jest tak zwana hipoteza odzwierciedlenia, oparta na przekonaniu, iż przekazy nadawane przez media odzwierciedlają wartości, normy, zachowania i relacje najbardziej powszechne i/lub dominujące w społeczeństwie<sup>72</sup>. Trzeba jednak pamiętać o tym, że poszczególne gatunki – w większym lub mniejszym stopniu – przedstawiają zniekształcony obraz rzeczywistości, co badacze tekstów kultury powinni wziąć pod uwagę w swoich analizach i interpretacjach.

Wśród głównych czynników, które mają wpływ na kształt treści i wartości przekazywanych w filmach i serialach, należy wymienić: konwencję gatunkową, kontekst społeczno-kulturowy (w którym powstają i są odbierane teksty kulturowe), uwarunkowania ekonomiczne. Oczywiście należy pamiętać o tym, że istotny wpływ na kształt filmów i seriali mają ich twórcy (producenci, scenarzyści i reżyserzy) oraz nadawcy. Dodatkowo na treść filmów i seriali mogą wpływać reklamodawcy, inne teksty kultury (intertekstualność), różnego rodzaju instytucje oraz w niewielkim stopniu aktorzy (na przykład poprzez proponowanie scenarzystom lub producentom roz-

---

<sup>71</sup> H. M. Newcomb, P. M. Hirsch *Telewizja jako forum kultury*, przeł. J. Mach, [w:] A. Gwóźdź (wybór, wstęp i opracowanie), *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków 1997, s. 96-97.

<sup>72</sup> C. M. Renzetti, D. J. Curran *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, przeł. A. Gromkowska-Melosik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 232.

wiązań dotyczących postaci i wątków). W kolejnych podrozdziałach skupimy się na najważniejszych – z punktu widzenia podjętych przez nas badań – kontekstach analityczno-interpretacyjnych, do których zaliczamy: konwencję gatunkową, uwarunkowania społeczno-kulturowe (w tym ideologie i wartości) oraz ekonomię produkcji filmów i seriali.

### 1.3.1. Konwencja gatunkowa

W badaniach filmów i seriali istotnym kontekstem interpretacyjnym jest konwencja gatunkowa. Stosowanie terminu „gatunek” w badaniach filmów i seriali sugeruje, że da się je powiązać w określone kategorie. Zadaniem badań gatunkowych jest wprowadzenie tych podziałów oraz uzasadnienie klasyfikacji. Nawiązując do przemyśleń medioznawcy Denisa McQuaila można powiedzieć, iż określenie gatunku pomaga producentom w tworzeniu, a widzom w odczytywaniu znaczeń filmu lub serialu. Zazwyczaj gatunki kształtują się na przestrzeni lat i utrzymują swoje utrwalone konwencje, na przykład dotyczące sposobów kreowania postaci, fabuły, tempa narracji, co nie znaczy, że ich nie modyfikują i nie rozwijają w ramach pierwotnej formy gatunkowej<sup>73</sup>.

W *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego czytamy, że „gatunek filmowy” to „zespół reguł określających sposób budowy utworu filmowego [...] intersubiektywnie istniejący system konwencji kształtowania materiału filmowego, które wyznaczają charakter danego filmu i określają jego formułę w procesie komunikacji społecznej między nadawcą i odbiorcą”<sup>74</sup>.

Według Ricka Altmana, widzowie często wybierają filmy i seriale na podstawie kryterium gatunku. Poprzedzające moment obejrzenia filmu wyobrażenie o jego tożsamości gatunkowej zależy od wielu czynników: strategii wytwórni filmowej, oceny krytyków oraz recepcji produkcji przez widzów, których odbiór może być zróżnicowany<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 365-366. Istnieje wiele sposobów określania „gatunku”, piszą o tym autorzy zachodni – na przykład Jane Feurer i Jeremy Butler oraz polscy badacze – między innymi Tadeusz Miczka i Wiesław Godzic.

<sup>74</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1994, s. 107.

<sup>75</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 330.

Jack Shadoian utrzymuje, iż gatunki są kulturowymi metaforami i psychicznymi zwierciadłami, zapewniającymi wgląd w życie duchowe danej społeczności, które jest uwarunkowane praktykami hegemonicznymi i ideowymi. Jednakże, jak słusznie stwierdza Altman, kino gatunków nie służy wyłącznie przenoszeniu dominującej ideologii. Wskazuje on na dwojaki aspekt kina gatunków: z jednej strony utwierdza ono istniejący porządek, z drugiej zaś działa kontrkulturowo, sugerując pewien margines buntu, możliwość sprzeciwu wobec istniejącego modelu kultury. Gatunki filmowe i serialowe zawierają bowiem często ukryty przekaz, który może pozostawać w zgodzie bądź w sprzeczności z tradycyjnymi wartościami<sup>76</sup>.

Dla potrzeb naszych badań, przyjmujemy za Anitą Has-Tokarz, że „gatunek jest kategorią wieloaspektową: zjawiskiem jednocześnie systemowym i historycznym, faktem świadomości kulturowej i zespołem reguł, elementem rzeczywistości społeczno-kulturowej i narzędziem badań”<sup>77</sup>. Dlatego w naszych analizach odwołujemy się do różnorodnych płaszczyzn funkcjonowania gatunku, w zależności od wybranych dzieł i ich kontekstów.

### 1.3.1.1. Polski dramat psychologiczny a ekranowe reprezentacje kobiecości

W naszej książce szczególnie miejsce poświęciliśmy ekranowym obrazom kobiet wykreowanym w polskim dramacie psychologicznym. Wizerunki kobiet w polskim kinie są różnorodne i odzwierciedlają hierarchię wartości Polaków wyłaniającą się z badań Głównego Urzędu Statystycznego. Współcześnie stereotypowy wizerunek kobiety, którą utożsamiano z byciem zdolną do poświęceń żoną, matką i gospodynią domową, jest podawany w wątpliwość. Polacy wśród najbardziej cenionych wartości, obok zdrowia (89%), wymieniają rodzinę i szczęście rodzinne (81%). Na trzecim, dość odległym miejscu, znajduje się miłość (20%). Między innymi z tego powodu, miłości zdecydowaliśmy przyrzeć się bliżej. Okazuje się bowiem, że właśnie miłość była trzecią wartością najczęściej wymienianą przez kobiety (ok. 21%). Mężczyźni natomiast wskazywali na pieniądze (ok. 19%), miłość umieszczając dopiero na piątym miejscu. Za cenniejszą od niej uznali jeszcze pracę zawodową.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Zob. K. Loska, *Wokół kina gatunków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

<sup>77</sup> A. Has-Tokarz, *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów: korespondencje i transpozycje*, „Folia Bibliologica” 2008, t. L, s. 148.

<sup>78</sup> *Wartości i zaufanie społeczne w Polsce w 2015 r. (Notatka informacyjna na podstawie „Badania spójności społecznej”)*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2015, s. 7-8: <https://stat.gov.pl>



Koncentrując naszą uwagę na postaciach kobiet<sup>79</sup> wykreowanych na łamach wybranych dramatów psychologicznych, założyliśmy, że stosunek do miłości rozumianej jako wartość zależy od płci bohaterów. Odzwierciedlenia przywołanych wyników badań poświęconych hierarchii wartości Polaków postanowiliśmy poszukać w filmach przedstawiających kobiety, które mierzą się ze współczesną rzeczywistością. Miłość rozumiana jako wartość jest ceniona w większym stopniu przez kobiety niż przez mężczyzn, dlatego zdecydowaliśmy się przyjrzeć przede wszystkim protagonistkom i ich losom, które są dopełniane przez sylwetki towarzyszących im męskich bohaterów będących równorzędnymi postaciami bądź znajdujących się w tle opowiadanych historii.

Podejmując analizę wartości, jakimi kierują się postaci kobiece obecne w najnowszym kinie polskim, zdecydowaliśmy się na interpretację filmów, które kreślą psychologiczne portrety kobiet zmagających się z trudnościami dnia codziennego. Wybrane filmy fabularne mają formę dramatu psychologicznego. Są utworami, „których zasadniczym tematem i osią konstrukcji jest konflikt rozgrywający się w psychice głównego bohatera”<sup>80</sup>.

Dobór materiału badawczego warunkowała zatem nie tylko określona forma gatunkowa, ale przede wszystkim treść filmowych historii. Punktem wyjścia prowadzonych analiz uczyniliśmy spostrzeżenia dotyczące obecności protagonistek w kinie polskim. Blisko dwadzieścia lat temu we wstępie do książki *I film stworzył kobietę* Grażyna Stachówna napisała: „ekranowe przedstawienia kobiet są najczęściej bardzo oderwane od rzeczywistości [...] Kino tworzy nie postacie kobiet, ale wyobrażenia na ich temat, wpisuje je w różne fabuły i gatunki, obdarza najdziwniejszymi sentymentami i emocjami: od miłości i fascynacji po nienawiść i pogardę, idealizuje i trywializuje, podgląda, podziwia i fetyszyzuje”<sup>81</sup>. Zdaniem filmoznawczyni kino przez lata

---

gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/21/1/1/wartosci\_i\_zaufanie\_spoleczne\_w\_polsce\_w\_2015r\_.pdf [dostęp: 17 września 2017].

<sup>79</sup> Mężczyznom świadomie poświęcamy mniej miejsca. Pytania, które stawiamy, dotyczą bowiem procesu odzyskiwania podmiotowości przez kobiety przedstawione na ekranie. Postaci męskie odgrywają w tym procesie znaczącą rolę jako partnerzy kobiet. I w tym kontekście pojawiają się w rozdziale drugim.

<sup>80</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów...*, s. 65.

<sup>81</sup> G. Stachówna, *Wstęp*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 9.

tworzyło wymaginowane obrazy kobiet „niby pięknych i pożądaných, niby ważnych i szanowanych, niby znaczących i potrzebnych”, w rzeczywistości zaś „podległych, tyranizowanych, lekceważonych, często szykanowanych i poniżanych”<sup>82</sup>. Słowa te nabierają szczególnego znaczenia, gdy zwrócimy uwagę na to, że w historii kina filmy realizowali przede wszystkim mężczyźni<sup>83</sup>. Zdaniem feministycznych badaczek, wśród których wymienić można Claire Johnston<sup>84</sup>, Laurę Mulvey<sup>85</sup> i E. Ann Kaplan<sup>86</sup>, w kinie dyskurs patriarchalny dominował bardzo długo, wpływając na obecność kobiet po obu stronach kamery, rzutował na sposób pracy filmowych reżyserek, które musiały podporządkowywać się regułom wypracowanym przez mężczyzn oraz decydował o sposobach obrazowania kobiet podlegających „męskiemu spojrzeń”<sup>87</sup>.

Kobiety w kinie często przedstawiano w roli podporządkowanych mężczyznom i pozbawionych samodzielności narzeczonych, żon, matek i wdów, pełniących funkcje obiektów do oglądania. „Ten model kobiecości uległej i zrepresjonowanej, przez całe lata budował wyobrażenia widzów kinowych na temat »prawdziwej kobiecości«, kształtował oczekiwania mężczyzn i narzucał kobietom obowiązujące wzory zachowań”<sup>88</sup>. Dobitnie ujęła to Alicja Helman, która napisała: „[...] film rzeczywiście stworzył kobietę, a patronujący temu dziełu bogowie byli rodzaju męskiego i wykonali swoje zadanie ku pożytkowi i zadowoleniu mężczyzn”<sup>89</sup>.

Ocena dorobku polskiej kinematografii wygląda podobnie. U schyłku XX wieku Małgorzata Radkiewicz napisała: „Wszystkie kobiece typy, charakterystyczne dla stylu hollywoodzkiego czy też wykreowane na rodzimym gruncie, zdają się opierać na [...] stereotypowo ujmowanej kobiecości”<sup>90</sup>.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>83</sup> Por. ibidem, s. 9.

<sup>84</sup> C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 13-21.

<sup>85</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] L. Mulvey, *Do uraty wzroku. Wybór tekstów*, K. Kuc, L. Thompson (red.), Korporacja Ha!art & Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010, s. 33-47.

<sup>86</sup> E. Ann Kaplan, *Kobiety, kino...*, s. 311-324.

<sup>87</sup> M. Radkiewicz, „*Kino kobiece*”..., s. 302.

<sup>88</sup> G. Stachówna, *Wstęp...*, s. 9-10.

<sup>89</sup> A. Helman, *Wprowadzenie*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył...*, s. 11.

<sup>90</sup> M. Radkiewicz, *Kochanka Karola. Kobiety w polskich komediach lat osiemdziesiątych*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył...*, s. 162.

W tym samym czasie o stereotypowym obrazowaniu kobiet przez rodzimych twórców pisała Grażyna Stachówna, która dokonała typologizacji postaci kobiecych dominujących w latach 90., zazwyczaj stanowiących tło opowieści o męskich bohaterach. Wśród nich wymieniła amoralne „dziwki” – zdradliwe, skłonne do występku, manipulujące mężczyznami i decydujące się na „życie »z mężczyzn«”; „nimfетки” – młode dziewczyny „wodzące mężczyzn na pokuszenie; „modliszki” – silne i agresywne kobiety zdobywające i niszczące mężczyzn; niepotrafiące kochać, chłodne i wyrachowane „kobiety interesu” oraz „kobiety-ofiary”, których oprawcami byli doprowadzający je do destrukcji mężczyźni. Obdarzone podmiotowością pozytywne bohaterki zostały wymienione jako wyjątki<sup>91</sup>.

Podobnego typu wnioski dotyczące obecności kobiet w polskich filmach fabularnych formułowali także: Bożena Janicka<sup>92</sup>, Łukasz Maciejewski<sup>93</sup>, Ewa Mazierska<sup>94</sup>, niedawno również Iwona Cegiełkówna<sup>95</sup> i Bartosz Staszczyszyn<sup>96</sup>. W polskiej kinematografii fabularnej z dominującym dyskursem kina i męskim sposobem obrazowania życia kobiet próbę dyskusji podejmowały także kobiety-reżyserki<sup>97</sup>. Wśród nich wymienia się między innymi: Barbarę Sass, Magdalenę Łazarkiewicz, Dorotę Kędzierską, Magdalenę Piekorz i Małgorzatę Szumowską<sup>98</sup>.

Kobiety, jako odbiorczynie kina, były wielokrotnie marginalizowane i skazywane na pasywność lub identyfikację z męskim punktem widzenia<sup>99</sup>. Do-

<sup>91</sup> Por. G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim*, „Kino” 2001, nr 7-8, s. 38-43.

<sup>92</sup> B. Janicka, *Ścinki. Baba z wozu*, „Kino” 2002, nr 11, s. 73.

<sup>93</sup> Ł. Maciejewski, *Kobiety w polskim kinie*, Filmweb.pl, 18 października 2011: <http://www.filmweb.pl/article/Kobiety+w+polskim+kinie-78847> [dostęp: 27 września 2017].

<sup>94</sup> E. Mazierska, *Witches, Shamans, Pandoras – Representation of Women in the Polish Postcommunist Cinema*, „Scope” 2002, nr 2: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2002/june-2002/mazierska.pdf> [dostęp: 9 października 2017].

<sup>95</sup> I. Cegiełkówna, *Spragnione obecności*, „Kino” 2016, nr 9, s. 10-12.

<sup>96</sup> B. Staszczyszyn, *Niewidziane – kobiety polskiego kina*, Culture.pl, 27 września 2016: <http://culture.pl/pl/artykul/niewidzialne-kobiety-polskiego-kina> [dostęp: 27 września 2017].

<sup>97</sup> Por. E. Wejbert-Wąsiewicz, *Filmy kobiet. Zmiany i zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 13, s. 47-59.

<sup>98</sup> B. Kosecka, *Polskie kino kobiece*, Culture.pl, 13 maja 2007: <http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece> [dostęp: 9 października 2017].

<sup>99</sup> Por. M. Radkiewicz, *„Kino kobiece”...*, s. 309.

piero kobiety-reżyserki zaczęły zmieniać aktywnie tę sytuację jako twórczynie „kina kobiet”<sup>100</sup>. Z perspektywy minionych lat zadajemy więc pytanie o wzorce, jakie polskim kobietom oferuje współczesne kino. Zwracamy również uwagę na dyskursywne strategie ich konstruowania. Przedmiotem naszego zainteresowania czynimy miłość pomiędzy kobietą i mężczyzną w czasach późnej nowoczesności będącą tematem dramatów psychologicznych opowiadających o współczesnej rzeczywistości społecznej i kulturowej. Koncentrujemy się przy tym w sposób szczególny na postaciach kobiet, które jej doświadczają.

### 1.3.1.2. Polska telesaga

Polska telesaga jako gatunek serialowy ukształtowała się na przełomie XX i XXI wieku. Ma wiele cech charakterystycznych dla opery mydlanej, ale nie jest kopią amerykańskich oper mydlanych. Pierwszą polską telesagą był *Klan*, którego emisję telewizja publiczna rozpoczęła w 1997 roku<sup>101</sup>. W następnych latach zaczęły pojawiać się kolejne seriale należące do tego gatunku, na przykład *M jak miłość* czy *Plebania*. Sukces, jaki odniosły te produkcje, zachęcił największe stacje komercyjne w Polsce do poszerzenia swojej oferty. Od 2002 roku widzowie mogli oglądać polsatowską telesagę *Samo życie*, a od 2003 roku TVN-owski serial *Na Wspólnej*.

Uważamy, że zaproponowany przez Alicję Kisielewską termin „tele-saga”<sup>102</sup>, w odniesieniu do polskich wieloodcinkowych seriali telewizyjnych z początku obecnego stulecia, przedstawiających dzieje rodziny lub jakiegoś bohatera, jest określeniem bardziej adekwatnym niż „opera mydlana”, a już na pewno lepszym niż niepoprawnie stosowany termin „telenowela”. Można powiedzieć, że *soap opera* jest gatunkiem globalnym zajmującym ważne miejsce w programach telewizyjnych wielu stacji świata<sup>103</sup>. Należy

---

<sup>100</sup> Warto dodać, że w Polsce próby włączenia doświadczenia kobiety do pełnometrażowych narracji i czynienia tematem filmu problematyki kobiecej podejmowane przez polskie kobiety-reżyserki nie były zadaniem łatwym ani oczywistym. Szerzej na ten temat pisze M. Talarczyk-Gubała w artykule *Reżyserki na indeksie. Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 73-83.

<sup>101</sup> Być może miano pierwszej polskiej telesagi rodzinnej należałoby przypisać serialowi *W labiryncie* (1988-1991), ale ze względu na stosunkowo małą liczbę wyemitowanych odcinków (120), kwestia jest dyskusyjna.

<sup>102</sup> A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

<sup>103</sup> R. C. Allen, *Introduction*, [w:] R. C. Allen (red.), *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, Routledge, London-New York 1995, s. 2.

jednak pamiętać o tym, że nie ma jednego modelu oper mydlanych, ponieważ przy ich tworzeniu i realizacji sięga się do wzorców pochodzących z konkretnych kultur i chociaż ich schematy formalne są podobne, to wypełnia się je zawsze lokalnymi treściami.

Polska telesaга ma zdecydowanie więcej cech formalnych upodobniających ją do opery mydlanej niż telenoweli. Telenowela to gatunek charakterystyczny dla Ameryki Łacińskiej. Klasyczne telenowełe liczą około 120 odcinków i są emitowane przez osiem-dziewięć miesięcy. W telenoweli pojawia się wątek główny, najczęściej historia miłosna, która konsekwentnie zmierza do zakończenia – najczęściej małżeństwa dwojga głównych bohaterów. Operę mydlaną charakteryzuje zaś brak wątku głównego, fabuła zamiast przejść w tradycyjny finał, rozwiązujący wszystkie konflikty, często po prostu urywa się *in medias res*. W operach mydlanych występuje kilkanaście głównych postaci, a więc o wiele więcej niż w klasycznej telenoweli. Tak duża liczba protagonistów jest niezbędna do wykreowania dużej liczby wątków serialowych, stworzenia – jak to ujmuje Jeremy Butler – „sieci narracyjnej” (*narrative web*), w której jedni bohaterowie są powiązani z innymi<sup>104</sup>. Akcja opery mydlanej może się ciągnąć teoretycznie w nieskończoność (najczęściej emisja zostaje zawieszona, gdy serial znacząco traci popularność). W serialu typu *soap opera* każda z historii może stać się najważniejszą, a postacie przechodzą, częściej niż w telenowelach, ewolucję charakterologiczną<sup>105</sup>.

Naszym zdaniem, seriale *Barwy szczęścia*, *Klan*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Na Wspólnej*, *Plebania*, *Samo życie* mają wiele cech charakterystycznych dla opery mydlanej, ale nie są kopiami północnoamerykańskiego pierwowzoru. Na podstawie obserwacji Krzysztofa Arcimowicza oraz analizy gatunkowej dokonanej przez Alicję Kisielewską chcielibyśmy zaprezentować najważniejsze cechy telesagi. Przyjmujemy, że „polska telesaga” to wieloodcinkowy serial fabularny przeznaczony do rozpowszechniania

<sup>104</sup> J. Butler, *Television. Critical Methods and Applications*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey-London 2007, s. 41.

<sup>105</sup> M. G. Cantor, S. Pingree, *Opera mydlana*, „Dialog” 1997, nr 4, s. 116-124; P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Biblioteka Laboratorium Reportażu, Warszawa 2006, s. 38-45; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013, s. 106-114; M. Wyźlic, *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 33.

w telewizji i nadawany regularnie w określonych porach. Telesagi rodzinne posiadają zestaw cech formalnych, takich jak: (1) osadzenie fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych; (2) brak narracyjnego zamknięcia (teoretycznie mogą trwać w nieskończoność); (3) wielość wątków i duża liczba protagonistów; (4) brak wyrazistego wątku głównego – rozgrywa się tu wiele historii równoległych („równorzędnych”); (5) zogniskowanie wątków na życiu rodzinnym, relacjach interpersonalnych oraz problemach dnia codziennego; (6) oparcie scen na dialogu; (7) sceny realizowane zwykle w przestrzeniach zamkniętych; (8) długość odcinka od dwudziestu do pięćdziesięciu minut; (9) dosyć wyraźny dydaktyzm; (10) w przypadku polskich telesag, rzadkie odniesienia do wydarzeń politycznych czy wspieranie konkretnych partii, co nie pociąga jednak za sobą neutralności światopoglądowej i ideologicznej<sup>106</sup>.

### 1.3.1.3. Amerykańskie neoseriale

Na przełomie obecnego i minionego stulecia w Stanach Zjednoczonych zaczęto realizować produkcje telewizyjne, które medioznawcy zaczęli określać jako „neoseriale”, terminem „nowa generacja seriali” lub „*post-soap*” (skrót od „*post-soap opera*”). Nowe seriale, mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, na ogół radykalnie z tym dziedzictwem zrywają<sup>107</sup>. W 1999 roku stacja HBO rozpoczęła emisję serialu *Rodzina Soprano*, uważanego za jeden z pierwszych *post-soapów*. Na początku XXI wieku powstało kilka ważnych seriali nowej generacji, wśród nich można wymienić *Sześć stóp pod ziemią*, *Zagubionych* czy *Dr. House’a*<sup>108</sup>. Ich sukces uutorował drogę następnym produkcjom neoserialowym.

Trudno wskazać zestaw cech formalnych *post-soapów*, gdyż twórcy neoseriali często odwołują się do wcześniejszych form telewizyjnych i wypracowanych modeli narracyjnych, ale proponują też nowe rozwiązania. Coraz częściej spotykaną cechą produkcji telewizyjnych jest nieczystość

<sup>106</sup> Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*

<sup>107</sup> Por. M. Filiciak, B. Giza, *Wstęp*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 7-9; E. Kaja, *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 2, s. 65-66.

<sup>108</sup> W niniejszym rozdziale będziemy się posługiwać polskimi tłumaczeniami tytułów zagranicznych seriali, jeśli przyjęły się w Polsce.

gatunkowa. Wiele neoseriali jest w istocie mieszaniną różnych konwencji gatunkowych, na przykład *Breaking Bad* ma elementy dramatu kryminalnego, czarnej komedii, serialu obyczajowego i dramatu psychologicznego. Na pewno jedną z cech dystynktywnych *post-soapów* jest poruszanie w niesztampowy sposób drażliwych kwestii społecznych, na przykład dotyczących zażywania narkotyków, eutanazji, związków jednopłciowych, poliamorii. Kolejną cechą *post-soapów* jest unikanie melodramatycznej narracji i dydaktyzmu charakterystycznych dla starszych gatunków, takich jak opera mydlana czy telenowela. Cechą omawianych produkcji telewizyjnych jest również sezonowość<sup>109</sup>.

Jedną z najbardziej znamienitych cech neoseriali są protagonistki i protagoniści, których można określić mianem antybohatek i antybohaterów. Małgorzata Major wymienia ich cechy: ateizm, racjonalizm, pożądanie bogactwa, determinacja w dążeniu do założonego celu, kłamstwo, szowinizm u mężczyzn i feminizm u kobiet, nieuregulowane i problematyczne relacje rodzinne oraz niepodatność na wpływy zewnętrzne<sup>110</sup>. Jednak, jak słusznie zauważa Bernadetta Darska, cechy te należy potraktować w sposób umowny, wiele bowiem z nich jest dyskusyjnych. „Antybohaterowie bywają o wiele bardziej skomplikowani i wieloznaczeni, niż chcieliby ci, którzy próbują ich opisać [...]. To, co najciekawsze w antybohaterach, zawiera się w fakcie, że nie da się do nich przyłożyć jednej matrycy i wedle niej opisać ten szczególny typ postaci serialowej”<sup>111</sup>.

Określanie cech protagonistek i protagonistów *post-soapów* jest trudne nie tylko z powodu różnic osobowościowych i realizowanych przez nie lub przez nich wartości, ale również dlatego, że dosyć często przechodzą ewolucję. Niemniej, cechy wskazane przez Major można uznać za adekwatne w odniesieniu do wielu antybohatek i antybohaterów seriali nowej generacji.

<sup>109</sup> Neoserial ma kilka sezonów, a każdy sezon składa się z kilku lub kilkunastu (rzadziej ponad 20) odcinków emitowanych w najlepszym czasie antenowym. Na temat cech neoseriali zob. K. Arcimowicz, *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3(1), s. 111-113; E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*, s. 65-66.

<sup>110</sup> M. Major, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10, s. 107-108.

<sup>111</sup> B. Darska, *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012, s. 18.

Warto też dodać, że w wypadku *post-soapów*, które nie są w pełni skrytalizowanym gatunkiem, często obserwujemy krzyżowanie się różnych konwencji gatunkowych, co wymaga od scenarzystów większej kreatywności niż w wypadku oper mydlanych, odwołujących się do utartych schematów. W niektórych przykładach jest to swoistego rodzaju eksperyment, który, mimo iż kontrolowany przez scenarzystów, może się potoczyć w różnych kierunkach. Scenarzyści mają pewną wizję postaci, ich relacji rodzinnych i zawodowych, ale rozwój fabuły jest trudny do przewidzenia nawet przez twórców serialu. Zwracał na to uwagę Vince Gilligan, główny scenarzysta serialu *Breaking Bad*, uznawanego za jedną z najlepszych produkcji w historii telewizji<sup>112</sup>.

#### 1.3.1.4. Szwedzkie filmy i seriale jako lokalna wersja nurtu *Nordic noir*

Żeby zrozumieć czym jest *Nordic noir*, najpierw należy usunąć z nazwy przymiotnik i cofnąć się do czasu, gdy na amerykańskich ekranach królował film *noir*. Jak zauważa Rick Altman: „Początkowo termin *noir* zapożyczano bezpośrednio z francuskiego określenia *Roman noir* i używano go po prostu jako opisowego przymiotnika w odniesieniu do filmów o mrocznej, ponurej atmosferze, odnosząc je często do wybranych dzieł francuskiego realizmu poetyckiego [...]. Słowo *noir* zaczęło funkcjonować w formie rzeczownikowej, *film noir*, dopiero długi czas po wojnie. Pełny i autonomiczny status rzeczownikowy osiągnęło dopiero, kiedy po przekroczeniu Atlantyku w latach pięćdziesiątych przyjęło się w kulturze amerykańskiej, w której tradycja robienia mrocznych filmów była dobrze znana”<sup>113</sup>. Paul Schrader w kontekście tego zjawiska pisze natomiast, że: „Film *noir* nie jest gatunkiem [...]. Nie jest zdefiniowany jak western czy film gangsterski, przez konwencję scenarii czy konfliktu, a raczej przez bardziej subtelne jakości tonacji i nastroju. [...] Ogólnie nazwa *noir* odnosi się do tych hollywoodzkich filmów z lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych, które portretowały świat ciemności, śliskie ulice miast, zbrodnie i korupcję”<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> „*Breaking Bad*” Creator Vince Gilligan Answers Fan Questions, AMC, 18 października 2013: <http://www.amc.com/shows/breaking-bad/talk/2013/10/breaking-bad-creator-vince-gilligan-answers-fan-questions-part-i> [dostęp: 3 lutego 2016].

<sup>113</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe...*, s. 153-154.

<sup>114</sup> P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, „*Studia Filmoznawcze*” 2010, nr 31, s. 70.



Gdyby z kolei spróbować poszukać źródeł tego nurtu w sztuce, należałoby wymienić dzieła literackie związane z tak zwaną *hard-boiled literature*, jak i filmowe – niemiecki ekspresjonizm filmowy, francuski realizm poetycki, amerykańskie, klasyczne kino gangsterskie<sup>115</sup>. Jeśli natomiast chodzi o film, zwyczajowo za początek tak zwanego kina czarnego<sup>116</sup> uznaje się premierę *Sokoła maltańskiego* Johna Hustona z 1941 roku<sup>117</sup>.

Przy całym zamieszeniu definicyjnym, badacze są zgodni co do jednego: „Niewiele zjawisk w kinie hollywoodzkim stało się zwierciadłem społecznych obsesji i niepokojów w tak wyrazisty i atrakcyjny sposób, jak było to udziałem filmu czarnego lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych XX wieku”<sup>118</sup>. Lęki odzwierciedlane w produkcjach filmowych, związane z niepewnymi czasami, pośrednio ukazują również nowe postawy i wzorce egzystencjalne. Z tego powodu, powyższy cytat w pewnym stopniu mogliśmy również odnieść do *Nordic noir*. Spojrzenie na ten fenomen przez pryzmat wartości daje szansę na uchwycenie przemian sfery aksjologicznej, dokonującej się we współczesnym społeczeństwie szwedzkim oraz postawienie diagnozy dotyczącej jego kondycji.

Określenie *Nordic noir*<sup>119</sup> odnosi się do literatury, filmów i seriali z kryminalnym wątkiem, które powstawały w krajach skandynawskich, przy czym filmy omawianego nurtu są bardzo często adaptacjami powieści, które wcześniej okazały się bestsellerami<sup>120</sup>. Najbardziej znana szwedzka firma produkcyjna *Yellow Birds* ukuła nawet hasło reklamowe, które dosadnie ujmuje tak obraną strategię: „Zamieniamy bestsellery w blockbustery”<sup>121</sup>.

Głównym bohaterem filmów spod znaku *Nordic noir* jest zazwyczaj detektyw, czy coraz częściej kobieta-detektyw, ewentualnie ktoś inny, kto

---

<sup>115</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>116</sup> Polski odpowiednik określenia film *noir*.

<sup>117</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-Noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 22.

<sup>118</sup> R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 23.

<sup>119</sup> Inne określenia tego fenomenu pojawiające się w angielskojęzycznej literaturze to: *swedish crime fiction*, *scandinavian crime fiction*.

<sup>120</sup> O literackich i filmowych korzeniach *Nordic noir* szerzej piszemy w rozdziale 4.

<sup>121</sup> E. Vestrheim, *What is Nordic Noir*, Cinemascandinavia.com, 1 września 2014: [http://www.academia.edu/8190109/What\\_is\\_Nordic\\_Noir](http://www.academia.edu/8190109/What_is_Nordic_Noir).

został postawiony przed zagadką kryminalną, z którą, z jakiegoś powodu, musi się zmierzyć. Niejednokrotnie jest to bohater dwuznaczny moralnie: samotny bądź obciążony trudnymi, rodzinnymi relacjami, często zorientowany na cel, na pracę, która zastępuje mu rodzinę, albo skonfliktowany z bliskimi. Jest to również postać daleka od perfekcji, by wspomnieć choćby o licznych wpadkach komisarza Kurta Wallandera, obsesjach policjantki Sagi Norén czy swoistej gapowatości dziennikarza Mikaela Blomkvista<sup>122</sup>. Główni bohaterowie mają swoje wady, często naginają policyjną procedurę, popełniają błędy, ale właśnie dlatego wydają się widzom bardziej prawdziwi i wiarygodni.

Jeżeli spojrzymy na miejsce akcji, to w wypadku *Nordic noir* jest to zazwyczaj bogate, dobrze zorganizowane państwo skandynawskie. W zależności od tego, w jakim czasie powstała dana produkcja, będzie to duże, tętniące życiem miasto bądź prowincja, położona gdzieś na skraju państwa w otoczeniu lasów, jezior, fiordów czy niezaludnionych, skalistych plaż. Powtarzającym się motywem są ogromne, puste przestrzenie, zanurzone w zimnym, skandynawskim świetle. Krajobraz ten często odzwierciedla stan psychiczny protagonistów. To jest zresztą cecha obecna w tradycji szwedzkiego kina niemal od samych początków, by wspomnieć takie filmy jak: *Terje Vigen* (1916) Victora Sjöströma, *Banici* (1917) tego samego reżysera czy *Gösta Berling* (1924) Mauritza Stillera.

Naszym zdaniem współgranie krajobrazu z psychiką głównych bohaterów jest jednym z podstawowych wyznaczników omawianego nurtu. Strategia ta była później wiele razy kopiowana przez inne seriale kryminalne, jak choćby wspomniany już *Broadchurch*, którego akcja dzieje się w małym angielskim miasteczku, a bardzo ważną rolę w konstrukcji psychologicznej głównych bohaterów odgrywają tam strome, klifowe wybrzeże, piaszczysto-skaliste plaże i wiejący nieustannie z wielką siłą wiatr.

Omawiane wyżej cechy składają się na trudny do scharakteryzowania skandynawski nastrój (*scandinavian gloom*) i swego rodzaju północną melancholię. Przenika ona skandynawską literaturę, film i muzykę końca XIX i XX wieku, by wspomnieć tylko prace Jeana Sibeliusa, Edvarda Muncha, Augusta Strindberga czy filmy Ingmara Bergmana. Skandynawski nastrój

---

<sup>122</sup> Mowa tu o głównych bohaterach szwedzkich seriali kryminalnych. Szerzej piszemy o nich w dalszej części książki.

widoczny jest również w psychologicznej konstrukcji bohaterów, którzy niejednokrotnie są samotnikami i mają problemy z nawiązaniem bliższych relacji z drugim człowiekiem, ale jednocześnie takich relacji pragną. Tę melancholię i swego rodzaju smutek możemy odczuć również przez specyficzną filmową formę. Często stosowane są niedoświetlone zdjęcia, płytka głębia ostrości, mało dialogów. Równie ważne są przyroda i warunki pogodowe w jakich dzieje się akcja: noc, śnieg, deszcz, silny wiatr, pustkowiec bądź miasta filmowane nocą, puste, okraszone żółto-niebieskim, przygaszonym światłem. Te filmowe zabiegi sprawiają, że świat, w którym funkcjonują bohaterowie, odbierany jest jako obcy, zimny, skomplikowany, tajemniczy. Świat, który odbiera zasiedlającym go postaciami przekonanie o jakiegokolwiek możliwości wpływu na własne poczynania, skazując je na przypadkowość, a nawet fatalizm.

### 1.3.1.5. Kino meksykańskie jako reprezentacja *slow cinema*

Termin „*slow cinema*”<sup>123</sup>, który pojawił się w neomodernistycznej refleksji filmoznawczej, opisuje fenomen kina artystycznego związanego z takimi twórcami, jak: Aleksander Sokurov, Béla Tarr, Michelangelo Frammartino, Tsai Ming-liang, Bruno Dumont, Albert Serra czy Carlos Reygadas. *Slow cinema* nazywane jest również „kinem kontemplacyjnym” ze względu na preferowanie długich ujęć, minimalistyczną narrację, milczenie, obserwację i dystans do opowiedzianej historii.

Neomoderniści filmowi, odrzucając szybki montaż, tempo i zwroty akcji oraz komercyjne nastawienie na wysoką oglądalność i traktowanie filmu jedynie jako formy rozrywki, postawili sobie za cel przywrócenie kinu ważności przesłania oraz poszukiwanie wspólnoty z odbiorcami na płaszczyźnie intelektualnego i duchowego doświadczenia. Kino kontemplacji, z jego charakterystycznym podejściem do warstwy temporalnej dzieł, pragnie odzyskać wartość milczenia, ciszy, pustej przestrzeni, bezruchu. Odwołuje się przy tym do dawnych mistrzów powolnej, skupionej na

---

<sup>123</sup> Na temat *slow cinema* pisali między innymi: M. Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, 16:9.dk: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) [dostęp: 11 marca 2015]; M. Stelmach, *Slow cinema – współczesne oblicze filmowego minimalizmu*, <http://fragile.net.pl/home/slow-cinema-wspolczesne-oblicze-filmowego-minimalizmu/> [dostęp: 26 października 2017]; R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.

kontemplowaniu obrazów narracji: Andrieja Tarkowskiego, Carla Dreyera, Roberta Rosseliniego, Michelangela Antonioniego.

Narrację filmów z kręgu *slow cinema*, jak podkreśla Miłosz Stelmach, cechuje: „[...] wolne tempo, skupienie na estetyce oraz środkach filmowego wyrazu, wysoce autorski i samoświadomy charakter opowiadania, a także zamierzona wieloznaczność i zakładana aktywność interpretacyjna widza”<sup>124</sup>. Szczególnie charakterystyczną cechą stylu kina kontemplacyjnego jest niekonwencjonalne, autorskie podejście do czasu i przestrzeni, połączone z inscenizacyjnym minimalizmem i domyslnością znaczeń. Miłosz Stelmach podkreśla: „Co ciekawe, ów neomodernistyczny język prowadzi nas do narracji obiektywnej, a ta następnie do antypsychologizmu – czyli poglądu sprzeciwiającemu się przypisywaniu nadmiernej roli przeżyciom psychologicznym. Natomiast sama narracja przeważnie jest jednowątkowa, skupiająca się na wyraźnym opisie konkretnego wydarzenia albo (co może nawet i częstsze) niezmiennej sytuacji. Widz zmuszony zostaje do oglądania obrazu, jednocześnie zdając sobie sprawę z tego, iż te najistotniejsze zdarzenia odbywają się w przestrzeni pozakadrowej”<sup>125</sup>.

Charakteryzując neomodernizm filmowy, Rafał Syska stwierdza, że jego twórcy wskrzeszają XX-wieczne koncepcje Bazinowskiego trwania i Deleuzjańskiego kina obrazu-czasu. To właśnie koncepcje Gilles’a Deleuze’a wydają się najbardziej adekwatne do opisu charakteru *slow cinema*. Syska stwierdza, że „[...] powrót do Deleuze’a nie wydaje się przypadkowy i anachroniczny, lecz stanowi naturalną dla neomodernizmu metodę deskrypcji. A zatem, posiłkując się terminologią i tezami francuskiego filozofa, możemy przyjąć, że istotą opisywanego nurtu jest oswobodzenie czasu z zależności wynikłych z działań filmowych postaci, a w konsekwencji – z fabuły i ruchu. Czas nie musi być już narzędziem podległym fundamentalnemu w mainstreamie następstwu zdarzeń, lecz staje się tematem filmu, podporządkowującym sobie ruch, filmowego bohatera i scenariusz, a w rezultacie też widza. W dawnym modernizmie nieskrępowany przepływ sytuacji fabularnych zastępował pryncypia ciągu przyczynowo-skutkowego (jak u Resnais’go), natomiast we współczesnym *slow-cinema* prowadzi raczej do degradacji logiki konwencjonalnych motywacji psychologicznych i społecznych, które uzewnętrzniają

<sup>124</sup> M. Stelmach, *Slow cinema...*

<sup>125</sup> *Ibidem*.

się w ruchu i działaniach. Dziś z emocjami bohaterów i charakterem świata przedstawionego mają więc korespondować bezruch i monotonia, nie zaś nieskoordynowana dynamika obiektów w filmowej przestrzeni<sup>126</sup>.

Jednym z najczęściej stosowanych zabiegów charakterystycznych dla *slow cinema* jest minimalizacja lub rezygnacja z użycia elips czasoprzestrzennych. Ten zabieg niejednokrotnie stosują twórcy współczesnego kina meksykańskiego. Jest on szczególnie widoczny w filmach Carlosa Reygadasa, pojawia się praktycznie w każdym z jego filmów. Udzielając wywiadu na temat filmu *Bitwa w niebie*, reżyser deklaruje: „To, co mnie szczególnie interesuje, to nie jest opowiadanie historii, lecz [...] identyfikacja ze stanem umysłu bohatera. To nie jest coś, co planuję, ale coś, co czuję. Staram się postrzegać kamerę nie jako narzędzie opisu, ale odczuwania, jako urządzenie pozwalające kreować uczucia<sup>127</sup>. Filmowi bohaterowie Reygadasa trwają w zastygłym czasie pozornego nie-dziania się, obserwowani przez obiektywne, chłodne oko kamery. Podobny zabieg zastosował Amat Escalante w *Krwi* oraz w *Los Bastardos*. Wydarzenia dramatyczne w obu filmach ukazane są równie beznamietnie, w długich ujęciach, jak przedstawienia scen z życia rodzinnego w domu protagonisty pierwszego filmu i pozornej sielanki nad basenem bohaterów drugiego dzieła, którzy rozkoszują się pobytem w luksusowej willi swojej ofiary. Do opisu tych strategii pasuje, na co zwraca uwagę Rafał Syska, ustęp książki Gillesa Deleuze’a *Kino: obraz-czas*: „Sytuacje nie przechodzą już w działanie czy reakcję zgodnie z wymaganiami obrazu-ruchu. Są to sytuacje czysto optyczne i dźwiękowe, w których postać nie wie, jak reagować, [...] snuje się obojętna na to, co się jej przydarza, niezdecydowana, co ma robić<sup>128</sup>. Bohaterowie filmów Reygadasa i Escalante są zanurzeni w wolno płynącym strumieniu czasu, w monotonnym trwaniu, biernie przyglądają się wydarzeniom i nie mają na nie większego wpływu. Rafał Syska stwierdza: „[...] kluczową własnością neomodernizmu, wynikłą z jego filozofii i poetyki, jest postulat zastąpienia działania i zmienności trwaniem i monotonią. Pokazać to można nie tylko przez eliminację elips i redundantną repetycję zdarzeń, ale też przez eks-

<sup>126</sup> R. Syska, *Slow-czas, slow-cinema. Warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu*, „Media Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 3, s. 75-76.

<sup>127</sup> Cyt. za: R. Syska, *Filmowy neomodernizm...*, s. 469.

<sup>128</sup> G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 484.

ponowanie tych elementów fabuły, które wiążą się ze statycznością świata i niezmiennością psychofizycznej kondycji bohatera – a zatem nie wynikają z dynamiki ich czynów lub energii zewnętrznych procesów”<sup>129</sup>.

*Slow cinema* stanowi zaprzeczenie tradycyjnej filmowej, konwencjonalnej logiki następstwa zdarzeń. Widzimy to wyraźnie w filmie Carlosa Reygadasa *Post tenebras lux*, a także w dziele Alejandra Iñárritu *Birdman*. Filmy Iñárritu są doskonałym przykładem braku chronologicznego ciągu wydarzeń i wyeksponowania roli przypadku w życiu człowieka; szczególnie widoczne jest to w „trylogii śmierci”, obejmującej filmy *Amores perros*, *21 gramów* i *Babel*.

Czas filmów z kręgu *slow cinema* może mieć również charakter sakralny. Z realności warstwy *chronos* reżyserowie niejednokrotnie przechodzą w transcendentny wymiar *kairos*. Tego typu zabieg zaobserwować możemy w *Cichym świetle* Reygadasa, czego wymowną egzemplifikacją jest scena zatrzymania zegara przez głównego bohatera filmu na samym początku opowiadanej historii.

Meksykańskie filmy współczesne będące reprezentacją *slow cinema* określane są niekiedy jako „filmy minimalistyczne”, ze względu na specyficzną powolną narrację, oszczędność środków wyrazu, brak popisów gwiazdorskich (aktorzy bardzo często są „natureszczykami”) i niski budżet produkcji. Historie opowiadane przez twórców „minimalizmu meksykańskiego” są powolne, niekiedy wręcz nudne, pozbawione efektownych zwrotów akcji i kulminacji; z reguły koncentrują się one na bohaterach samotnych, wykluczonych ze społeczeństwa, napiętnowanych rysem tragizmu i fatalizmu. Często są to protagoniści o charakterze antybohaterów; ich czyny są nędzne, a motywacje niskie. Charakterystyczna dla filmów *minimalismo mexicano* jest całkowita obojętność dla sfery aksjologicznej i brak bezpośrednich do niej odniesień.

A jednak, pomimo tego, jeden ze współczesnych reżyserów, Michel Lipkes, wyraził opinię, która może stanowić celne podsumowanie poszukiwań współczesnego kina meksykańskiego: w kraju takim jak Meksyk, z jego barokowością i anarchią zarazem, akt kontemplacji jest często jedynym sposobem, aby zatrzymać się na tym, co najważniejsze i zadać odważne pytania dotyczące wartości i kondycji człowieka we współczesnym świecie.

<sup>129</sup> R. Syska, *Slow-czas, slow-cinema...*, s. 79.

### 1.3.2. Kontekst społeczno-kulturowy (ideologie i wartości)

Obok konwencji gatunkowej istotnym kontekstem interpretacyjnym są uwarunkowania społeczno-kulturowe, w których powstają i są odbierane filmy i seriale. Najogólniej rzecz biorąc, można powiedzieć, że kultura to pewne wartości, normy, wzorce zachowań i idee podzielane przez określoną grupę<sup>130</sup>. Chcielibyśmy wyjaśnić, że pojęcie kultury, którym się posługujemy nawiązuje do poglądów głoszonych w szkole brytyjskich studiów kulturowych (dalej jako *cultural studies* oraz studia kulturowe)<sup>131</sup>. Przedstawiciele *cultural studies* podkreślają, że kulturę stanowią „mapy krzyżujących się znaczeń dyskursywnych tworzące w przestrzeni społecznej obszary tymczasowej spójności oraz wspólnego, choć bezustannie kwestionowanego znaczenia”<sup>132</sup>. To pojęcie kultury łączy się z koncepcją hegemonii zarysowaną w latach 30. XX wieku przez włoskiego filozofa Antonia Gramsciego, a następnie rozwiniętą w latach 70. i 80. w ramach studiów kulturowych. Koncepcja hegemonii obecna w pracach przedstawicieli *cultural studies* zaliczana jest do teorii neomarksistowskich. Prefiks „neo”, jak sugeruje Dominic Strinati, uwypukla pewne zastrzeżenia wobec bezkrytycznego stosowania marksizmu, jak i samego pojęcia hegemonii. Niemniej, można powiedzieć, iż rozsądnie wykorzystana teoria Gramsciego sprawdza się dobrze w badaniach kultury popularnej i mass mediów, o czym mogą świadczyć jej liczne zastosowania w kulturoznawczych analizach współczesnych przekazów medialnych<sup>133</sup>.

Zasadnicze założenia Gramsciańskiego rozumienia kultury (w tym kultury popularnej) oraz stosunków społecznych możemy odnaleźć w *Pismach wybranych* oraz *Listach z więzienia*<sup>134</sup>. Należy jednak pamiętać, że pojęcie hegemonii w dziełach włoskiego filozofa nie jest terminem jednoznacznym.

---

<sup>130</sup> Por. J. Sójka, *Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej*, „Nauka” 2005, nr 4, s. 107.

<sup>131</sup> Studia kulturowe w literaturze anglojęzycznej bywają również określane mianem „*media and cultural studies*”.

<sup>132</sup> Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 516.

<sup>133</sup> Por. D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. Burszta, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1998, s. 131-140.

<sup>134</sup> Zob. A. Gramsci, *Pisma wybrane*, t. 1, przeł. B. Sieroszewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961; A. Gramsci, *Listy z więzienia*, przeł. M. Brahmer, Czytelnik, Warszawa 1951.

Gramsci pojmuje hegemonię jako kulturowe i ideologiczne środki, dzięki którym dominujące grupy społeczne utrzymują swoją dominację. Hegemonia jest również łączona z walką o charakterze aksjologicznym oraz ideologicznym, dotyczy konfliktów wartości i oznacza tymczasowe domknięcie znaczenia przez tych, którzy posiadają władzę<sup>135</sup>. Tak rozumiana koncepcja Gramsciego może być zastosowana do badania filmów i seriali, które nierzadko są nośnikami dominujących w danym społeczeństwie ideologii i wartości, ale dosyć często owe przekazy medialne odzwierciedlają też konflikty o charakterze aksjologicznym rozgrywane się w kulturze. Na ogół współcześni autorzy zajmujący się analizą mediów przeprowadzają własną interpretację rozważań Gramsciego w sposób użyteczny dla swoich badań. Dokonując interpretacji przemyśleń włoskiego filozofa, zgodnej ze stanowiskiem zajmowanym w ramach studiów kulturowych, przyjmujemy, że na kulturę danego społeczeństwa składa się wiele różnorodnych wartości, wzorców myślenia i postępowania, a wśród nich istnieją takie, które – choć nieustannie kwestionowane – można nazwać dominującymi. Proces tworzenia, utrzymywania i rozpowszechniania tych dominujących koncepcji znaczeniowych określa się mianem hegemonii. Należy dodać, że hegemonia ma charakter relacyjny, niestabilny i tymczasowy, a ideologia odgrywa rolę w procesie tworzenia hegemonicznych i kontrhegemonicznych bloków wartości<sup>136</sup>.

Ważnym pojęciem w studiach kulturowych, a szczególnie analizach dotyczących przekazów medialnych jest ideologia. Należy jednak podkreślić, że to pojęcie jest niejednoznaczne, istnieje wiele koncepcji ideologii, często do siebie nieprzystających<sup>137</sup>. Niemniej jednak można wskazać dwa zasadnicze ujęcia ideologii. Po pierwsze, uzasadnione jest posługiwanie się szerokim (neutralnym) pojęciem, w którym ideologia jest ujmowana jako nośnik znaczeń i nie musi być rozpatrywana w pejoratywnym kontekście. Po drugie, istnieje węższe (krytyczne) ujęcie ideologii, łączące to pojęcie z relacjami władzy i dominacją. Wielu przedstawicieli *cultural studies* oraz badaczy kultury współczesnej podkreśla, że w analizach dyskursów medialnych lepsze jest krytyczne ujęcie ideologii, ponieważ dzięki niemu możemy za-

---

<sup>135</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury...*, s. 136.

<sup>136</sup> Por. J. Fiske, *Television Culture...*, s. 40; Ch. Barker, *Studia kulturowe...*, s. 91, 513.

<sup>137</sup> Por. N. Carroll, *Fiolozofia sztuki...*, s. 353.



kwestionować oczywistość dyskursu, wskazać jego ograniczenia i miejsca pęknięć. Ideologie osadzone w dyskursach przedstawiają z góry określoną i na ogół skrzywioną wizję rzeczywistości społeczno-kulturowej<sup>138</sup>.

Krytyczne ujęcia ideologii odwołują się do marksistowskich analiz tego pojęcia, w których podkreśla się, że interesy danej klasy społecznej mogą być rozbieżne z założeniami narzuconej ideologii, ale osoby stanowiące daną klasę zostały wyposażone w „fałszywą świadomość”, uniemożliwiającą im dostrzeżenie ich faktycznego (na ogół złego) położenia. Ich rzeczywisty interes klasowy został przed nimi ukryty, podobnie jak ukryte zostały rzeczywiste interesy klas dominujących/wyzyskujących<sup>139</sup>. Jednakże w studiach kulturowych zwraca się uwagę, że marksistowskie rozumienie ideologii łączące ją z „fałszywą świadomością” klas podporządkowanych jest ograniczające i niewystarczające, ponieważ nie zawsze da się łatwo połączyć konkretne klasy społeczne z określonymi ideologiami. Ponadto ideologie występujące w przekazach medialnych, w tym filmach i serialach, dotyczą nie tylko podziałów klasowych, ale także wielu innych nierówności społecznych, związanych na przykład z płcią, seksualnością, rasą czy religią<sup>140</sup>.

Na potrzeby naszych badań przyjmujemy, iż ideologie są zakorzenione w strukturach społecznych, ale zarazem legitymizują tylko wybrane wizje życia społecznego. Związek ideologii ze stosunkami władzy polega na sposobie, w jaki przedstawia się świat – ta reprezentacja może być korzystna lub niekorzystna dla różnych grup społecznych. W wypadku władzy ideologicznej chodzi głównie o konserwowanie i utrwalanie określonych znaczeń. Ideologia prowadzi do rozbieżności między rzeczywistością społeczno-kulturową, a jej zniekształconymi przedstawieniami w tekstach kultury<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Por. J. Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe*, [w:] R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. E. Stawowczyk, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998, s. 260-261; J. B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, Polity, Cambridge 1984, s. 132; N. Carroll, *Filozofia sztuki...*, s. 349-397; A. Giddens, *Socjologia...*, s. 488-489.

<sup>139</sup> Por. E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań, s. 110-111; J. Fiske, *Brytyjskie badania...*, s. 260-261; J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 9-34.

<sup>140</sup> Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 167-172.

<sup>141</sup> Por. J. Fiske, *Brytyjskie badania...*, s. 260-261; J. Storey, *Studia kulturowe...*, s. 9-34; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 167-172; A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 27-33.

Michael Fleischer, odwołując się do poglądów Terry'ego Eagletona, pisze, iż można mówić o kilku sposobach legitymizacji znaczeń wpisanych w ideologię. Proces ten obejmuje między innymi: 1) propagowanie określonych wartości i idei; 2) uczynienie czegoś oczywistym; 3) uniwersalizację przekonań, które przez to nie wymagają już sprawdzenia i stają się nieodzowne; 4) kwestionowanie, a także dyskredytowanie innych idei i/lub wykluczenie rywalizujących koncepcji<sup>142</sup>. Ścieranie się różnorodnych, tradycyjnych i ponowoczesnych koncepcji aksjologicznych zaobserwować możemy w wielu współczesnych produkcjach kinowych i serialowych na całym świecie.

### 1.3.2.1. Polska

W analizie polskich filmów i seriali należy wziąć pod uwagę liberalizm gospodarczy, który stał się faktem w naszym kraju po przełomie ustrojowym 1989 roku. Nowa ideologia sprawiła, iż miejsce wspólnot coraz częściej zajmowała jednostka, która zgodnie z regułami kapitalizmu i neoliberalizmu musiała zacząć walczyć o własny sukces ekonomiczny. Wolnorynkowe przemiany w strukturze ekonomicznej oraz proces przekształcania społeczeństwa z wiejskiego w miejskie wpływają także na zmiany mentalności. Należy jednak zauważyć, iż przeobrażeniom w wymiarze ekonomicznym i kulturowym towarzyszyło – i towarzyszy nadal – społeczne poczucie zamieszania aksjologicznego. Z jednej strony funkcjonują reguły kapitalizmu i wiążące się z nimi wartości, takie jak sukces ekonomiczny i indywidualizm, z drugiej zaś poszukiwanie poczucia bezpieczeństwa i bliskości w życiu rodzinnym. Zamęt aksjologiczny występuje w wymiarze indywidualnym, społecznym oraz państwa jako instytucji<sup>143</sup>. Zamęt ten łączy się z trudnością określenia ról kobiet i mężczyzn. Sprzeczność tkwi także w sposobie, w jaki rodzina wpisana została w system społeczny. Jest to konsekwencja niespójności w sferze ideologii, gdzie obok nowoczesnego konsumpcjonizmu współegzystuje tradycyjny model rodziny nuklearnej i wielopokoleniowej<sup>144</sup>. Pisząc o tradycyjnej ro-

---

<sup>142</sup> M. Fleischer, *Ideologia – jej funkcje komunikacyjne i kognitywne*, [w:] I. Kamińska-Szmaj, T. Piekota, M. Poprawa (red.), *Ideologie w słowach i obrazach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 102.

<sup>143</sup> Por. M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 269-272; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, s. 207-208.

<sup>144</sup> Por. M. Szpakowska, *Chcieć i mieć...*, s. 273; D. Duch-Krzystoszek, *Kto rządzi w rodzinie. Socjologiczna analiza relacji w małżeństwie*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii

dzinie nuklearnej, mamy na myśli jej strukturę, a więc diadę tworzoną przez rodziców żyjących w małżeństwie i ich dzieci, a także fakt, że mieszkają oni w jednym domu, który odgrywa rolę szczególną. Bardzo ważne są też funkcje pełnione przez rodzinę (daje ona poczucie bezpieczeństwa, przynależności) oraz silne więzy łączące członków rodziny nuklearnej, a także utrzymywanie bliskich kontaktów z innymi krewnymi. Podobnie pojmujemy tradycyjną rodzinę wielopokoleniową z tą wszakże różnicą, że cechą wyróżniającą ten model jest wspólne zamieszkanie w jednym domu co najmniej trzech generacji. Pojęcie tradycyjnej rodziny łączy się także z tradycyjnym podziałem ról, którego wyznacznikiem jest wykonywanie przez kobietę zdecydowanej większości prac domowych i obowiązków związanych z opieką nad dzieckiem.

Przemiany społeczne, dążenie ludzi do podwyższenia swojego statusu materialnego i społecznego – stawianie tych celów na pierwszym miejscu – jest jedną z najistotniejszych przyczyn osłabienia instytucji tradycyjnej rodziny. Warto w tym miejscu przytoczyć wyniki badania przeprowadzonego przez TNS OBOP w 2010 roku. Respondentki i respondenci, odpowiadając na pytanie dotyczące wartości, które ich zdaniem kiedyś były ważne, a straciły na znaczeniu, wymieniali najczęściej: szacunek do starszych (62% wskazań), rodzinę (30%), religijność (30%), skromność (21%)<sup>145</sup>.

W kształtowaniu współczesnych modeli życia rodzinnego z jednej strony dużą rolę odgrywa polska tradycja narodowa i religia katolicka, a z drugiej strony kapitalizm i zjawisko globalizacji (w wymiarze społeczno-kulturowym). Otwarcie na Zachód sprzyja bowiem przenoszeniu nowych wartości i wzorów zachowań. Alicja Kisielewska uważa, iż świadomościowy kryzys społeczny spowodował potrzebę odwołania się do tradycji, która stanowi źródło trwałych wartości i norm. Zdaniem autorki ważną rolę w procesie „przywracania” tradycyjnych wzorów odegrały mass media, ogłaszając „terapeutyczny kult tradycji”. Telewizja (szczególnie publiczna) zainteresowała się współczesnymi przejawami czegoś, co można określić „powszechną

---

PAN, Warszawa 2007, s. 27; A. Titkow, *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość – zmiana – konteksty*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2007, s. 70.

<sup>145</sup> Badanie *Za czym tęsknią Polacy?* zostało zrealizowane przez TNS OBOP w 2010 roku na reprezentatywnej próbie 1000 osób w wieku powyżej 18 lat. Dane nie sumują się do 100%, ponieważ respondent mógł wskazać dwie odpowiedzi. Zob. *Sondaż: Polacy zapominają o tradycyjnych wartościach*, Nesweek.pl, 23 listopada 2010: <http://www.newsweek.pl/polska/sondaz-polacy-zapominaja-o-tradycyjnych-wartosciach,68444,1,1.html> [dostęp: 30 sierpnia 2017].

pamięcią kulturową”. Składnikami owej pamięci są głęboko zakorzeniona w świadomości wielu Polek i Polaków tradycyjna rodzina nuklearna oraz wielopokoleniowa<sup>146</sup>.

Badania socjologiczne wskazują, iż dla zdecydowanej większości Polek i Polaków rodzina pozostaje najważniejszą lub jedną z dwóch (obok zdrowia) najistotniejszych wartości. Z badań przeprowadzonych przez Centrum Badania Opinii Społecznej (dalej CBOS) wynika, że hierarchia wartości w latach 2005-2013 nie zmieniła się wiele. W 2013 roku 82% ankietowanych uznało szczęście rodzinne za najważniejszą wartość w życiu, natomiast w 2005 roku taką opinię wyraziło 84% respondentów. Kolejne miejsca zajęły: zachowanie dobrego zdrowia (74% wskazań w 2013 roku i 69% w 2005 roku), uczciwe życie (odpowiednio 26% i 23%), praca zawodowa (21% i 23%), spokój (19% i 20%), szacunek innych ludzi (17% i 11%), wiara religijna (12% i 19%), grono przyjaciół (10% i 7%), wykształcenie (9% i 13%), dobrobyt (5% i 11%)<sup>147</sup>. W badaniu zrealizowanym przez Główny Urząd Statystyczny w 2015 roku osoby ankietowane, wymieniając najważniejsze wartości, wskazywały: zdrowie (89%), rodzinę i szczęście rodzinne (81%)<sup>148</sup>.

Kwestia wartości współczesnego społeczeństwa polskiego jest bardziej złożona niż wydaje się przy pierwszym oglądzie. Należy zdawać sobie sprawę z tego, że system wartości Polek i Polaków jest w niemałym stopniu uwarunkowany ich cechami społeczno-demograficznymi. Takie zmienne jak płeć, wiek, wykształcenie, status materialny, miejsce zamieszkania, religijność mogą mieć znaczenie w kontekście preferowanych wartości<sup>149</sup>. Trzeba wziąć także pod uwagę, że badania opinii społecznej prowadzone z wykorzystaniem metod ilościowych dają jedynie przybliżony obraz rzeczywisto-

---

<sup>146</sup> Por. R. Sulima, *Głosy tradycji*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001, s. 182; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, s. 208.

<sup>147</sup> *Wartości i normy. Komunikat z badań*, oprac. R. Boguszewski, CBOS, Warszawa 2013, s. 1-13. Badanie *Aktualne problemy i wydarzenia*, którego wyniki opublikowano w wyżej wymienionym komunikacie, przeprowadzono w dniach 4-11 lipca 2013 roku na reprezentatywnej próbie losowej 1005 dorosłych mieszkańców Polski. Respondenci mogli wskazać więcej niż jedną wartość, dlatego procenty nie sumują się do 100.

<sup>148</sup> *Wartości i zaufanie społeczne w Polsce w 2015 roku...*, s. 7. Ankieta objęła ponad 14 tysięcy osób. Dane nie sumują się do 100%, gdyż respondenci mogli wskazać więcej niż jedną wartość.

<sup>149</sup> Por. *Wartości i normy...*, s. 2-3.

ści. Deklarowane wartości nie zawsze muszą pokrywać się z tymi, które faktycznie są najważniejsze i do których się dąży. Niemniej, można powiedzieć, iż rodzina, szczęście rodzinne i miłość nadal w hierarchii wartości Polek i Polaków zajmują najwyższe miejsca.

### 1.3.2.2. Stany Zjednoczone

Szkicując kontekst społeczno-kulturowy, w którym powstają neoseriale, należy zwrócić uwagę na fakt, że Stany Zjednoczone są tygłem kulturowym, gdzie koegzystuje wiele różnych kultur, nie oznacza to jednak, że nie można wskazać wartości dominujących, ważnych dla większości żyjących tam ludzi<sup>150</sup>. Pisząc o wartościach, do których przywiązani są Amerykanie należy w pierwszym rzędzie wymienić: indywidualizm, niezależność, wolność oraz sukces (zdobycie wysokiej pozycji, majątku czy sławy). Z uwagi na ograniczone ramy rozdziału nie będziemy dogłębnie analizować genezy tych wartości. Trzeba jednak zauważyć, że są one związane z historią Stanów Zjednoczonych, kraju zbudowanego przez imigrantów, którzy opuszczali swoją ojczyznę, aby realizować marzenia o wolności i polepszeniu swojego losu. W indywidualistycznym, opartym na współzawodnictwie społeczeństwie jednostki cieszą się wolnością, dumą z własnych osiągnięć, prawem do prywatności i wyboru stylu życia. W dyskursie publicznym podkreśla się godność i niepowtarzalność każdej osoby. Indywidualizm oznacza jednak mniej wsparcia społecznego, skutkuje też rozpadem tradycyjnych więzi społecznych i nierzadko samotnością<sup>151</sup>.

Magdalena Rodewald twierdzi, iż od wczesnego dzieciństwa Amerykanie wychowywani są w przekonaniu, iż w życiu czeka ich coś niezwykłego, że będą podziwiani, bogaci i szczęśliwi. Dzieci zachęca się do próbowania nowych rzeczy, stawiania sobie wyzwań i niepoddawania się, nawet jeśli coś im nie wychodzi. Człowiek zawdzięczający wszystko samemu sobie, tak zwany *self-made man*, który realizuje swoje cele i marzenia pomimo przeciwności losu, jest wzorem do naśladowania<sup>152</sup>.

<sup>150</sup> G. R. Weber, *American Cultural Values*, 1999, s. 3: <http://trends.gmfus.org/doc/mmf/American%20Cultural%20Values.pdf> [dostęp: 31 sierpnia 2017].

<sup>151</sup> Por. M. Rodewald, *Indywidualizm amerykański na tle innych społeczeństw zachodnich*, „Język, Komunikacja, Informacja” 2009, nr 4, s. 95.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 99.

Porównawcze badania przeprowadzone przez Pew Research Center na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wskazują, iż Amerykanie mają inny system wartości niż Europejczycy. Ponad 58% Amerykanów uważa, że każdy powinien mieć prawo dążyć do swych celów życiowych bez ingerencji państwa, a jedynie 35% sądzi, że ważniejsze jest, aby państwo odgrywało aktywną rolę w zaspokajaniu podstawowych potrzeb materialnych jednostek. W Europie znacznie więcej osób niż w Stanach Zjednoczonych pozytywnie odnosi się do aktywnej roli instytucji państwowych w sprawach społeczno-ekonomicznych. W wielu krajach europejskich większość ludzi uważa, że państwo powinno zadbać o obywateli, zabezpieczyć ich w taki sposób, by mogli godnie żyć, na przykład w Hiszpanii taką opinię wyraża 67% respondentów, we Francji 64% ankietowanych, a w Niemczech 62%<sup>153</sup>.

Jednak nie wszyscy Amerykanie osiągają sukces, a jego brak rodzi frustrację. Porażka jest na ogół trudna do zniesienia, ponieważ w kraju przesiąkniętym neoliberalną ideologią, gloryfikuje się zwycięzców i w żaden sposób nie wspiera przegranych<sup>154</sup>. Warto zauważyć, że w społeczeństwie indywidualistów rodzina jest nadal istotną wartością, choć mniej ważną niż w przeszłości. Według badań przeprowadzonych w 2012 roku przez Penn Schoen Berland, 41% Amerykanów uznało wartości rodzinne za najważniejsze w ich życiu, zdecydowanie mniej respondentów wymieniło wartości moralne (31%) i religijne (17%)<sup>155</sup>.

### 1.3.2.3. Szwecja

Wielu autorów<sup>156</sup> piszących o współczesnej Szwecji zauważa, że obecnie mieszkańcy tego kraju mają duże problemy ze wskazaniem typowo szwedz-

---

<sup>153</sup> Cyt. za: *Badania: Amerykanie mają inny system wartości niż Europejczycy*, Onet.pl, 18 listopada 2011: <http://wiadomosci.onet.pl/swiat/badania-amerykanie-maja-inny-system-wartosci-niz-europejczycy/xntjj> [dostęp: 31 sierpnia 2017].

<sup>154</sup> Por. M. Rodewald, *Indywidualizm...*, s. 99-100.

<sup>155</sup> Cyt. za: M. Penn, *Americans Are Losing Confidence in the Nation but Still Believe in Themselves*, Theatlantic.com, 27 czerwca 2012: <https://www.theatlantic.com/national/archive/2012/06/americans-are-losing-confidence-in-the-nation-but-still-believe-in-themselves/259039/> [dostęp: 1 września 2017].

<sup>156</sup> Badanie przeprowadzono na reprezentatywnej próbie 1000 osób. Zob. *What are Swedish Values? Many Swedes are Unsure*, portal TT/The Local: <https://www.thelocal.se/20161204/what-are-swedish-values-many-swedes-are-unsure> [dostęp: 2 stycznia 2017]; <https://watchingtheswedes.com/2016/07/12/the-debate-over-swedish-values/> [dostęp: 2 stycznia 2017].

kich wartości. Wyniki badań przeprowadzonych przez Ipsos Research Institute w obecnej dekadzie wskazują, że 36% Szwedów nie może udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: jakie są typowe szwedzkie wartości?<sup>157</sup>. Hans Rosling, profesor Uniwersytetu Medycznego w Solnie, twierdzi, że nie ma czegoś takiego jak szwedzkie wartości. Uważa on, że epoka, w której żyjemy, ma większy wpływ na preferowane przez nas wartości, niż miejsce zamieszkania<sup>158</sup>. Mimo że w społeczeństwie szwedzkim wartości ulegają przemianom, to nadal przez sporą część społeczeństwa, choć nie tak liczną jak kiedyś, cenione są wartości związane z tak zwanym Domem Ludowym.

Pojęcie Domu Ludowego jest łączone z hasłami politycznymi szwedzkich socjaldemokratów i stało się synonimem opiekuńczego państwa dobrobytu, gdzie ceni się wartości, takie jak: opieka, sprawiedliwość, solidarność, humanitaryzm. Wartości te związane są z „kobięcym” wymiarem szwedzkiej kultury, o czym piszą między innymi Christina Johansson Robinowitz, Lisa Werner Carr i Dawid Kościewicz<sup>159</sup>. Ci autorzy analizują kulturę szwedzką opierając się na typologii zaproponowanej przez Geerta Hofstede’a. Według holenderskiego uczonego kulturę szwedzką (podobnie jak duńską, fińską czy holenderską) cechuje szereg wartości wiązanych tradycyjnie z kobiecością; można tu wymienić: troskliwość, opiekuńczość, współczucie dla potrzebujących czy poszukiwanie kompromisu w sytuacjach kryzysowych<sup>160</sup>.

Z badań przeprowadzonych przez Ipsos Research Institute wynika, że zdaniem 19% respondentów najbardziej reprezentatywna dla szwedzkich wartości jest równość<sup>161</sup>. Jej wagę podkreślają również autorki książki *Modern-Day Vikings*, tytułując jeden z jej rozdziałów *Equality above All* (*Równość ponad wszystko*). Również Dawid Kościewicz zwraca uwagę, że

---

<sup>157</sup> Zob. *What are Swedish Values?*...

<sup>158</sup> H. Rosling, *No such Thing as Swedish Values*, The Local Client Studio: <https://www.thelocal.se/20150513/hans-rosling-im-an-ambassador-for-the-world-in-sweden-connects-sweden-tlccu> [dostęp: 2 stycznia 2017].

<sup>159</sup> C. Johansson Robinowitz, L. Werner Carr, *Modern-Day Vikings: A Practical Guide to Interacting with the Swedes*, Intercultural Press, Boston-London 2001, s. 67; D. Kościewicz, *Kulturowe wartości...*, s. 56.

<sup>160</sup> Zob. na przykład G. Hofstede, *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*, Sage Publications, Beverly Hills 1980, passim; G. Hofstede, G. J. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durska, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2007, passim.

<sup>161</sup> *What are Swedish Values?*...

podstawową cechą szwedzkiego społeczeństwa jest równość, a także solidarność. Fakt, że wartości te są dziś bardzo cenione, w dużej mierze wynika z kontekstu historycznego. Jest to związane ze specyfiką szwedzkiego feudalizmu. W Szwecji, „w odróżnieniu od większości państw Europy, ludność wiejska cieszyła się wolnością osobistą, nieznana była żadna forma pańszczyzny [...], a szwedzcy wolni chłopci przez całą historię swego narodu odgrywali kluczową rolę w społeczeństwie, mając bardzo duże uprawnienia w kwestii samostanowienia lokalnych samorządów”<sup>162</sup>. To właśnie w tamtych czasach tkwią korzenie braku hierarchii i płaskości struktur, które cechują nie tylko szwedzkie miejsca pracy, ale też szkoły czy styl uprawiania polityki, o czym w bardzo interesujący sposób pisze również Katarzyna Tubylewicz, autorka książki *Moralisci. Jak Szwedzi uczą się na błędach i inne historie*<sup>163</sup>.

Kolejną bardzo ważną wartością cenioną przez Szwedów jest szczególna forma indywidualizmu, którą Kościewicz nazywa „indywidualizmem społecznym”. Autor pisze, iż ów indywidualizm pozwala na „każdą formę wyrażania własnej tożsamości (zwyczaj, ubiór, zainteresowania, poglądy), która nie godzi w życie społeczne i zawodowe przez dezorganizację lub przemoc. Podstawową komórką w szwedzkim społeczeństwie jest jednostka, nie rodzina, co jest bardzo charakterystyczne dla budowy szwedzkiego modelu polityki społecznej”<sup>164</sup>. Tę myśl powieliła także Katarzyna Mołęda, autorka książki *Szwedzi. Ciepło na północy*, która stwierdza, że Szwecja „jest krajem, w którym akceptacja dla inności, indywidualizm, zaangażowanie w politykę oraz zaufanie i poczucie bezpieczeństwa są na najwyższym poziomie, a religijność, szacunek dla autorytetów, posłuszeństwo, duma narodowa i tradycyjne wartości rodzinne odgrywiają mniejszą rolę”<sup>165</sup>.

Należy również wspomnieć, że wartością wysoko cenioną w szwedzkim społeczeństwie jest bliski kontakt z naturą<sup>166</sup>, obserwowanie jej cykli rozwojowych czy spędzanie wolnego czasu w jej otoczeniu. Świadczą o tym

---

<sup>162</sup> D. Kościewicz, *Idea...*, s. 75.

<sup>163</sup> K. Tubylewicz, *Moralisci. Jak Szwedzi uczą się na błędach i inne historie*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 244.

<sup>164</sup> D. Kościewicz, *Idea...*, s. 76.

<sup>165</sup> K. Mołęda, *Szwedzi. Ciepło na północy*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015, s. 8.

<sup>166</sup> C. Johansson Robinowitz, L. Werner Carr, *Modern-Day...*, s. 11.



liczne tradycyjne obrzędy czy święta związane ze zmieniającymi się porami roku, jak Dzień św. Łucji, Noc Walpurgii czy Noc Świętojańska.

#### 1.3.2.4. Meksyk

Uwarunkowania społeczno-kulturowe, towarzyszące produkcjom filmowym powstającym w Meksyku po 2000 roku, związane są między innymi z przemianami w postrzeganiu sfery aksjologicznej i roli wartości w życiu indywidualnym i społecznym. Według Pedra Mata Cervantesa z Instituto de Investigaciones Estratégicas de la Armada de México<sup>167</sup>, przyspieszony rozwój cywilizacyjny i gospodarczy kraju w ostatnich trzech dekadach spowodował duże zmiany w kultywowaniu i uznawaniu za swoje tradycyjnych wartości, szczególnie przez najmłodsze pokolenia. Przywiązanie do tradycyjnych wartości, takich jak małżeństwa heteroseksualne, rodziny nuklearne i wielopokoleniowe, wiara i przestrzeganie Dekalogu, uprzejmość i dostrzeganie potrzeb innych ludzi, moralna poprawność – reprezentowane przez pokolenie urodzone w latach 60. XX wieku – ustąpiły miejsca dbaniu o własne potrzeby i osobiste relacje. Kolejne pokolenia, określane przez socjologów jako „pokolenie X” oraz „millenialsi”, optują za przyjęciem postaw znacznie bardziej liberalnych, związanych z odchodzeniem od tradycyjnej rodziny na rzecz luźnych związków, także o charakterze homoseksualnym. Posiadanie potomstwa przestało być postrzegane jako wartość, preferowana jest samoedukacja, także z wykorzystaniem najnowszych technologii zamiast tradycyjnego systemu szkolnego i uniwersyteckiego, internet staje się głównym narzędziem pracy, rozrywki i informacji. Członkowie tych pokoleń, szczególnie „millenialsi”, niewiele czytają, nie dbają o wygląd i modę, odżywiają się w sposób ekologiczny i „zdrowy”, nie pogłębiają wiedzy pozostając na poziomie powierzchownych informacji, są nastawieni proekologicznie i antypolitycznie, a także antypatriotycznie – wolą być obywatelami globalnego świata, niż Meksykanami. W związku z tym symbole narodowe, tradycje i rytuały przestają mieć dla nich jakiegokolwiek znaczenie. Utracone relacje międzypokoleniowe owocują brakiem szacunku dla osób starszych, a utracona więź pomiędzy rodzicami i dziećmi nie pozwala na wpajanie

---

<sup>167</sup> P. M. Cervantes, *La Evolución de la Sociedad y los Valores de México*, Instituto de Investigaciones Estratégicas de la Armada de México, 30 maja 2017: [http://www.cesnav.edu.mx/ININVESTAM/docs/docs\\_opinion/do\\_14-17.pdf](http://www.cesnav.edu.mx/ININVESTAM/docs/docs_opinion/do_14-17.pdf) [dostęp: 12 września 2017].

młodemu pokoleniu przez starszych wartości społecznych, obywatelskich, religijnych, moralnych. Powoduje to wzrost tendencji do uznawania antywartości za jedyną drogę do tego, aby się „dobrze urządzić” w życiu, bez oglądania się na potrzeby i prawa innych. Zamiast postawy solidarności, odpowiedzialności za losy innych, preferowana jest skłonność do przemocy, przestępczość, proliferacja tendencji wolnomyślicielskich i wszechobecnej korupcji, nihilizm moralny oraz postawy roszczeniowe wobec świata i innych, konsumpcjonizm, hedonizm i egoizm.

Nie należy jednakże zapominać o determinujących także najmłodsze pokolenia Meksykanów postawach wyływających z wielowiekowej kultury kraju, ukształtowanej przez ścieranie się i wzajemne przenikanie cywilizacji indiańskich i hiszpańskiej konkwisty. Wśród nich, Jaime Díez Castrejón<sup>168</sup> wymienia „grzeczność”, jako „dziedzictwo przedhiszpańskie”, wynikające z szacunku i życzliwości dla innych, których traktuje się jako gości; a także „religijność”. Wiara w transcendencję duszy i w życie pozagrobowe jest dziedzictwem dwóch kultur, z których wywodzi się meksykańskie społeczeństwo, co sprzyja jego zdolnościom do przeczekania, znoszenia cierpienia, bez buntu i bez utraty wiary. Z religijnością jako tradycją katolicyzmu związany jest „chrześcijański stoicyzm” wyrażający się w zawierzeniu wszystkiego Chrystusowi i Maryi, zaś z religijnych tradycji kultur indiańskich wpływa postawa udawania, symulacji, że wszystko jest w porządku, przedstawiania na zewnątrz obrazu doskonałości i pełni, pomimo przeciwności. Z tymi postawami wiąże się „dyskrekcja”, czyli zdolność do utrzymania problemów rodzinnych w sekrecie i do przedstawiania obrazu „doskonałości”, który prowadzi do mechanizmów obronnych przed wszystkim i wszystkimi, ale także do nieprzyjmowania błędów popełnianych przez innych oraz ich społecznych konsekwencji. Wysoko cenione przez Meksykanów jest także „poczucie humoru”: umiejętność śmiechu we wszystkich sytuacjach życia, a także i śmierci. Czarny humor pozwala im śmiać się z życiowych porażek, wydarzeń politycznych czy katastrof, które zdarzają się często. Śmiech zastępuje smutek, co generuje proces odzyskiwania spokoju i poczucia ładu moralnego szybciej niż w wypadku innych kultur. Castrejón wymienia także jako wartości ugruntowane przez tradycję kulturową „zamiłowanie do piękna” (jest to

---

<sup>168</sup> J. Castrejón Díez, *La política según los Mexicanos*, Océano, México 1995.

tradycja tubylcza, znajdująca swoje odzwierciedlenie w folklorze, festynach i fiestach organizowanych cyklicznie w ciągu roku) oraz „emocjonalność” (określona przez niego jako „barokowość” – namiętny charakter Meksykanów, ekstremalność uczuć miłości, nienawiści, radości i smutku, ale także strach przed pustką i śmiercią).

Tradycyjnie społeczeństwo meksykańskie uważane jest za przywiązane do religii katolickiej. Potwierdzają to najnowsze badania, między innymi przeprowadzona w 2016 roku narodowa ankieta dotycząca wiary i praktyk religijnych (*Encuesta Nacional sobre Creencias y Prácticas Religiosas en México*, 2016). Wyniki badań wskazują, że 85% respondentów deklaruje wiarę katolicką, 10% różne odłamy protestantyzmu i 5% twierdzi, że jest bezwyznaniowa<sup>169</sup>.

Interesujące wyniki związane z wartościami deklarowanymi przez młode pokolenie Meksykanów przedstawia *Narodowy raport przeglądu wartości* (*Encuesta Nacional de Valores en Juventud*), przeprowadzony wśród młodzieży w 2012 roku przez specjalistów z Instytutu Badań Prawnych UNAM (Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM), prezentujący postawy i opinie o wartościach deklarowanych przez młodych Meksykanów oraz wzorce kulturowe, które wpływają na ich praktyki aksjologiczne. Reprezentatywne badania zostały przeprowadzone z inicjatywy Meksykańskiego Instytutu Młodzieży (IMJUVE), którego specjaliści aktywnie uczestniczyli w opracowaniu ich wyników<sup>170</sup>.

Raport wykazał, że większość młodych Meksykanów wciąż respektuje tradycyjne wartości, takie jak: rodzina, religia, dobra edukacja i praca, zdrowie, satysfakcja z życia i szczęście, bezpieczeństwo i przestrzeganie praw człowieka. Jednakże wyniki badań są zróżnicowane i ciekawe. Badania związane z edukacją wskazały, że 42,5% ankietowanych musiało zrezygnować z nauki, aby podjąć pracę zawodową, 46,1% stwierdziło, że w szkołach istnieje zjawisko przemocy i przestępczości, 26,4% respondentów wskazało na sprzedaż narkotyków w ich szkołach. Ponad połowa

---

<sup>169</sup> Badanie przeprowadzono na reprezentatywnej próbie 3000 osób. Zob. A. Hernández Hernández i inni, *Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México*, 2016, passim: <http://www.rifrem.mx/?publicacion=encuesta-nacional-en-mexico-sobre-creencias-y-practicas-religiosas> [dostęp: 15 grudnia 2017].

<sup>170</sup> *Encuesta Nacional de Valores en Juventud 2012*, Universidad Nacional Autónoma de México: <http://historico.juridicas.unam.mx/invest/areas/opinion/envaj/> [dostęp: 20 września 2017].

(63,6%) badanych wyraża przekonanie, że znalezienie pracy jest trudne, a jej utrata bardzo prawdopodobna. Wiarę w Boga i wartości związane z transcendencją deklaruje również ponad połowa ankietowanych, w tym większość młodych ludzi wierzy w istnienie duszy (82,1%), w Matkę Boską z Guadalupe (79,1%), w cuda (74,1%) i grzech (71,1%). Natomiast młodzi nie wierzą w czary (72,2%), horoskopy, karty do wróżenia (70,2%) i amulety (68,9%)<sup>171</sup>.

Wartością dla młodych ludzi jest wciąż rodzina, w badaniach nie ma jednak określonego wyraźnego jej modelu. Młodzi zaczynają uprawiać seks mniej więcej w 17 roku życia, a więc przed założeniem formalnej rodziny, przy czym 32,4% osób aktywnych seksualnie nie stosuje żadnej antykoncepcji. Uważają, że aborcja może być dopuszczona jedynie w sytuacji, gdy zdrowie matki jest zagrożone (48%), ciąża jest wynikiem gwałtu (42,7%) lub gdy jest prawdopodobne, że dziecko urodzi się z deformacjami fizycznymi (41,7%). 52% nie zgadza się na eutanazję starszych, schorowanych członków rodziny, nawet gdy o to proszą<sup>172</sup>.

Ponad 90% młodych osób, z którymi przeprowadzono wywiady stwierdziło, że są bardzo dumni lub dumni z tego, że są Meksykanami. Te deklaracje nie zgadzają się z cytowanymi wcześniej badaniami Pedra Mata Cervantesa. W postrzeganiu młodych ludzi największe problemy kraju to ubóstwo, bezrobocie, brak bezpieczeństwa, korupcja, przemoc i handel narkotykami. Głównymi problemami, z którymi respondenci borykają się osobiście, są zła gospodarka, brak bezpieczeństwa i bezrobocie<sup>173</sup>.

Interesujące są również wyniki badań dotyczących roli multimediów w życiu młodych ludzi, które według cytowanego uprzednio Pedra Mata Cervantesa wpływają w znacznym stopniu na przemiany w sferze wartości najmłodszego pokolenia. Okazuje się, że w 2012 roku co czwarta młoda osoba nigdy nie korzystała z komputera. Trzech na dziesięć młodych ludzi powiedziało, że mają dostęp do internetu w domu, a co czwarty twierdził, że korzystał z sieci w kawiarence internetowej; podobna część stwierdziła, że w ogóle nie korzysta z internetu. Blisko 2/3 respondentów zadeklarowało, że ma konto w sieciach społecznościowych. Sześciu na

---

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> Ibidem.

dziesięciu ankietowanych poinformowało, że czerpią wiadomości o świecie głównie z telewizji, zaś 17% młodych ludzi wspomniało, że informacje znajdują głównie w internecie<sup>174</sup>. Badania dotyczą co prawda 2012 roku, a w środowisku technologii multimedialnych każdy rok przynosi zauważalną zmianę, jednak w przypadku społeczeństwa meksykańskiego, cechującego się dużym rozwarstwieniem społecznym, przeobrażenia dotyczące najniższych warstw nie są tak dynamiczne, jak w Europie czy Ameryce Północnej.

Jedynie 5,5% ankietowanych nie jest zainteresowanych ochroną środowiska naturalnego, reszta młodzieży wykazuje mniej lub bardziej zaawansowane postawy proekologiczne, w tym 56,5% preferuje ochronę środowiska nawet kosztem spowolnienia rozwoju gospodarczego kraju<sup>175</sup>.

Blisko połowa badanych zgadza się na wymierzanie kary śmierci za najokrutniejsze przestępstwa, a 47,6% nie zgadza się; reszta nie ma zdania na ten temat. Gdyby młodzi ludzie musieli wybierać między wolnością a bezpieczeństwem, 38,9% zadeklarowało, że wybiorą wolność, a 34,1% bezpieczeństwo osobiste i społeczne<sup>176</sup>.

Ciekawe jest również, że 85,5% ankietowanych powiedziało, że czują się bardzo zadowoleni lub zadowoleni ze swojego życia. Równocześnie 70,6% respondentów zgodziło się ze stwierdzeniem, iż przyszłość jest tak niepewna, że najlepiej jest żyć na bieżąco<sup>177</sup>.

Wartości i ich przemiany reprezentowane przez współczesne społeczeństwo meksykańskie są oczywiście kwestią złożoną, zależną od zmiennych związanych z wiekiem, płcią, wykształceniem, statusem materialnym, miejscem zamieszkania (stolica – prowincja). Jak zawsze, co już podkreślaliśmy, trzeba uwzględnić fakt, że badania opinii społecznej prowadzone z wykorzystaniem metod ilościowych dają jedynie przybliżony obraz rzeczywistości, gdyż deklarowane wartości nie muszą pokrywać się z praktyką życiową. Niemniej jednak, można powiedzieć, że najwyższe miejsca wśród wymienianych przez Meksykanów wartości zajmują: religia, rodzina, miłość, zaufanie do innych, szacunek, porozumienie oraz tolerancja.

---

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Ibidem.

Natomiast z realizacją tych wartości w życiu codziennym bywa różnie, co dobitnie ukazują fabuły współczesnych meksykańskich filmów.

### 1.3.3. Ekonomia produkcji filmów i seriali

Oprócz konwencji gatunkowej i uwarunkowań społeczno-kulturowych ważne w procesie tworzenia oraz dystrybucji filmów i seriali są czynniki ekonomiczne. Należy podkreślić, że ekonomia determinuje ostateczny kształt zdecydowanej większości współczesnych produkcji filmowych i serialowych i wpływa na formy ich dystrybucji. Na ogół nadawcy i producenci traktują filmy i seriale jako przedsięwzięcie, które powinno przynieść zysk<sup>178</sup>. Gros współczesnych filmów i seriali to komercyjne teksty kultury, a najistotniejszymi kryteriami, które pozwalają na ocenę powodzenia produkcji są wskaźniki oglądalności i rachunek ekonomiczny.

Uwarunkowania ekonomiczne mają pierwszorzędne znaczenie w przypadku rodzimych telesag<sup>179</sup> oraz amerykańskich i skandynawskich neoseriali, ale tę konstatację można też odnieść, choć w nieco mniejszym stopniu, także do innych tekstów kultury, które uczyniliśmy przedmiotem naszego zainteresowania: polskich, szwedzkich i meksykańskich filmów. Celem twórców analizowanych w niniejszej pracy seriali nowej generacji oraz filmów nie jest edukowanie, lecz przyciąganie uwagi widzów poprzez kreowanie emocji. Podobnie jest z telesagami, z tą jednakże różnicą, że ich twórcy czasami wplatają w fabułę serialu wątki posiadające rys edukacyjny.

Proces tworzenia telesag i neoseriali jest podobny, choć należy dodać, że budżet, jakim dysponują producenci amerykańskich *post-soapów*, jest nieporównywalnie większy niż rodzimych producentów. Koszt jednego odcinka neoseriale może wynosić kilka, a nawet kilkanaście milionów dolarów, podczas gdy w Polsce kwota przeznaczana na realizację odcinka telesagi nie przekracza na ogół stu tysięcy złotych (rzadziej kilkuset tysięcy złotych). Duże budżety seriali nowej generacji pozwalają amerykańskim

<sup>178</sup> K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 185-190.

<sup>179</sup> Premierowe odcinki serialu *M jak miłość* w latach 2000-2009 zapewniły TVP 2 wpływ reklamowe w wysokości ponad pół miliarda złotych. Jest to kwota porównywalna z rocznymi dochodami polskich mediów publicznych z tytułu opłaty abonamentowej RTV. Zob. B. Ratuszniak, „*M jak miłość*” zarobiło 570 milionów złotych, 2 stycznia 2010, Wirtualnemedia.pl: <http://media2.pl/media/58921-m-jak-milosc-zarabilo-570-mln-zlotych.html> [dostęp: 27 listopada 2010].

stacjom telewizyjnym na zatrudnienie utalentowanych i uznanych scenarzystów i reżyserów, co gwarantuje wysoki poziom produkcji (na przykład J.J. Abrams, Vince Gilligan, Agnieszka Holland czy Steven Spielberg)<sup>180</sup>.

Fenomen *post-soapów* należy też rozpatrywać w kontekście przemian telewizji. Do pewnego momentu w Stanach Zjednoczonych istniała telewizja publiczna (utrzymująca się dzięki subwencjom) i telewizja komercyjna (której ekonomiczną podstawą funkcjonowania jest reklama). W latach 70. XX wieku powstała płatna telewizja HBO, następnie inne stacje telewizyjne utrzymujące się dzięki wpływom z relatywnie drogiego abonamentu, opłacanego przez użytkowników. Rozwój kanałów tematycznych, telewizji kablowej, satelitarnej oraz internetowej spowodował odpływ widzów od stacji ogólnotematycznych (*mainstreamowych*). Nadawcy telewizyjni, których podstawą funkcjonowania są wpływy z reklam, działają bardzo ostrożnie, rzadko produkują i na ogół unikają emisji seriali przedstawiających bardzo kontrowersyjnych bohaterów i obrazoburcze treści, bo w ten sposób mogą narazić się reklamodawcom, a od wpływów z reklam zależy ich istnienie na rynku medialnym. W przypadku HBO i innych telewizji abonamentowych potrzeby reklamodawców nie determinują zawartości programów telewizyjnych<sup>181</sup>.

Do sukcesu *post-soapów* przyczynił się też rozwój nowych technologii. W ostatnich dekadach na rynku medialnym pojawiły się serwisy internetowe oferujące (najczęściej za opłatą abonamentową) dużą liczbę filmów i seriali, które można oglądać na różnych urządzeniach podłączonych do internetu (telewizorach, laptopach, tabletach, smartfonach). Co więcej, duże korporacje, jak na przykład Netflix, coraz częściej zajmują się produkcją seriali, które następnie oferują swoim abonentom lub sprzedają innym nadawcom.

Wśród analizowanych przez nas produkcji znajdują się też utwory, które powstają poza nurtem kina komercyjnego. Przytoczona uwaga dotyczy w szczególności meksykańskiego *slow cinema* i polskich dramatów psychologicznych. Nie wszyscy reżyserzy analizowanych filmów są autorami nastawionymi na komercję. Niektórzy z nich, jako reprezentanci niezależnego kina artystycznego, prezentują autorskie strategie w kreowaniu osobistej,

<sup>180</sup> Por. E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*, s. 69-70.

<sup>181</sup> Por. *ibidem*.

subiektywnej wizji świata. Kino artystyczne tworzone jest z myślą o widzu wrażliwym poszukującym odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem/jesteśmy?”. Jego autorzy próbują poddać analizie skomplikowaną osobowość człowieka na potrzeby „alternatywnej grupy widzów, którym nie wystarcza MacKino”<sup>182</sup>.

Autorzy kina artystycznego najczęściej nie dysponują wysokim budżetem, co decyduje o tym, że w mniejszym stopniu koncentrują się na kierowaniu swojej twórczości do „widza komercyjnego”<sup>183</sup>. Jednakże, niekiedy korzystają ze wsparcia publicznych środków. Na przykład większość z analizowanych przez nas filmów polskich została wsparta finansowo przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, który, zgodnie z art. 8 ustawy o kinematografii, zobowiązany jest do inspirowania i rozwoju filmów artystycznych. Taka dotacja nie obliguje do zwrotu kosztów, gdyby film nie przynosił zysków<sup>184</sup>.

Charakteryzując uwarunkowania ekonomiczne produkcji meksykańskich, Bolesław Racięski<sup>185</sup> stwierdza, że w 1997 roku prawie wszystkie filmy wyświetlane w kinach meksykańskich były wyprodukowane w Stanach Zjednoczonych, zaś publiczność gustowała głównie w amerykańskich komediach romantycznych. Natomiast w XXI wieku sytuacja uległa znaczącej zmianie. Pojawiły się niezależne, autorskie, niskobudżetowe produkcje, które zostały docenione przez krytyków i widzów na całym świecie. Zmiany dotknęły również krajowy system produkcji, a dzięki państwowym dotacjom do filmów, także reżyserowanych przez młode pokolenie meksykańskich twórców, kondycja kina meksykańskiego uległa widocznej poprawie.

---

<sup>182</sup> Por. L. Majewski, *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i sztuce*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2017, 82, 88-89.

<sup>183</sup> Por. *W jaki sposób PISF współfinansuje produkcje filmową?*, Polski Instytut Sztuki Filmowej: <https://www.pisf.pl/institut/infografika/w-jaki-sposob-pisf-wspolfinansuje-produkcje-filmowa> [dostęp: 1 czerwca 2017].

<sup>184</sup> *Ustawa z dnia 30 czerwca...*

<sup>185</sup> B. Racięski, *Współczesne kino...*



## **Rozdział 2**

Miłość kobiety do mężczyzny  
jako wartość w wybranych  
polskich filmach fabularnych



## 2.1. Wprowadzenie

Bez wątpienia rolą kina nie jest odzwierciedlanie rzeczywistości. Jeśli mamy dziś mówić o przenikaniu się filmu i życia, to raczej w kierunku odwrotnym: „Nie życie dostarcza wzorców filmowi, lecz film życiu”<sup>186</sup>. Publiczność nie tyle poszukuje w kinie odbicia siebie i swoich problemów, ile oczekuje, że dostrzeże w nim „świat większy niż życie”, szuka na ekranie odzwierciedlenia ukrytych głęboko mitologicznych obrazów – w tym obrazu płci własnej i przeciwnej. Mitologiczne obrazy uosabiające wybrane aspekty kobiecości są więc symbolami, które należy interpretować na wielu poziomach. Alicja Helman stwierdziła: „Kobiety na ekranie nie są, ale i zarazem są nami. Nie odzwierciedlają nas na poziomie rzeczywistości, ale mówią o nas być może więcej, niż zdołałyby to powiedzieć wizerunki podobne i prawdopodobne, czerpane z życia. Mówią bowiem, jakimi chciłybyśmy się wydawać i postrzegać siebie, jakimi nas pragną, jakich się boją i dlaczego. Przez te wizerunki przemawia wiedza stuleci, której nie wolno lekceważyć, niezależnie od jej uwikłania w mity i stereotypy. Przeszłość ludzkiego doświadczenia żyje nadal w wyobraźni. [...] Pragnienia, których wyrazem jest mit, mogą mieć taką samą władzę nad umysłem i zachowaniem, jak fakty, a w istocie nawet większą”<sup>187</sup>. Z drugiej strony nie należy twierdzić, że kino bazuje na obrazach całkowicie fikcyjnych mających niewiele wspólnego z otaczającym światem. Mamy tu raczej do czynienia z wzajemnym przenikaniem się tego, co rzeczywiste z tym, co wykreowane<sup>188</sup>.

Przyglądając się wybranym filmom i ich bohaterkom poszukujemy odpowiedzi na pytanie: jakie wzorce miłości otrzymują kobiety znajdujące się po przeciwnej stronie ekranu? I choć, zgodnie z przedstawionymi wcześniej tezami, nasze postrzeganie świata mogą kształtować historie filmowe niezależnie od ich usytuowania czasowego oraz formy gatunkowej, postanowiliśmy przyjrzeć się filmom, które przedstawiają kobiety aktualnie zmagające się z życiem. Przedmiotem naszych refleksji uczyniliśmy produkcje, które opowiadają o obecnej rzeczywistości.

---

<sup>186</sup> A. Helman, *Wprowadzenie...*, s. 12.

<sup>187</sup> *Ibidem* s. 14.

<sup>188</sup> *Por. ibidem*, s. 12.

Inspiracją do przeprowadzenia analiz podjętych w prezentowanym tekście stała się dla nas między innymi refleksja autorstwa Grażyny Stachówny, która, stawiając siebie po stronie kobiety-widza, przy omawianiu polskich filmów lat 90. stwierdziła, że ich odbiorczyniom zaproponowano „identyfikację przede wszystkim z dziwkami, ofiarami lub niesympatycznymi babonami”<sup>189</sup>: „Po obejrzeniu polskiego filmu niemal zawsze myślałam: nie jestem i nie chcę być taka. Odnosiłam wrażenie, że niemal nic, czym naprawdę wszystkie żyłyśmy w tej dekadzie, co myślałyśmy i czuły, nie przeniknęło na ekran do filmowych bohaterek”<sup>190</sup>. Przywołane słowa kierują naszą uwagę na dyskursywne strategie aktualnie stosowane przez twórczynię i twórców polskiego kina opowiadających o kobietach doświadczających miłości do mężczyzny.

## 2.2. Miłość jako wartość

### 2.2.1. Potrzeba miłości

Miłość należy do wartości wiecznych związanych z samym centrum naszego życia. Jest wartością, która pomaga człowiekowi osiągnąć sens życia<sup>191</sup>. Wielu myślicieli zwracało uwagę na fakt, iż pragnienie miłości i tęsknota za nią są konstytutywne dla ludzkiego istnienia<sup>192</sup>. Potrzeba miłości jest siłą, która popycha nas do działania, siłą która tkwi w każdym z nas niezależnie od tego, na ile to sobie uświadamiamy<sup>193</sup>. Erich Fromm podkreśla, że „pragnienie zjednoczenia się z drugim człowiekiem jest najpotężniejszym dążeniem ludzi. Jest ono najbardziej podstawową namiętnością, jest siłą cementującą cały rodzaj ludzki, klan, rodzinę, społeczeństwo. [...] Bez miłości ludzkość nie mogłaby istnieć ani jednego dnia.”<sup>194</sup> Formą uczestnictwa w miłości jest

---

<sup>189</sup> G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna...*, s. 42.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Por. R. May, *Błaganie o mił...*, s. 10.

<sup>192</sup> Por. E. Fromm, *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971; R. May, *Miłość i wola*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1993; Platon, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, przeł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1984.

<sup>193</sup> Por. E. Fromm, *O sztuce...*, s. 34-35.

<sup>194</sup> Ibidem, s. 31.

zatem zarówno jej pragnienie, jak i doświadczane przez jednostkę aktywne kochanie<sup>195</sup>.

Według Jacquesa Lacana każda relacja miłości opiera się na spotkaniu dwóch podmiotów naznaczonych brakiem. Każdy z podmiotów liczy, że miłość wypełni ów brak, że partner ma to coś, czego potrzeba do jego wypełnienia i zaspokojenia pragnienia. „Człowiek pragnie, aby pragnął go »inny«, chce być przyczyną pragnienia »innego«, być tym, czego mu brakuje.”<sup>196</sup>. „Żądanie miłości” to pragnienie uznania i rozpoznania żądającego jako podmiotu<sup>197</sup>. Ten, który spełnia żądanie miłości, w rzeczywistości ofiarowuje drugiej osobie brak, jakim jest z kolei jego własne pragnienie.

Obdarzanie miłością to zatem „wypełnianie” potrzeby miłości drugiego człowieka, tkwiącego w nim „braku”. Erich Fromm podkreśla, że właśnie dawanie jest istotą miłości. Rozumiane jako obdarzanie radością, zainteresowaniem, zrozumieniem, wiedzą, czy smutkiem – wszystkim, co jest w człowieku żywe. Ten, kogo obdarzamy miłością, czuje się kochany. Miłość jest przejmowaniem odpowiedzialności za drugiego człowieka, troską o niego, objawia się przez poszanowanie i poznanie drugiej osoby.<sup>198</sup>

Pragnąc miłości, pragniemy pełni. Ale pełnią nie możemy zostać obdarzeni. Ten, który kocha, jak powiedziałby Jacques Lacan, uznaje tego, którego obdarza miłością, za istniejący podmiot i jako takiego go rozpoznaje. Tym, co człowiek może osiągnąć w miłości jest więc nie doświadczenie pełni, ale możliwość wzajemnego obdarowywania się<sup>199</sup>.

### 2.2.2. Miłość jako konstrukt społeczno-kulturowy

Każdy człowiek jest „produktem” określonych warunków historyczno-kulturowych. Także wzory przeżywania miłości i związków kobiety z mężczy-

---

<sup>195</sup> Por. M. Grabowski (wybór i red.), *O miłości. Antologia*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1998, s. 10-11.

<sup>196</sup> H. Stępniewska-Gębik, *Pedagogika i psychoanaliza. Potrzeba – pragnienie – inny. Konteksty epistemologiczne dla pedagogiki w świetle psychoanalitycznej koncepcji Jacquesa Lacana*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004, s. 86.

<sup>197</sup> Por. M. Gusin, *Dwie koncepcje pragnienia: Lacan, Deleuze, Guattari*, Jungpoland.org, 2006: <http://www.jungpoland.org/pl/zbior-tekstow/dwie-koncepcje-pragnienia-lacan-deleuze-guattari.html> [dostęp: 8 października 2017]; Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 25-26.

<sup>198</sup> Por. E. Fromm, *O sztuce...*, s. 35-39.

<sup>199</sup> Por. ibidem, s. 34-35.

zną podlegają tej zasadzie.<sup>200</sup> Krzysztof Konecki pisze: „Wolność jednostek w sposobie przeżywania najbardziej tajemniczych uczuć i wynikających z nich działań jest wyraźnie ograniczona poprzez: czas historyczny i władzę, przynależność klasową, wykształcenie, miejsce zamieszkania, styl życia, język, itp.”<sup>201</sup>. W każdej kulturze istnieją zatem określone wzorce przeżywania miłości. To, w jaki sposób kobieta i mężczyzna odczuwają miłość oraz jakiego rodzaju związki zawierają, zależy od kulturowo ustalonego modelu relacji między płciami.

Można stwierdzić, że miłość jako wartość za każdym razem ubrana jest w szaty odpowiadające czasowi i okolicznościom, w jakich jej doświadczamy. Jest wówczas konstruktem społeczno-kulturowym funkcjonującym w ramach obowiązujących dyskursów miłości. Rozważania o miłości należy więc prowadzić w oparciu o sposób jej rozumienia i doświadczania w danej kulturze w określonym miejscu i czasie, poprzez analizę form społecznych, które mają wpływ na jej kształt.

### **2.2.3. Miłość pomiędzy kobietą i mężczyzną w czasach późnej nowoczesności**

Kultura późnej nowoczesności odrzuca walor trwałości. Trwałość pozostaje w sprzeczności z logiką społeczeństwa konsumpcyjnego, którego istotą jest sięganie po nowe, jeszcze lepsze, towary, doznania, po kolejne miłości i partnerów<sup>202</sup>. W kulturze konsumpcyjnej, „która preferuje produkty gotowe do użycia, szybkie działanie, natychmiastową satysfakcję, efekty nie wymagające długiego wysiłku, łatwe i niezawodne recepty, ubezpieczenie od wszelkiego ryzyka i gwarancje zwrotu kosztów”, cenie trwałości należy do rzadkości<sup>203</sup>. Do rzadkości należy również umiejętność kochania. Miłość, która wymaga „pokory, odwagi, wiary i zdyscyplinowania”<sup>204</sup>, często

---

<sup>200</sup> Por. W. Pawluczuk, *Miłość ponowoczesna. Trzy wykłady o ponowoczesności i mitonemach miłości*, Oficyna Wydawnicza STOPKA, Łomża 2005, s. 29, 31.

<sup>201</sup> K. Konecki, *Odczarowanie świata dotyczy także miłości*, [w:] K. Doktor, K. Konecki, W. Warzywoda-Kruszyńska (red.), *Praca - Gospodarka - Społeczeństwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 180-181.

<sup>202</sup> Por. W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 266.

<sup>203</sup> Z. Bauman, *Razem, osobno*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 17.

<sup>204</sup> E. Fromm, *O sztuce...*, s. 11.

kojarzy się z balastem pozbawiającym autonomii i niezależności. Ludziom towarzyszy dziś lęk przed zaangażowaniem w trwały związek z partnerem, w rodzinę. Odpowiedzialny jest za to opisany przez Włodzimierza Pawluczuka obowiązujący dziś powszechnie „mitonem życia pełnią” – ułomny, zdegradowany mit, który nakazuje szczęście utożsamiać z hedonizmem<sup>205</sup>.

We współczesnej kulturze euroamerykańskiej niemal całkowicie zanikły tradycyjne normy i wartości, które w życiu rodzinnym Europejczyków obowiązywały jeszcze na początku XX wieku. W międzyczasie dokonała się także seksualna transformacja kulturowa. Dziś w dziedzinie seksu wolno niemal wszystko. Rodzi to nowe i niespotykane wcześniej problemy<sup>206</sup>. Tomasz Szlendak pisze: „Rewolucja seksualna dała nam nieograniczoną możliwość wyborów seksualnych, ale pozostawiła też po sobie ściśle związaną z tym nadmiarem wyboru codzienną niepewność, brak bowiem jasnych i niesprzecznych, odgórnie narzuconych norm regulujących nasze życie seksualne. Zmuszeni jesteśmy dzisiaj do ustalania we własnym zakresie i na użytek naszego własnego sumienia tego, co jest moralne, a co niemoralne, co przystoi, a czego w dziedzinie miłości czynić nam nie wypada. Wolno nam wszystko, w związku z czym miotamy się między najróżniejszymi ewentualnościami i modelami życia we dwoje. Ponadto dwie strony związku miłosnego mogą przestrzegać dziś różnych norm seksualnych i być wyznawcami różnych wartości”<sup>207</sup>.

Analizując meandry współczesnej miłości Anthony Giddens stworzył pojęcie „czysta relacja”, którym określił krótkotrwałe związki tworzone przez partnerów. Socjolog spostrzega, że aktualnie coraz więcej ludzi świadomie rezygnuje z wchodzenia w relacje trwałe. Zastępuje je „miłość współbieżna”, której istotą jest równowaga we wzajemnym zaangażowaniu osób tworzących dany związek. Miłości współbieżnej, która nie musi być monogamiczna<sup>208</sup>, odpowiada model „czystej relacji”, jaką jednostki zawiązują dla niej samej, czyli „dla tego, co każda z nich może wynieść z trwałej więzi z drugą osobą”<sup>209</sup>.

<sup>205</sup> Por. W. Pawluczuk, *Miłość ponowoczesna...*, s. 51-70.

<sup>206</sup> Por. T. Szlendak, *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 53.

<sup>207</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>208</sup> Por. A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 79-81.

<sup>209</sup> Ibidem s. 75.

Relacja ta „trwa tylko dotąd, dokąd obie strony czerpią z niej dość satysfakcji, by chcieć ją utrzymać”<sup>210</sup>.

Czysta relacja opiera się na wzajemnym oddaniu, intymności i zaufaniu, od których zależy stabilność związku. O jej trwałości decyduje wysiłek partnerów, jaki wkładają w dbałość o jego jakość<sup>211</sup>. W tego rodzaju związkach wszelkie konflikty i nieporozumienia stanowią zagrożenie. Niezwykle trudno bowiem podtrzymywać relację opierającą się „na zadowolającej obie strony wzajemności i równowadze między tym, co każda z nich wnosi do wspólnego związku i co z niego bierze”<sup>212</sup>.

Współcześnie sposoby wchodzenia w relacje międzyludzkie oraz sposoby kształtowania i definiowania własnej tożsamości zmieniają się niezwykle dynamicznie. W czasach normatywnego chaosu, w społeczeństwach dobrobytu i ryzyka uwolnionych spod jarzma tradycji, wartość miłości z jednej strony „znalazła się w opresji”. Z drugiej zaś jej potrzeba jest dziś niezwykle intensywna<sup>213</sup>. Miłość jest zatem „potrzebna jak nigdy dotąd, a jednocześnie niemożliwa”<sup>214</sup>.

## 2.3. Kobieta i miłość na ekranie – analiza wybranych filmów

Miłość należy do wielkich tematów kina. Twórcy, którzy dziś czynią ją tematem swoich filmów, stoją w obliczu sytuacji, w której „współczesna kultura konsumpcyjna, lansując styl życia oparty na szybkim działaniu, podejmowaniu natychmiastowych decyzji oraz łatwych receptach, doświadczenia miłości sprowadza do serii krótkotrwałych, hedonistycznych znajomości bez obietnicy i nadziei na kontynuację”<sup>215</sup>. Prowadzone przez nas analizy przed-

---

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 130-134.

<sup>212</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>213</sup> Por. M. Szczepaniak, *Wstęp: Fragmenty dyskursów miłosnych, czyli miłość niejedno ma imię*, [w:] M. Szczepaniak (red.), *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010, s. 10.

<sup>214</sup> Por. U. Beck, E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 9, za: M. Szczepaniak, *Wstęp: Fragmenty dyskursów miłosnych...*, s. 10.

<sup>215</sup> J. Bartmańska, *Miłość. W krainie schorowanych pragnień*, [w:] T. Lubelski (red.), *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełom wieków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 77.



stawiają bohaterki wykreowane przez autorki i autorów polskiego kina, które, w kulturze ponowoczesności cechującej się zmiennością i nietrwałością respektowanych wartości, doświadczają bądź poszukują miłości w związkach z mężczyznami.

### 2.3.1. Miłość niespełniona

Cechą ponowoczesności jest refleksyjność sprowadzająca się do nieustannego podawania w wątpliwość tego, kim jesteśmy, do redefiniowania, stale na nowo, swojej tożsamości, do analizowania jakości relacji, jakie zawiązujemy z innymi ludźmi<sup>216</sup>. Tego rodzaju ocenom poddawane są także związki oparte na miłości. Bohaterki filmów analizowanych poniżej, dokonując wiwisekcji własnych doświadczeń dochodzą do wniosku, że ich związki nie są, bądź nie były, w pełni satysfakcjonujące.

Doświadczenie niespełnionej miłości do mężczyzny łączy główne protagonistki *Warsaw by night* (2014). O postaciach ze swojego filmu Natalia Koryncka-Gruz powiedziała: „Mimo fizycznej obecności bliskich, bohaterki prześladuje poczucie samotności, mężczy je pytanie, czym jest miłość, namiętność, wierność”<sup>217</sup>. Należą do nich cztery kobiety w różnym wieku. Trzy spośród nich angażują się w związki z mężczyznami. Pierwsza – atrakcyjna trzydziestolatka Maja jest rozzarowana swoim małżeństwem. Poznajemy ją w momencie, gdy wychodzi z mężem do restauracji, by spędzić z nim wspólny wieczór. Z tej okazji ubiera się wyzywająco, na co Jakub reaguje zdziwieniem i niesmakiem. Wydaje się, że Maja zaplanowała na ten wieczór coś nieoczekiwanego, że chce zrobić coś, co rozbije rutynę panującą w ich związku. W trakcie kolacji uwodzicielsko spogląda na siedzącą przy sąsiednim stoliku grupę młodych mężczyzn bawiącą się w trakcie spotkania ostro zakrapianego alkoholem. Zachowanie Mai prowokuje Jakuba, który do pewnego momentu znosi je ze spokojem. W końcu jednak małżonkowie rozdzielają się na resztę wieczoru. Maja postanawia bawić się dalej, Jakub wraca do domu.

Mają targają emocje. Z jednej strony jest ze swojego kroku zadowolona, z drugiej wyraźnie zagubiona. Żądna nowych ekscytujących wrażeń, pod

<sup>216</sup> Por. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 98-149.

<sup>217</sup> N. Koryncka-Gruz za: *Cztery kobiety w różnym wieku*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich [sfp.org.pl](https://www.sfp.org.pl), 12 grudnia 2013: <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,91,17426,1,1,Cztery-kobiety-w-rozным-wieku.html> [dostęp: 10 października 2017].

wpływem chwili, decyduje się na ryzykowny krok. Postanawia spędzić noc z nowo poznanym mężczyzną, który proponuje jej tajemniczy układ. Pod osłoną nocy samotny mężczyzna, który właśnie stracił ojca, „wczepia się” w nią nieporadnie, by stłumić swój ból. W rezultacie Maja usiłująca wymknąć się z przyciasnych objęć męża, wpada w ramiona mężczyzny, który potraktował ją przedmiotowo płacąc jej za spędzony z nim czas i seks.

Także Iga, kurator sztuki, która ma dom, kochającego męża i córkę, czuje się niewygodnie w ustabilizowanym małżeństwie. Swoje uczucia potajemnie lokuje w Marku – mężu swojej siostry. Nie dowiadujemy się wiele na temat ich związku. Widzimy jednak jak bardzo boli ją, gdy w trakcie tytułowej nocy dowiaduje się, że Marek ma piękną trzydziestoletnią kochankę. Spotkanie z nią, podczas którego Iga udaje swoją siostrę, ogromnie ją dotyka. Nad ranem bohaterka wraca do domu, gdzie czeka na nią spragniony jej bliskości mąż, który nie zadaje pytań dotyczących tego, co robiła w nocy. Nie dowiadujemy się, w jaki sposób doświadczenia minionej nocy wpłyną na związek tych dwojga bohaterów.

Niespełnienia w miłości doświadczyła także Helena. Podczas nocnego spaceru po Warszawie spotyka swego byłego męża Piotra, który trzydzieści lat wcześniej zostawił ją dla innej kobiety. W trakcie wspólnie spędzonego wieczoru Helena dokonuje rewizji własnych uczuć i doświadczeń. Przede wszystkim jednak opowiada o swoim pustym życiu, którego nie wypełnił Piotr i którego nie pozwoliła wypełnić żadnemu innemu mężczyźnie.

Jakością swojej relacji z mężczyzną rozczarowane są także pojawiające się w filmie postaci drugoplanowe: zdradzana żona, kobieta niemogąca uwolnić się od zaborczego kochanka oraz dojrzałe kobiety po rozwodzie, które mieszkają ze swymi dorastającymi dziećmi.

W związku, który okazuje się pusty, żyje także Anne – bohaterka *Sponsoringu* (2012) Małgorzaty Szumowskiej. Piszemy o niej w dalszej części tego rozdziału.

Rozczarowana swoim partnerem jest również Basia z filmu *Obce niebo* (2015). Jej związek z mężem zbliża się do etapu, który Bogdan Wojciszke nazywa „pustym związkiem”<sup>218</sup>. Basia i Marek, wraz z córką Ulą, wyjechali do Szwecji w poszukiwaniu lepszego życia. Ich intymne relacje są zaburzo-

---

<sup>218</sup> Por. B. Wojciszke, *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zobowiązanie*, Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, Gdańsk 2017, s. 253-300.

ne z powodu zdrady Marka. W związku pojawiają się kłamstwa i wzajemne pretensje. Momentami wydaje się, że bohaterów *Obcego nieba* łączy przede wszystkim dziecko i to za sprawą Uli nie gaśnie w nich nadzieja na poprawienie jakości ich życia i jakości uczucia, którym się obdarzają. Obraz miłości doświadczanej przez bohaterów nie jest jednorodny. Marka i Basię zdarza nam się widzieć zarówno w scenach, w których siebie nienawidzą, jak i w sytuacjach, w których dzielą się radością wspólnie przeżywanej codzienności.

Fabuła filmu Dariusza Gajewskiego ogniskuje się wokół opowieści o tym, jak pod wpływem drobnego nieporozumienia, szwedzka opieka społeczna odbiera rodzicom prawo do zajmowania się córką, oddając ją pod opiekę nowych „lepszyc” rodziców. W obliczu tych wydarzeń małżonkowie podejmują wspólną walkę o odzyskanie dziecka. Odczuwają gniew i frustrację. Basia swoje uczucia przeżywa burzliwie. Zdarza się jej oskarżać Marka o bezczynność. Małżeństwo przeżywa huśtawkę uczuć – od nadziei na znalezienie pozytywnego rozwiązania, po rozpacz i poczucie kompletnej bezradności.



Basia i Marek podczas wizyty w domu rodziny zastępczej opiekującej się ich córką. Kadr z filmu *Obce niebo* (2015)

W końcu parze udaje się odzyskać dziecko. Nie jest jednak oczywiste, czy pod wpływem przeżytych doświadczeń łączące ich uczucie przerodzi się w związek kompletny, który opierać się będzie nie tylko na wzajemnym

zobowiązaniu, ale także na intymności, empatii, współzależności i przywiązaniu<sup>219</sup>.

### 2.3.2. Rezygnacja z miłości do mężczyzny

Film Krzysztofa Zanussiego *Obce ciało* (2014) jest moralitetem o poszukiwaniu miłości. Jego bohaterki rezygnują z trwałych związków z mężczyzną, jak na przykład Kris – kobieta ciesząca się wysoką pozycją społeczną, która dobrze zarabia i świetnie wygląda. Jest samotna w wyborze, brak zaangażowania utożsamia z wolnością. Stały związek z mężczyzną jest dla niej nie tyle obietnicą spełnienia, ile rodzajem pułapki. Kris odrzuca wszelkie trwałe wartości, drwiąc z tych, którzy je respektują. Korzysta tym samym z „przyzwolenia”, jakie zaoferowało kobietom społeczeństwo konsumpcyjne, które „nie tylko pozwala kobietom nieustannie kupować nowe gadżety i ubrania, lecz także daje im możliwość cieszenia się towarzystwem mężczyzn, a następnie zostawiania ich jak niedokończony posiłek, przeznaczony do wyrzucenia”<sup>220</sup>.

Bohaterka ukrywa swoją potrzebę czułości. Boi się odsłonić w obawie przed ośmieszeniem. Nie jest też gotowa na zaznanie bólu i rozczarowania. Uparcie się przed tym broni, wymierzając kolejne razy otaczającym ją osobom, nad którymi sprawuje władzę. Niezależnie od tego, czy chodzi o jej podwładnych w pracy, kobietę zajmującą się jej chorą matką, czy pracowników agencji towarzyskiej. Jej relacje z mężczyznami opierają się na odartym z uczuć seksie. Nawiązywane przez nią kontakty erotyczne są jałowe emocjonalnie. Stanowią rodzaj ucieczki przed zobowiązaniami i odpowiedzialnością. Kris nie kocha mężczyzn, ale ich „używa”. Mówi: „*Miłość to fizjologia*”<sup>221</sup>.

Do manipulowania mężczyznami namawia swoją podwładną Mirę. Zmusza ją do uwiedzenia żonatego mężczyzny. Kris żąda od Miry „*ofiarności*”, „*lojalności*” i „*służalczości*”. Przekonując ją do wykonania niemoralnego zadania, argumentuje: „*My, ludzie postępu i sukcesu popieramy [...] wyzwolenie z wszystkich więzów i zobowiązań. Łącznie z przyzwoitością*”<sup>222</sup>.

<sup>219</sup> Por. ibidem, s. 149-196.

<sup>220</sup> T. Zeldin, *Intymna historia ludzkości*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998, s. 123.

<sup>221</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Obce ciało*.

<sup>222</sup> Ibidem.

Postać Kris zostaje zderzona z dwojgiem bohaterów opowiadających się po stronie trwałych wartości – z Katarzyną i kochającym ją Włochem o imieniu Angelo. Katarzyna także rezygnuje z miłości do mężczyzny. Ale powody, dla których to czyni, nie wynikają z lekceważenia jego uczuć. Katarzyna wybiera miłość do Boga, miłość „większą, prawdziwszą”. Pomimo miłości, która łączyła ją z Angelo, decyduje się wstąpić do klasztoru. Zakochany mężczyzna nie poddaje się i podąża jej śladem. Przyjeżdża do Polski, by być blisko ukochanej. Respektując jej wybór, jednocześnie bezsilnie i uparcie usiłuje przekonać ją do zmiany życiowych planów. Czeka, nie tracąc nadziei. Nie potrafi pogodzić się z nieodwołalnością jej decyzji. Katarzyna wyznaje mu, że momentami ma wątpliwości. Mówi: „*Nie wiesz, jak mi ciebie brak. Twoich oczu, nosa, ust, zapachu*”<sup>223</sup>. Choć zdaje sobie sprawę z tego, że to ponad siły Angelo, prosi go o pomoc w przezwyciężaniu własnej „słabości”. Ostatecznie zamyka się przed kochankiem w murach klasztoru, niwecząc w ten sposób jego ziemską miłość do siebie.

Angelo pada także ofiarą Kris, która jest jego cyniczną i bezwzględną szefową. Kobieta drwi z jego przekonań religijnych i stałości uczuciowej, manipuluje i usiłuje uwieść. Postawa życiowa Kris doprowadza ją ostatecznie do upadku, którego doświadcza w samotności.

### 2.3.3. Miłość niemożliwa

Film Mariusza Grzegorzka *Jestem Twój* (2009) jest przeniesieniem we współczesne polskie realia sztuki pod tym samym tytułem autorstwa kanadyjskiej dramatisarki-brutalistki Judith Thompson. Dramat ten reżyser wystawiał wcześniej w teatrze<sup>224</sup>. Jego bohaterką jest trzydziestoletnia zamożna dentystka Marta, która odrzuca miłość zakochanego w niej męża Jacka. Jedna z początkowych scen filmu przedstawia gwałtowną konfrontację kochanków. W jej trakcie Jacek wyznaje Marcie miłość. Ona drwi oziębło z jego uczucia. Nie znamy powodów zachowania Marty, które, z perspektywy widza, wydaje się irracjonalne.

Po rozstaniu z mężem bohaterka wdaje się w przygodny romans z młodym mężczyzną. Artur właśnie wyszedł z więzienia i otrzymał pracę jako stróż na zamieszkiwanym przez Martę osiedlu. Ich relacja przybiera nie-

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 716.

spodziewany obrót. W pewnym momencie, zupełnie nieoczekiwanie, dochodzi do ich przypadkowego i niekontrolowanego zbliżenia, które zaowocuje niechcianą ciążą.



Artur oświadcza się Marcie, wyznając jej miłość (w obecności siostry Marty – Alicji).  
Kadr z filmu *Jestem Twój* (2009)

Przerażona Marta, która ma dobrze płatną pracę i mieszka w luksusowym domu z basenem, pragnie wymazać Artura ze swojego „wygodnego i pięknego” życia. Chce także pozbyć się dziecka, które ma przyjść na świat. Nie jest jednak w stanie zdobyć się na aborcję. Decyduje więc, że po urodzeniu dziecka odda je „dobrym ludziom”. Ten, układany z trudem plan, burzy Artur obdarzający Martę wyidealizowanym uczuciem. Protagonista nie tylko nie potrafi pogodzić się z odrzuceniem. Wspierany przez swoją, odwołującą się do poczucia przyzwoitości matkę, postanawia odebrać Marcie dziecko na drodze sądowej.

Marta bezradnie usiłuje pozbyć się niechcianego dziecka i kochanka. Szuka pomocy u siostry, która nie jest w stanie jej pomóc. Ostatecznie wsparciem obdarza ją odrzucony i oszukiwany mąż, który wraca do domu po tym, jak Marta informuje go, że jest w ciąży. Wkrótce Jacek dowiaduje się, że to nie on jest ojcem. Zaskoczony i zdezorientowany, ostatecznie pozostaje przy Marcie. Nie chce jednak wychowywać nowo narodzonego dziecka, które przekazuje w ręce Artura.

Marta i Artur wywodzą się z różnych porządków społecznych i kulturowych. Opowieść snuta przez Grzegorzka opowiada więc o współczesnym mezaliansie. O sytuacji, w której mężczyzna z niższego szczebla drabiny statusu społecznego nie ma kobiecie nic do zaoferowania. I choć przedstawiona w filmie historia jest pod tym względem mocno przerysowana, odpowiada charakterystyce rynku matrymonialnego w Polsce<sup>225</sup>.

Krytyk filmowy Darek Arest słusznie zauważył, że bohaterowie Grzegorzka szukają mniej więcej tego samego – „miłości, ukojenia, czegoś tam, czemu można nadać nadrzędne znaczenie”<sup>226</sup>. Jednak te pragnienia tylko pozornie są takie same. Doświadczenia, przyzwyczajenia i wyobrażenia protagonistów o spełnieniu nie uzupełniają się wzajemnie.

Niemożliwą miłością obdarzana jest także bohaterka obrazu Filipa Marczewskiego. *Bez wstydu* (2012) opowiada o kazirodczej miłości brata do siostry. Tadzik, który mieszka u ciotki, w wakacje odwiedza swoją starszą siostrę w ich rodzinnym domu. Anka mieszka sama, ale jest związana z Andrzejem – żonatym mężczyzną z dwójką dzieci, który traktuje ją instrumentalnie – zwodzi i wykorzystuje. Anka chce znaleźć kogoś na stałe. Pozwala się więc okłamywać, kolekcjonując „dowody” miłości, jakimi obsypuje ją Andrzej: namiętny seks, sukienki... Na co dzień Anka jest niedojrzała. Nie płaci rachunków, ma kłopoty finansowe i opinię kobiety lekkich obyczajów. Nie wie nawet, jak wysokie jest jej zadłużenie. Mówi: „*Nie wiem. Kupiłam sobie parę rzeczy: płaszcz... i zapomniałam*”<sup>227</sup>.

Tadzik jest chorobliwie zazdrosny o siostrę, podgląda ją i podkrađa jej bieliznę. Chce mieć Ankę tylko dla siebie. Stara się być za nią odpowiedzialny. Usiłuje wyrwać ją z objęć Andrzeja, uregulować jej rachunki. Gdy wypomina jej związek z faszyzującym żonatym mężczyzną, Anka wyrzuca go z domu krzycząc: „*Jesteś zboczony. [...] Nie dotykaj moich rzeczy!*”<sup>228</sup>. Jednak dręczące ją poczucie winy nie pozwala jej pozbyć się brata. Wkrótce przeprosza, że w przeszłości wyrzuciła go z domu i oddała na wychowanie

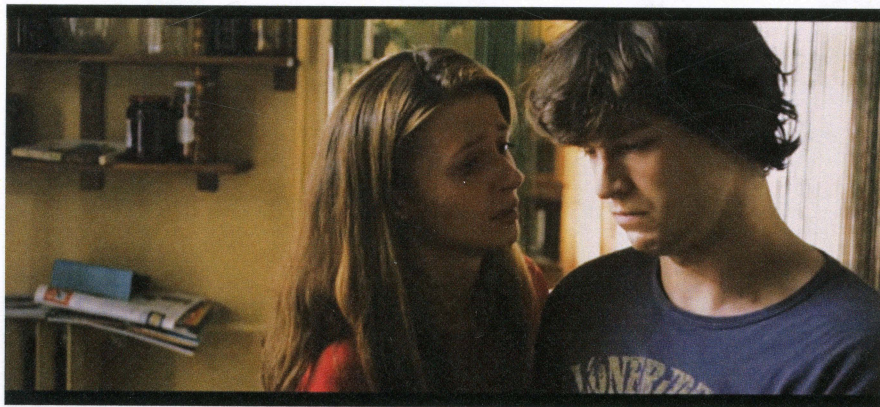
<sup>225</sup> Por. B. Wojciszke (w rozm. z R. Mazurowską), *Alfabet miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2015, s. 18-19.

<sup>226</sup> D. Arest, *Jestem Twój*, reż. Mariusz Grzegorzek, Dwutygodnik.com, 10/2010: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1507-jestem-twojrez-mariusz-grzegorzek.html> [dostęp: 3 października 2017].

<sup>227</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Bez wstydu*.

<sup>228</sup> Ibidem.

przez obcych ludzi. A później, gdy dowiaduje się, że Andrzej zdradza ją z innymi kobietami, miotana uczuciami przychodzi nocą do pokoju Tadzika. Mimo słów, które wypowiada: „*Nie chcesz być już moim bratem? To nie jest normalne. [...] To jest po prostu złe*”<sup>229</sup>, dochodzi pomiędzy nimi do zbliżenia.



Anka przeprosza Tadzika za wyrządzone mu krzywdy. Kadr z filmu *Bez wstydu* (2012)

Uciekając przed kazirodczą miłością brata, Anka kolejny raz wraca do Andrzeja, pozwalając mu obdarować się wymarzoną sukienką i zabrać na przyjęcie. Staje się tym samym pionkiem w grze o miejsce Andrzeja na liście wyborczej, zabawką w jego rękach, którą ten interesownie chce podzielić się z przyszłym ministrem. Ostatecznie bohoterka zostaje sama. Udaje się jej wyrwać z niszczących relacji, jakie łączyły ją z mężczyznami. Zrywa z Andrzejem, a Tadzika zmusza do wyprowadzki.

W tle Filip Marczewski opowiada także o niemożliwej miłości Romki do mężczyzny spoza swojego kręgu kulturowego. Irmina pokochała Tadzika miłością od pierwszego wejrzenia. Już na początku ich znajomości bez wahania oświadczyła mu, że zostanie jego żoną. Tadzik ignoruje wyznania Irminy, gdyż jest skoncentrowany na sobie. Korzysta z jej pomocy w zdobyciu środków na spłatę długu siostry, ale nie jest gotowy odwzajemnić uczucia, jakim go obdarza.

<sup>229</sup> Ibidem.



Irmina, zgodnie z romską tradycją, wspólnie z matką usługuje mężczyznom, którzy debatują o jej zamążpójściu. Śmieją się, gdy mówi, że chce zostać lekarzem. Dziewczyna marzy o ułożeniu sobie życia według własnego planu. Zakochana w Tadziku, wyobraża sobie, że mógłby jej pomóc te marzenia zrealizować. Długo wierzy, że jest to możliwe. By spotkać się z Tadzikiem, ucieka nawet z własnego wesela. Po rozmowie z nim, decyduje się jednak wrócić do męża. Postanawia, że będzie dla niego dobrą żoną.

Obie, z nakreślonych przez Filipa Marczewskiego bohaterki, stają przed zadaniem poradzenia sobie na nowo z tym, co przyniosło im życie. Nie dowiadujemy się jednak czy, i na ile, uda im się w przyszłości zachować własną podmiotowość w relacjach z mężczyznami.

#### 2.3.4. Osamotnienie w miłości

Czasami bohaterki filmów czują się osamotnione, pomimo tego, że mężczyzna, którego obdarzają uczuciem, jest tuż obok nich. Tak zachowuje się bohaterka *Miłości* (2012) Sławomira Fabickiego, która stawia czoło wstydu, strachowi i upokorzeniu doświadczanym po tym, gdy będąc w ciąży, została zgwałcona przez adorującego ją prezydenta miasta. Maria, w obawie przed niezrozumieniem i odrzuceniem przez męża, długo ukrywa przed nim to, co się stało. Osamotnienie bohaterki jest tym większe, że Tomek zbagatelizował jej obawy, o których mówiła mu, zanim doszło do tragedii. W odpowiedzi na jej słowa: „Czy ty widzisz, że on mnie podrywa? [...] Podrywa mnie. Naprawdę tego nie widzisz? Żle się z tym czuję. Rozumiesz?” – zareagował opieszale: „Nie przesadzaj. [...] Przecież nie ma w tym nic złego, że mu się podoba. Ja nawet go trochę rozumiem”<sup>230</sup>.

Film Fabickiego opowiada o miłości trzydziestolatków, która została wystawiona na wyjątkową próbę. Tomek, wątpiąc w uczciwość Marii, wyprowadza się z domu. Nie pozwala jej zbliżyć się do siebie. Nie wierzy w jej tłumaczenia. Maria zostaje pozostawiona sama sobie. Z trudem radzi sobie z odrzuceniem, strachem przed mężczyznami i opieką nad noworodkiem. Gdy Tomek wraca, traktuje ją jak powietrze. Powodem, dla którego wrócił do domu, jest córka Ilonka, w której wychowaniu chce uczestniczyć. W miłości, łączącej małżonków, zabrakło podstawowego „składnika”. Gdy

<sup>230</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Miłość*.

Maria zdecydowała się wypowiedzieć słowo: „Przepraszam”<sup>231</sup>, okazało się, że do zachwiania ich relacji przyczyniła się nie tyle jej wina, ile brak zaufania do Tomka. Nie miała odwagi, by poszukać u niego pomocy i wsparcia.

Osamotnienie w miłości uczynił również tematem swojego filmu Bartosz Prokopowicz. Obraz *Chemia* (2015) jest autobiograficzną historią o miłości. Reżyser opowiada w nim o chorobie nowotworowej swojej żony zakończonej śmiercią. Bohaterami *Chemii* są dwudziestodziewięcioletnia Lena i trzydziestotrzyletni Benek. Oboje są o krok od śmierci. Ona choruje na raka, on, rozczarowany życiem z ciężącą nad nim traumą z przeszłości, w swoim kalendarzu precyzyjnie zaplanował samobójstwo. Do ich spotkania dochodzi przypadkowo, a miłość wybucha gwałtownie. Może właśnie dlatego, że śmierć jest tak blisko.

Bohaterów *Chemii* połączyła potrzeba przeżycia czegoś porywającego, bez zobowiązań. Gdy, wbrew logice, postanawiają wziąć ślub, widzom wydaje się, że ich losy splotły się już dość dramatycznie. Wtedy przychodzi kolej na nieoczekiwane – Lena zachodzi w ciążę. *Chemia* opowiada o walce, którą bohaterowie od tego momentu prowadzą, najpierw sami ze sobą, potem z rakiem, co główny bohater ujmuje słowami: „To jest rak, a my z nim mamy wojnę”<sup>232</sup>.

Lena, pomimo wsparcia, które otrzymuje od Benka, czuje się w swoim cierpieniu osamotniona. Jej pierwotny plan, by pozwolić rakowi zwyciężyć,



Lena i Benek przytłoczeni walką z chorobą Leny. Kadr z filmu *Chemia* (2015)

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Chemia*.

legł w gruzach. Teraz na jej barkach spoczywa ciężar, który dźwiga przede wszystkim ona. Choć Benek jest obok, to jej ciało choruje, to ona traci urodę i siły. To ona, by na świat mogło przyjść ich dziecko, przechodzi mastektomię i chemioterapię.

Miłość łącząca bohaterów *Chemia* z trudem pokonuje barierę, która wznosi się pomiędzy nimi i opada, tak jak nowotwór odnawiający się na powrót po każdej podjętej terapii. Benek wielokrotnie okazuje się bezradny wobec cierpień przeżywanych przez Lenę. Ona z kolei wydaje się nie dostrzegać dramatu przeżywanego przez Benka.

### 2.3.5. W labiryncie miłości

Skomplikowane relacje z mężczyznami ma bohaterka filmu Leszka Dawida zatytułowanego *Ki* (2011). Ki (a właściwie Kinga) jest młodą matką samotnie wychowującą synka Pio (czyli Piotrusia). Jego ojciec okazał się niedojrzałym i nieodpowiedzialnym rodzicem i partnerem. Po rozstaniu z nim Ki czuje się od niego uwolniona. Z jego strony oczekuje nie uczucia, ale finansowego wsparcia w wychowywaniu Pio.

Ki od dziecka uczyła się żyć bez miłości. Wychowywała się bez ojca, który porzucił jej matkę. Głęboko skrywa żal. W trakcie sesji terapeutycznej nie potrafi go wyrazić ani się do niego przyznać. Nie to zaprzęta jej głowę. W poczekalni zostawiła Pio, o którego musi zadbać. Choć Ki kocha swego syna, nie chce pozwolić, by dziecko przeszkodziło jej w czerpaniu radości z życia. Nie rezygnuje więc z kupowania kolorowych ubrań i dodatków, z wieczorów w nocnych klubach spędzanych wspólnie z koleżankami. Bohaterka filmu Leszka Dawida działa impulsywnie, zrażając tym ludzi do siebie. Przede wszystkim nie zauważa, że bez skrupułów stale ich wykorzystuje, angażując ich w opiekę nad synkiem.

Ki wszystko chce upraszczać. Nawet imion nie wypowiada do końca. O sobie mówi Ki, o Piotrusiu – Pio, o przyjaciółce Gosi – Go. Celnie ujął to Zdzisław Pietrasik pisząc, że świat Kingi składa się z samych skrótów i zdrobnień: „Jakby chciała nimi zaczarować rzeczywistość, w której czuje się niepewnie. Poszukuje jakiegokolwiek »pracki« i ciągle brakuje jej »kaski«”<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Z. Pietrasik, *Samotna kobieta*, Polityka.pl, 30 września 2011: <http://www.polityka.pl/tygodnik/polityka/kultura/film/1519796,1,recenzja-filmu-ki-rez-leszek-dawid.read> [dostęp: 9 października 2017].

By zaradzić kłopotom finansowym, Ki podejmuje się dorywczych zajęć, choć są kiepsko płatne. Korzysta też z pomocy opieki społecznej. Wydaje się, że w jej chaotycznym życiu brak miejsca na miłość do mężczyzny. Gdy w jej otoczeniu pojawia się wrażliwy i interesujący mężczyzna – Mikołaj, Ki nieświadomie nie pozwala mu się do siebie zbliżyć. Traktuje go przede wszystkim jako osobę pomocną w pokonywaniu trudności związanych z wychowywaniem Pio. Długo nie dostrzega w nim kandydata na życiowego partnera, nie obdarza wystarczającym zainteresowaniem. W końcu Miko ucieka, mówiąc: „*Jesteś chora. Wiesz? Wiesz, że jesteś chora?*”<sup>234</sup>.

Mężczyźni zawodzą Ki. Odpowiedzialności za wychowanie Pio nie potrafi wziąć na siebie jego niedojrzały ojciec, obleśny kierownik ośrodka pomocy społecznej próbuje ją uwieść i wykorzystać, a Miko ucieka w góry. Dla Kingi metaforą miłości do mężczyzny staje się płonące na patelni masło. Płomień bywa piękny, olśniewa, jest przy nim tak gorąco, że aż zapiera dech, ale od tego płomienia jest o krok od pożaru, który, jeśli nie zdusić go na czas pokrywką, może pochłonąć wszystko dookoła.

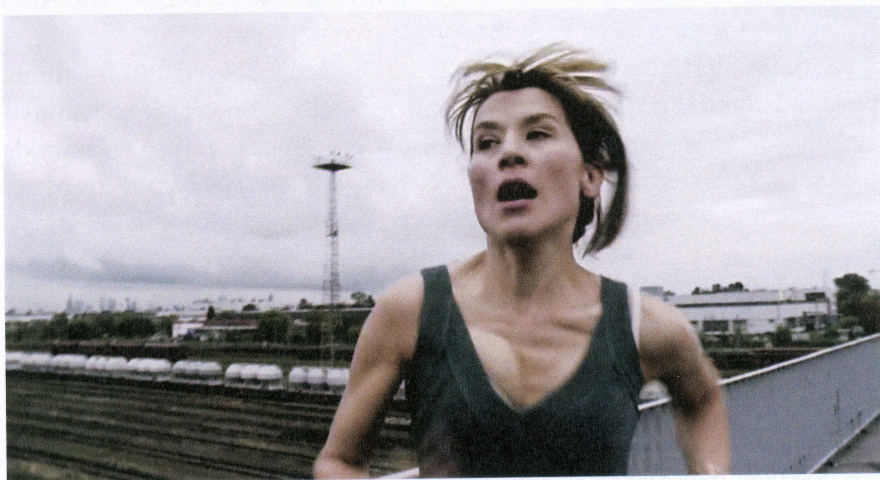
Bohaterką *W sypialni* (2012) Tomasza Wasilewskiego jest z kolei zagubiona czterdziestolatka, która w panice uciekła od mężczyzny i dostatniego życia, jakie z nim dzieliła. Niewiele dowiadujemy się na temat powodów jej decyzji. Domyślamy się, że chodzi o traumatyczne doświadczenie. Edyta (tak się przedstawia) dzwoni do mężczyzny i słyszy w słuchawce: „*Ewa? [...] Gdzie jesteś? Ile czasu potrzebujesz?*”<sup>235</sup> Tomasz Wasilewski stworzył bohaterkę, która nie chce udzielić odpowiedzi na to pytanie, buntuje się przeciwko temu, by ktoś je w ogóle zadawał. Nie wiemy nawet do końca, czy to pytanie było do niej skierowane.

Edyta trafia do Warszawy, gdzie czuje się obco. Początkowo śpi w hotelach, potem, gdy kończą jej się pieniądze, zaczyna sypiać w samochodzie. Nadal nosi dobrze skrojone sukienki i biżuterię, ale jest zmęczona i głodna. W supermarketach ukradkiem zjada słodczyce. W końcu, w akcie desperacji, postanawia umawiać się przez internet z mężczyznami, z którymi godzi się uprawiać seks. Klienci, z którymi się umawia, zasypiają zanim dochodzi do zbliżenia, gdyż Edyta dosypuje im do drinków środki nasenne. Gdy śpią, bohaterka podjada im jedzenie z lodówek, bierze ciepłą kąpiel w ich

<sup>234</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Ki*.

<sup>235</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *W sypialni*.

łazienkach, przeszukuje szafki. Bywa, że zagląda do portfela. Potem znika przed nastaniem świtu. Widzimy ją, jak balansuje pomiędzy przerażeniem, jakie spotykani mężczyźni<sup>236</sup> w niej budzą, a spokojem, który odzyskuje na krótko, gdy twardo zasypiają.



Edyta biegnie przed siebie, „uciekając” od swego dotychczasowego życia. Kadr z filmu *W sypialni* (2012)

Edyta nie chce odgrywać roli żony i matki według scenariusza, jaki pisze jej życie. Chce uciec przed miłością do mężczyzny, który ją ogranicza, uwolnić się od oczekiwań kierowanych w jej stronę. *W sypialni* opowiada o kobiecie „w zawieszeniu” zmuszonej wykonać w swoim życiu kolejny krok. Tymczasem na jej drodze pojawia się Patryk, który podobnie jak ona czuje się zagubiony. Pomiędzy obojgiem rodzi się specyficzna więź oparta na nie-domówieniach. Rodzaj intymnego związku tworzonego z obawą przed jego niekontrolowanym rozwinięciem. Edyta ukrywa przed Patrykiem swoją prywatność. W ten sposób chce kontrolować to, co się między nimi wydarza. Mówi do niego: „*Nie mówmy sobie nic ważnego. [...] Żadnych pytań. [...] Nie pytaj mnie, to nie będę ci kłamała*”<sup>237</sup>.

Film Tomasza Wasilewskiego opowiada o niemożności i niechęci odnalezienia się w świecie, który został przedstawiony jako pełen zdrady,

<sup>236</sup> Wśród nich znajduje się także kobieta, którą widzimy w jednej z serii krótkich ujęć.

<sup>237</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *W sypialni*.

mroczny i charakteryzujący się niepewnością jutra. Edyta namawia Patryka, z którym, mimo ostrożności, silnie się związała, by towarzyszył jej w podróży do domu: „*Nie chcę wracać sama*”<sup>238</sup>. W jednej z końcowych scen widzimy ją, gdy podjeżdża samochodem pod swój dom. Na pytanie siedzącego obok niej Patryka: „*Co teraz?*” Odpowiada: „*Nie wiem*”<sup>239</sup>. Wszystko wskazuje jednak na to, że przyjdzie im się rozstać.

Z innego rodzaju rozterkami zmagają się bohaterka *Zbliżeń* (2014) – filmu, który, jak to ujęła jego reżyserka Magdalena Piekorz, opowiada „o nadmiarze miłości”<sup>240</sup>. Jego tematem przewodnim jest obfitująca w spięcia niezwykle silna relacja pomiędzy matką – nauczycielką włoskiego i jej córką – trzydziestoparoletnią rzeźbiarką i malarką. Źródłem „ciasnej relacji”, w której utkwiły, jest trauma z przeszłości. Kobiety zostały porzucone przez ojca Marty, gdy ta była jeszcze dzieckiem. Choć film pełen jest niedopowiedzeń, domyślamy się, że od tamtej pory były dla siebie wszystkim.

W wąską przestrzeń pomiędzy dwiema kobietami wpada Jacek, któremu przychodzi zmierzyć się z miłością osaczającą jego żonę. Matka Marty chce jej dobra, wspiera ją i dopinguje, wierzy w jej talent. Jednak, gdy ta wychodzi za mąż i wyprowadza się z domu, nie jest zdolna znieść rozłąki. Prześladuje Martę telefonami. Komunikat: „*Martusiu, odbierz, tu mama!*”<sup>241</sup> rozlega się nawet w trakcie najbardziej intymnych chwil, które Marta i Łukasz ze sobą spędzają.

Dorośla córka chce się uniezależnić i cieszyć związkiem z mężczyzną. Jednak za każdym razem, gdy oddala się od matki, dręczy ją poczucie winy. Czuje się odpowiedzialna za dopilnowanie, by ta już nigdy więcej nie doznała porzucenia. Jacek burzliwe spięcia, do jakich dochodzi pomiędzy bohaterkami, znosi z wyjątkową cierpliwością. W końcu jednak bierze sprawy w swoje ręce. Zabiera Martę na „urlop od matki”, do której zwraca się słowami: „*Musicie od siebie odpocząć. Wyjeżdżamy nad morze. [...] To nie jest normalne, żebyście się dzień w dzień widywały*”<sup>242</sup>. Okazuje się, że wyrwanie Marty z ciasnych objęć matki nie jest łatwe. Łukasz przegrywa. Gdy

<sup>238</sup> Ibidem.

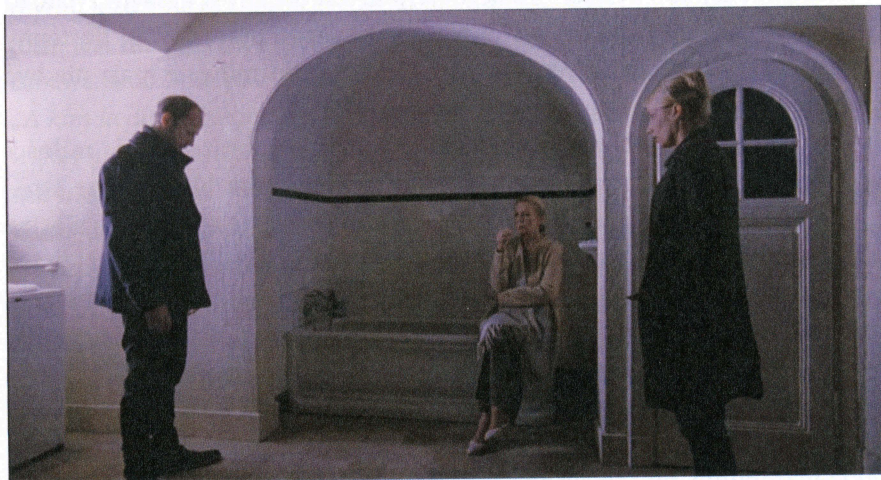
<sup>239</sup> Ibidem.

<sup>240</sup> O. Salwa, *Zbliżenia*, „Kino” 2014, nr 10, s. 71.

<sup>241</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Zbliżenia*.

<sup>242</sup> Ibidem.

pętla, zarzucona również na jego szyję, zaciska się coraz silniej, poddaje się. Opuszcza Martę: „*To jest koniec. Rozumiesz? Zostań sobie tutaj ze swoją mamusią, a mnie daj święty spokój!*”<sup>243</sup>.



Jacek i Marta w towarzystwie matki Marty, niezdolnej wyprowadzić się z ich domu. Kadr z filmu *Zbliżenia* (2014)

Odrzucone przez Jacka kobiety nie są w stanie siebie znosić. Wtedy, ku jego zaskoczeniu, matka Marty zwraca się do niego: „*Proszę cię. Uwolnij nas od siebie*”<sup>244</sup>. Jacek podejmuje wyzwanie. Okazuje się jednak, że ustalenie reguł gry na nowych zasadach jest bardzo trudne. Pojawiają się bowiem kolejne przeszkody uniemożliwiające młodemu małżeństwu pełne odseparowanie. W końcu na miłość Marty do Jacka spadnie mroczny cień toksycznej miłości jej matki, która odbiera sobie życie.

### 2.3.6. W poszukiwaniu miłości romantycznej

Niektóre bohaterki polskich filmów ostatnich lat wydają się być ofiarami wyobrażenia o miłości romantycznej. Oczekują na porywy namiętności, na obezwładniające szczęście, którego miałyby doświadczać do końca swoich dni. Tymczasem, jak zauważa Zygmunt Bauman, „romantyczna miłość »do grobowej deski« stanowczo wyszła już z mody – okres jej konsumpcyjnej

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ibidem.

trwałości minął z powodu radykalnego przewartościowania struktur pokrewieństwa, którym niegdyś służyła i z których czerpała żywotność i znaczenie<sup>245</sup>. Dziś wzorzec miłości romantycznej, który niegdyś zastrzeżony był dla wielkich kochanków i szalonego uczucia, jeśli jest obecny w naszym życiu, to najczęściej pod postacią uproszczoną i strywializowaną, w jakiej dostępny jest dla „wszystkich zainteresowanych”. Dziś związki miłosne mają nie być trwałe, ale „atrakcyjne, bezbolesne i wygodne”<sup>246</sup>.

W filmowych bohaterkach romantyczne wyobrażenie o miłości wzmacnia niejednokrotnie dotkliwie odczuwany brak bliskości ze strony najbliższych. Samotna i rozczarowana miłością jest Alicja – siostra głównej bohaterki filmu Mariusza Grzegorzka *Jestem Twój*. Jej trwające cztery lata małżeństwo właśnie się rozpadło. Alicja marzy o romantycznej miłości, ale nieudolnie poszukuje jedynie jej substytutów. Brak jej ciepła. W pewnym momencie zdesperowana wykrzykuje z płaczem: „*Chcę, żeby mnie ktoś kochał. [...] Chcę być dla kogoś ważna!*”<sup>247</sup>. Z retrospekcji dowiadujemy się, że Alicja zawsze stała w cieniu swojej „lepszey” siostry, która teraz manipuluje nią, chcąc wybrnąć z sytuacji bez wyjścia.

Bohaterką, która potrzebuje czułości, intymności i bliskości jest również siedemnastoletnia Natalia z *Bejbi blues* (2011) Katarzyny Rosłaniec. Brak tych uczuć ma jej zastąpić miłość do dziecka, które postanowiła urodzić, będąc w związku ze swoim równolatkiem Kubą. Kuba został przez nią w ojcostwo wmanipulowany. Ich rodzicielstwo Natalia zaplanowała w tajemnicy przed wszystkimi. Wychowywana przez utrzymującą się z prostytutki samotną matkę, chciała mieć dziecko, by mieć kogoś tylko dla siebie. Do Kuby mówi: „*Wiesz czemu ja mam Antosia? [...] Ja go chciałam mieć, bo ona mnie nigdy nie chciała*”<sup>248</sup>.

Natalia jest zaskoczona tym, w jaki sposób toczy się jej życie. Matka wycofała się z niego, zostawiając jej mieszkanie, w którym mieli zamieszkać z Kubą. Nastoletni rodzice nie są na to przygotowani. Natalia nie może polegać na Kubie, który, opiekując się dzieckiem, zaprasza kolegę, z którym palą jointy i słuchają głośno muzyki. W odpowiedzi na zarzuty, kierowane pod swoim adresem, odpowiada: „*Natalia, ja cię tak przepraszam, ale ja*

<sup>245</sup> Z. Bauman, *Razem, osobno...*, s. 14.

<sup>246</sup> Por. W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie...*, s. 219, 267.

<sup>247</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Jestem Twój*.

<sup>248</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Bejbi blues*.



*poczułem, że to jest taka odpowiedzialność, że ja nie mogę jej wziąć na siebie. [...] To jest taka odpowiedzialność, że ja pierdole. Ja cię tak podziwiam*<sup>249</sup>.

Kuba nie przejmuje odpowiedzialności za dziecko. Spotyka się ze znajomymi, jeździ na deskorolce, chodzi na imprezy. Jego miłość do Natalii i Antosia jest niedojrzała i niefrasobliwa. Jest częścią codzienności wypełnionej zabawą. Kuba nie potrafi nazwać tego, co łączy ją z Natalią. Na jej pytanie: „*A kim ja dla ciebie jestem, Kuba? Mógłbyś chociaż powiedzieć, że jestem kimś więcej niż twoją zwykłą dziewczyną*” – odpowiada: „*To wiadomo, przecież jesteś matką Antka*”<sup>250</sup>. Wiele o ich niedojrzalej relacji mówi scena kłótni, do której dochodzi, gdy Natalia zastaje w domu Kubę grającego na komputerze, spędzającego czas jak typowy nastolatek. Pyta go wtedy: „*Czemu nie posprzątałeś? [...] Ja zapierdalałam z zakupami, żeby ci obiad ugotować i może jeszcze posprzątać i może jeszcze spełniać wszystkie obowiązki żony, łącznie z tym mitologicznym?*”<sup>251</sup>. Kuba odpowiada jej wtedy słowami: „*A może to ty dałaś mi do zrozumienia, że nie potrzebujesz pomocy przy Antku? A może dlatego, że zaplanowałaś go, by mieć go tylko dla siebie, a ja byłem ci potrzebny jedynie do zapłodnienia jak jakiś, nie wiem, k... jamnik.*” Natalia pluje mu w twarz: „*Jak*



Kuba i Natalia na schodach prowadzących do mieszkania, które zostawiła im matka Natalii.  
Kadr z filmu *Bejbi blues* (2011)

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> Ibidem.

*bym chciała go mieć tylko dla siebie, to miałabym go z kimkolwiek*". Zanim Kuba opuści Natalię, wyznaje jej z płaczem: „*Natalia, a może ja cię kocham, tylko ty jakby zachowujesz się jak kretynka i w ogóle jesteś tak głupia, że wy miękam. Jak chcesz, to mogę spierdalać*”<sup>252</sup>.

Natalia zostaje sama. W gruzach legły jej marzenia o szczęśliwym życiu z dzieckiem u boku i romantycznym związku z mężczyzną, na jaki liczy jeszcze raz, uprawiając seks z adorującym ją sprzedawcą z odzieżowego sklepu, w którym chce się zatrudnić. Brakuje jej też pieniędzy i beztrudnego życia. Natalia czuje, że znów nikt jej nie dostrzega. Teraz w centrum uwagi jest Antoś – dziecko, które potrzebuje opieki i uwagi, „ciążar”, który coraz dotkliwiej jej przeszkadza.

Obie z opisanych tu bohaterek – Alicję i Natalię, cechuje przede wszystkim niedojrzałość i głęboko odczuwany deficyt uwagi i miłości ze strony innych. Dziewczyny idealizują związki, które, o czym marzą, mają wydożyć je z niewidzialności. Obie podejmują ryzykowne zachowania, które zamiast zbliżyć je do upragnionego celu, stają się przyczyną kolejnych cierpień i utraty kontroli nad własnym życiem.

### 2.3.7. Płatna miłość

„Prostituowanie się jest zachowaniem związanym z oddawaniem swojego ciała nieokreślonej/niesprecyzowanej liczbie osób (może to być jedna osoba, jak i wiele), celem zaspokojenia ich popędu seksualnego. prostytutką jest jednostka (niezależnie od płci), która epizodycznie lub stale oddaje się aktywności seksualnej, oczekując i otrzymując w zamian rozmaite korzyści: materialne (w formie pieniężnej lub jego ekwiwalentu) lub niematerialne”<sup>253</sup>. Wśród uwarunkowań prostytutki wymienia się między innymi czynniki środowiskowe – oddziaływanie rodziny, grupy rówieśniczej i szeroko rozumianej przestrzeni lokalnej. Prowadzone współcześnie badania wskazują na coraz niższy wiek osób, które podejmują się prostytutce. Wśród czynników odpowiedzialnych za ten stan rzeczy wymienia się między innymi nadmierne rozbudzenie seksualne i łaknienie seksualnych doznań – promiskuityzm<sup>254</sup>.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> J. Kurzępa, A. Lisowska, A. Pierzchalska, *Prostytucja nieletnich w perspektywie Dolnoślązaków. Raport z badań*, Dolnośląski Ośrodek Polityki Społecznej, Wrocław 2008, s. 8.

<sup>254</sup> Por. ibidem.

Badania wskazują, że wśród polskiej młodzieży utrwała się tendencja do obniżania się wieku pierwszych kontaktów seksualnych. Dodatkowo coraz więcej młodych ludzi deklaruje podejmowanie przypadkowych kontaktów seksualnych, które coraz bardziej stają się częścią kultury relacji społecznych niż częścią życia intymnego<sup>255</sup>. Dla części z nich seks staje się źródłem korzyści materialnych. Zjawisko to określa się mianem prostytucji dziecięcej – uprawianej przez dzieci, których klientami są osoby dorosłe<sup>256</sup>.

Obraz Katarzyny Rosłaniec *Galerianki* (2009) opowiada o gimnazjalistkach, które większość swojego wolnego czasu spędzają w galeriach handlowych w poszukiwaniu dużo starszych od siebie bogatych „sponsorów”. Milena, Kaja i Julia same inicjują kontakty seksualne, traktując je jako sposób na „uzupełnienie” kieszonkowego, zdobycie modnego gadżetu, ubrania i „życie na poziomie”<sup>257</sup>. Płatny seks staje się dla nich sposobem na „uczestnictwo w kulturze konsumentów”, na dołączenie do ludzi ceniących sukces materialny i konsumpcję na pokaz<sup>258</sup>. Są wulgarne i skoncentrowane na zdobywaniu materialnych korzyści. Deprecjonują znaczenie miłości mówiąc: „Miłość w naszych czasach nie istnieje. Trzeba robić melanz i się nie przyzwyczajają, nie?”<sup>259</sup>.

W rzeczywistości powodem, dla którego dziewczęta decydują się na prostytuowanie się, jest także potrzeba miłości i bliskości, której brak im w życiu codziennym. Dla niedojrzałych bohaterek filmu Katarzyny Rosłaniec seks staje się jej substytutem. Dziewczęta, które decydują się na jego upra-

---

<sup>255</sup> Por. M. Jędrzejko i inni, *Polki i Polacy zdradzają – coraz częściej, coraz intensywniej. Projekt badawczy: Ryzykowne zachowania Polaków, Centrum Profilaktyki Społecznej, Zakład Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztoro* 2016, s. 3-4: [http://www.cps.edu.pl/pub/cms/files/131/2016\\_polacy\\_zdradzaja\\_edycja\\_4\\_raport.pdf](http://www.cps.edu.pl/pub/cms/files/131/2016_polacy_zdradzaja_edycja_4_raport.pdf) [dostęp: 10 października 2017].

<sup>256</sup> Por. R. Biernat, *Zachowania dewiacyjne młodzieży w kontekście dysfunkcji i patologii życia rodzinnego*, „Społeczeństwo Edukacja Język” 2005, vol. 3, s. 24.

<sup>257</sup> Zjawisko to od strony socjologicznej i prawnej opisane zostało między innymi na łamach publikacji: J. Kurzepa, *Młodzi, piękne i niedrody... Młodość w objęciach seksbiznesu*, Wydawnictwo Rubikon, Kraków 2012; M. Kotowska, „*Galerianki*” nowa forma prostytucji dziecięcej czy nowy styl życia?, [w:] G. Kędzierska, W. Pływaczewski (red.), *Kryminologia wobec współczesnych wyzwań cywilizacyjnych*, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn 2010, s. 23-38.

<sup>258</sup> Por. T. Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 136-137.

<sup>259</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Galerianki*.

wianie ze „sponsorami”, pochodzą z rodzin dysfunkcyjnych<sup>260</sup>. Brakuje im rodzinnego ciepła i poczucia bezpieczeństwa. Milena chce wyprowadzić się z domu, „w którym tylko z przymusu można wytrzymać”<sup>261</sup>. Naiwną Julię samotnie wychowuje matka, która nie radzi sobie w tej roli. Alicja mieszka z rodzicami i siostrą. Matka ignoruje jednak jej obecność i uczucia, faworyzując jej starszą siostrę. Pogardza też jej ojcem i zdradza go. Ali dodatkowo zależy na zdobyciu akceptacji w nowym środowisku szkolnym. Spokojna i skromna bardzo szybko poddaje się więc oddziaływaniu koleżanek, które wprowadzają ją w tajniki prostytucji.

Badania pokazują, że mężczyźni szukają kontaktów z dziewczynami w wieku od 12 do 16 lat, ponieważ za małe pieniądze skłonne są zrobić wszystko, czego klient od nich zażąda. Godzą się nawet na seks bez zabezpieczenia<sup>262</sup>. Zastępcze relacje, które bohaterki Katarzyny Rosłaniec nawiązują z wykorzystującymi je mężczyznami, są zatem przeciwieństwem głębokich i bliskich więzi, jakich brakuje im na co dzień. Z ich usług korzystają klienci, którzy ich nie kochają. Kieruje nimi pożądanie przeciwstawiane miłości, bowiem „pożądać to chcieć konsumować. Wchłaniać, pożerać, połykać i trawić – słowem unicestwiać”<sup>263</sup>. W odróżnieniu od pożądania miłość to pragnienie objęcia troską podmiotu swej uwagi<sup>264</sup>. Mężczyźni, którzy płacą za seks, unicestwiają niewinność dziewcząt, niszczą ich podmiotowość, traktując je instrumentalnie.

O płatnej miłości i miłości w ogóle w sposób wielowymiarowy opowiada film Małgorzaty Szumowskiej *Sponsoring*. Szumowska swoich bohaterów nie potępia. W jej obrazie płatna miłość to nie tylko pozbawiona zahamowań miłość perwersyjna, a studentki oddające się za pieniądze – Francuzka Charlotte i Polka Alicja – nie są jednoznacznie niemoralne i zdeprawowane. Obie dziewczyny na oferowanie płatnej miłości zdecydowały się z powodów finansowych. O ich wyborze zdecydowały jednak odmienne okoliczności.

<sup>260</sup> O przyczynach dziecięcej prostytucji tkwiących w środowisku rodzinnym, wśród których wymienia się między innymi alkoholizm rodzica bądź rodziców, nieudane pożycie i konflikty między rodzicami, niski status rodziny, osłabienie więzi emocjonalnych między rodzicami a dziećmi oraz upadek autorytetu rodzicielskiego pisze J. Kurzępa: *Młodość pogranicza – „świnki”, czyli o prostytucji nieletnich*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2001, s. 158.

<sup>261</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Galerianki*.

<sup>262</sup> Por. R. Biernat, *Zachowania dewiacyjne młodzieży...*, s. 24.

<sup>263</sup> Z. Bauman, *Razem, osobno...*, s. 21.

<sup>264</sup> Por. ibidem, s. 12.

Charlotte nieprzypadkowo zdecydowała się na taki krok. „Brzydzi ją” zapach domu, z którego pochodzi, w którym do niedzielnego obiadu zasiada się w kapciach. Chciała wydobyć się z życia, w którym trzeba nosić tanie ubrania, zbliżyć się do ludzi żyjących w luksusie. Alicję do uprawiania prostytutki skłoniły okoliczności, w jakich się znalazła. W akademiku zabrakło miejsca, na wynajęcie pokoju w jakimś paryskim mieszkaniu nie było jej stać. Pieniądze, które otrzymywała od matki, nie wystarczały jej na utrzymanie, co zresztą skrzętnie przed nią ukrywała. W wypadku obu dziewcząt możemy mówić o prostytutce aspiracyjnej, podejmowanej w sytuacji, gdy „jednostka potrzebuje »zastrzyku finansowego« w celu podwyższenia lub też utrzymania określonego standardu życia (kontynuowanie studiów, dokształcanie się, nabycie wyrafinowanych i jednocześnie drogich dóbr)”<sup>265</sup>.

W *Sponsoringu* ze studentkami zarabiającymi na życie płatnym seksem rozmawia Anne, dziennikarka magazynu „Elle”, przygotowująca artykuł o prostytutce na uniwersytetach paryskich. To kobieta elegancka, wykształcona i dobrze sytuowana, mężatka i matka dwojga dzieci. Od dziewczyn dzieli ją znaczny dystans i w rozmowie z nimi czuje się skrępowana. One bez zażenowania opowiadają jej o szczegółach intymnych spotkań z mężczyznami, którzy płacą im za seks. Charlotte nie ukrywa, że lubi życie, jakie prowadzi – pracuje jako *call girl*, ale ma chłopaka, z którym tworzy „zwyczajny” związek. Twierdzi, że z przyjemnością realizuje fantazje klientów, którzy nie tylko „ją rzną”, ale dużo mówią o sobie: o swoim życiu,



Anne (od lewej) przeprowadza wywiad z Alicją. Kadr z filmu *Sponsoring* (2012)

<sup>265</sup> J. Kurzępa, A. Lisowska, A. Pierzchalska, *Prostytucja nieletnich w perspektywie...*, s. 8.

pracy i o żonach. Przyznaje: „*To uzależnia. Nagle mam masę pieniędzy*”<sup>266</sup>. W rzeczywistości jest jednak inaczej. Wśród klientów zdarzają się sadyści, a kłamstwa trudno jest znosić. Cierpi na tym jej związek prywatny.

Alicja także ukrywa prawdę przed otoczeniem, w szczególności przed matką. Nie jest jednak związana prywatnie z żadnym mężczyzną. Żyje wygodnie. Z klientami nie tylko uprawia seks, ale także żartuje, śpiewa i prowadzi zwyczajne rozmowy, flirtując przy wspólnie przygotowanej kolacji. Polka bez zakłopotania przyznaje się do tego, że klient „*potrafi ją podniecić samym spojrzeniem*”<sup>267</sup>. Gdy Anne pyta ją, czy nie przeszkadza jej, że mężczyźni nad nią dominują, Alicja z prowokacyjnym uśmiechem odpowiada: „*A pani tego nie lubi?*”<sup>268</sup>.

Z czasem dystans pomiędzy dziennikarką a udzielającymi jej wywiadu studentkami zmniejsza się. Pod wpływem spotkań z Charlotte i Alicją Anne zaczyna stopniowo poddawać refleksji swoje ustabilizowane życie. Odkrywa, że one „*dotykają czegoś, z czego jej życie jest wykastrowane*”<sup>269</sup>. Coraz wyraźniej dostrzega, że nie jest ono tak idealne, jakim się wydaje. Członkowie jej rodziny prawie z nią, i ze sobą nawzajem, nie rozmawiają. Anne uzmysławia sobie, że nie jest szczęśliwa i spełniona, że uwiera ją codzienność, którą przede wszystkim wypełnia jej praca. W związku Anne brak namiętności i bliskości fizycznej. Jej osamotnienie oddaje scena, w której Anne masturbuje się, leżąc na ręczniku rozłożonym na podłodze łazienki. Ręcznik nie tylko odizolowuje ją od chłodu posadzki, ale jednocześnie tę posadzkę chroni przed śladami, jakie mogłaby na niej pozostawić. Przyjemność, której po kryjomu doświadczyła, doprowadza ją do łez.

Małgorzata Szumowska pozwala widzom wejść w skórę swoich bohaterów i poczuć się w niej niewygodnie. Nie udziela przy tym jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: życie której z protagonistek jest prawdziwsze, która miłość bardziej (bez)wartościowa?

---

<sup>266</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Sponsoring*.

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> Ibidem.

<sup>269</sup> M. Szumowska, *Małgośka Szumowska: Sponsoring*, Kinoswiat.pl, 16 lutego 2012: [https://www.youtube.com/watch?v=RVEvH1N\\_OOk](https://www.youtube.com/watch?v=RVEvH1N_OOk) [dostęp: 10 października 2017].

### 2.3.8. Miłość na „drugim” planie życia

Debiutancki film Michała Otłowskiego *Jeziorak* (2014) jest grą z gatunkiem filmu kryminalnego, w którym główne role zazwyczaj odgrywają mężczyźni i dominuje męski punkt widzenia. Jego główną bohaterkę cechuje profesjonalizm. Podkomisarz Iza Dereń sprawy osobiste pozostawia na marginesie zawodowego życia. Z uporem i odwagą wyjaśnia skomplikowaną sprawę morderstwa, w którą okazuje się być zamieszany zaginiony ojciec jej nienarodzonych bliźniąt. Swoje uczucia Iza ukrywa głęboko pod noszonym przez siebie mundurem, z uporem i odwagą stawiając czoła wysoko postawionym biznesmenom i dygnitarzom, do których prowadzi trop prowadzonego przez nią dochodzenia. Pomimo ogromnych emocji, jakich dostarcza jej toczące się śledztwo, w sposób opanowany, nie zważając na swój stan, odwiedza mroczne miejsca, przemierzając zamglone lasy i bagna.



Podkomisarz Iza Dereń w trakcie prowadzenia śledztwa. Kadr z filmu *Jeziorak* (2014)

Protagonistka, próbując odkryć kulisy zbrodni i zniknięcia swojego życiowego partnera, odwiedza żonę drugiego z zaginionych policjantów. Dowiaduje się od niej, że żony policjantów nie pytają o to, co ich mężowie robią poza domem. W świecie mężczyzn, którzy opowiadają seksistowskie dowcipy o kobietach w policji, Iza Dereń tym bardziej zmuszona jest pozostać twardą i niezłomną. Nie może pozwolić sobie na słabość, na przyznanie się do niepokoju, jaki towarzyszy jej w związku z zaginięciem człowieka, którego obdarza miłością. O jej uczuciach dowiadujemy się z niewielu scen, w których pozwala sobie na chwilowe zrzućcie krępującego ją kostiumu. Jak wtedy, gdy, leżąc na podłodze mieszkania, które dzieliła ze swoim part-

nerem, odbiera telefon. W słuchawce słyszy wówczas głos pocieszającej ją ciepłym głosem babci: „Trzymaj się. Wszystko będzie dobrze”<sup>270</sup>. Iżę płaczącą publicznie widzimy tylko raz, gdy staje się świadkiem wyciągania z wody wraku samochodu, w którym, jak się okazało, zginął ojciec jej dzieci. Tym razem Iza nie broni się przed okazaniem targających nią emocji. Szlochając, jak dziecko, pozwala objąć się współpracującemu z nią aspirantowi.

Bohaterka *Jeziorka* długo zabiega o sprawiedliwość i dobre imię zmarłego partnera. W pewnym momencie odkrywa jednak, że bezwzględni i skorumpowani policjanci postanowili „wrobić” go w morderstwo. Będąc świadoma kosztów, jakie przysłoby jej zapłacić za wypowiedzenie im wojny, na pierwszym miejscu stawia „nową” miłość. Mówi: „*Moje dzieci nie mogą rodzić się w więzieniu*”<sup>271</sup>. Po odsunięciu jej od sprawy, na dalsze prowadzenie dochodzenia na własną rękę decyduje się więc niezłomnie, ale z wyjątkową ostrożnością. Dotarcie do prawdy jest bolesne, ponieważ odsłania przed nią tajemnice skrywane przez partnera, którego właśnie straciła.

### 2.3.9. Miłość „unicestwiona”, „pokonana”

Pojęcie miłości „unicestwionej”, „pokonanej” zaczerpnęliśmy od Małgorzaty Boguni-Borowskiej, która w ten sposób nazwała obraz „antymiłości” przedstawiony w *Placu Zbawiciela* (2006) Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego<sup>272</sup>. Jego bohaterowie Beata i Bartek – młode małżeństwo z dwojgiem dzieci, nie potrafią zmierzyć się z kłopotami codzienności. Dławi ich brak pieniędzy, przez co nie mogą się usamodzielnić i zrezygnować z uzależnienia od matki Bartka, u której mieszkają i z której pieniędzy korzystają. Bohaterowie *Placu Zbawiciela* nie dysponują własną przestrzenią indywidualną, brakuje im intymności. Małżonkowie uwięzieni we wspólnym mieszkaniu z przeciążoną obowiązkami, rezygnującą z własnych potrzeb babcią ich dzieci, nie potrafią komunikować się wzajemnie. Pracujący Bartek odpowiedzialność za taki stan rzeczy zrzuca na Beatę, którą zaczyna traktować przedmiotowo. Zaniedbana żona nie interesuje

<sup>270</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Jeziorka*.

<sup>271</sup> Ibidem.

<sup>272</sup> Por. M. Bogunia-Borowska, *Dyskursy miłości w kinie polskim lat 1989-2009*, [w:] M. Szczepaniak (red.), *Miłość we współczesnych tekstach...*, s. 118.



go nawet jako obiekt zaspokajania potrzeb seksualnych. Łączące bohaterów uczucie miłości stopniowo ulega całkowitej destrukcji. W końcu Bartek ucieka z dusznego domu. Beata, czując się jak porzucony, niepotrzebny przedmiot, wykonuje desperacki krok w przepaść.



Beata porzucona przez Bartka. Kadr z filmu *Plac Zbawiciela* (2006)

Na próbę wystawieni zostają także bohaterowie krótkometrażowego debiutu Anny Maliszewskiej *Pokój szybkich randek* (2007)<sup>273</sup>. Za sprawą dramatycznych wydarzeń uczucie miłości, które łączy dwoje świeżo poślubionych ludzi, przeradza się w trudną do pokonania obcość. Artur i Natalia stają przed koniecznością zmierzenia się z sytuacją graniczną. W pewnym momencie ich przepełniona szczęściem codzienność zamienia się w koszmar. Artur trafia na wiele lat do zakładu karnego po tym, jak zabił człowieka, prowadząc samochód pod wpływem alkoholu. Choć Natalia pozostaje poza murami więzienia, odbywa z nim wyrok, płacąc za jego błędy. Jako żona kryminalisty nie może wykonywać zawodu nauczycielki. Odtrącona przez otoczenie zмага się też z kłopotami finansowymi. Zadanie, jakie przed sobą stawia, to ocalenie uczucia, które łączyło ją z coraz bardziej oddalającym się od niej Arturem. Postanawia, że sposobem na uratowanie ich związku będzie dziecko, które mogłoby przyjść na świat wbrew dzielącym ich murom. Gdy w końcu,

<sup>273</sup> *Pokój szybkich randek* to jedyny film krótkometrażowy, który poddajemy analizie.

nie bez problemów, dochodzi do ich intymnego zbliżenia w więziennym pokoju, okazuje się, że jedyne, co się wydarza, to pozbawiony czułości stosunek seksualny, po którym nie są w stanie spojrzeć sobie w oczy.



Natalia i Artur po stosunku seksualnym odbytym w więziennym pokoju. Kadr z filmu *Pokój szybkich randek* (2007)

W eksplikacji reżyserskiej Anna Maliszewska przyznała, że inspiracją do rozważań o miłości, których podjęła się w swoim filmie, był list św. Pawła do Koryntian<sup>274</sup>. W swoim dziele reżyserka nie udziela jednak odpowiedzi na pytanie o to, czy miłość łącząca Natalię i Artura „wszystko przetrzyma” i „nigdy nie ustanie”<sup>275</sup>.

### 2.3.10. Na drodze do miłości spełnionej

Film Małgorzaty Szumowskiej *33 sceny z życia* (2008) wyrasta z jej autobiograficznego doświadczenia utraty dwojga rodziców, którzy, jedno po drugim, odeszli w ciągu miesiąca. W styczniu 2004 zmarła jej matka – pisarka Dorota Terakowska, w lutym odszedł ojciec – uznany dziennikarz Maciej Szumowski. Obraz jest jednym z serii filmów, które reżyserka stworzyła pod wpływem przywołanych doświadczeń<sup>276</sup>.

<sup>274</sup> Por. A. Maliszewska, *Eksplikacja reżyserska do filmu „Pokój szybkich randek”*, Onet.pl, 13 listopada 2009: <http://film.onet.pl/wiadomosci/eksplikacja-rezyserska-do-filmu-pokoj-szybkich-randek/brb7k> [dostęp: 7 października 2017].

<sup>275</sup> *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte*, przeł. zespół, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, 1Kor 13, 1-13.

<sup>276</sup> Po śmierci rodziców M. Szumowska nakręciła także esej dokumentalny *Mój tata Maciek*

Choć obraz *33 sceny z życia* to przede wszystkim film o śmierci, dojrzewaniu i końcu dzieciństwa, jest on także studium miłości pomiędzy mężczyzną a kobietą. Jego główna bohaterka – odnosząca międzynarodowe sukcesy trzydziestoparoletnia artystka pod wpływem odejścia rodziców przechodzi przemianę. Z poczucia bezpieczeństwa Julię wyrwa bolesna śmierć bliskich, którą poznaje w odrażającej cielesnej postaci. W pokonywaniu kolejnych przeciwności i redukowaniu lęku pomaga jej przede wszystkim Adrian – jej przyjaciel i współpracownik. Mąż Piotr – znany kompozytor, z którym przyjaźnią się od dzieciństwa, towarzyszy jej zdecydowanie rzadziej, gdyż stale podróżuje. Fizyczne oddalenie pomiędzy małżonkami przeradza się w dystans emocjonalny. Julia stopniowo zaczyna doceniać towarzystwo i wsparcie „*nudnego*” Adriana, który, jak żartują z niego wspólnie z Piotrem, „*mówi jak potłuczony*”<sup>277</sup>.

W tle rozgrywa się dramat małżeństwa rodziców Julii. Wspólnie przeżyte lata przywiązały ich do siebie. Obojgu przychodzi stawić czoła sytuacji granicznej, odczuć głęboko własną bezradność wobec przemijania. Pod koniec swojego życia stają się dla siebie wszystkim. Ojciec Julii nie jest w stanie pogodzić się z odejściem żony. Przeraza go perspektywa życia bez jej towarzystwa u swego boku.

Pod wpływem tych wydarzeń główna bohaterka poddaje stopniowemu przewartościowaniu swój związek z mężem. Zauważa, że jej życie pod nieobecność Piotra jest puste. Te pustkę wypełnia Adrian, który pozwala jej zbliżyć się do siebie. Julia korzysta z tego, że Adrian jest zawsze przy niej, zawsze „pod ręką”. Jest pierwszą osobą, do której protagonistka zwraca się, gdy potrzebuje wsparcia i pomocy. To on, zdecydowanie częściej niż Piotr, towarzyszy jej w opiece nad matką i ojcem.

Piotr także dostrzega, że styl życia, jaki prowadzi, odseparowuje go od żony. Gdy rezygnuje z kolejnego wyjazdu, być może jest już za późno na uratowanie ich związku. Tego bohaterowie jeszcze nie wiedzą. Ostatnia scena filmu przedstawia Julię w momencie rozstania z Adrianem. Ona zadaje mu pytanie: „[...] *będziesz na mnie czekać?*”. W odpowiedzi słyszy: „*Nie wiem*”<sup>278</sup>.

---

(Polska 2005), nowelę *Ojciec* składającą się na film *Solidarność, Solidarność* (Polska 2005) oraz dokument *A czego tu się bać* (Polska 2006) o mitach i rytuałach związanych ze śmiercią nakręcony z udziałem mieszkańców mazurskiej wsi.

<sup>277</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *33 sceny z życia*.

<sup>278</sup> Ibidem.

Poszukiwanie miłości i bliskości okazuje się trudne dla trojga bohaterów. Miłość wymaga bowiem od nich umiejętności podjęcia decyzji, nazwania uczuć. Julia jeszcze tego nie potrafi.

### 2.3.11. Miłość „dojrzała”

O miłości, której doświadcza kobieta dojrzała opowiada film Andrzeja Wajdy *Tatarak* (2009). Jego kanwą jest opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza o tym samym tytule<sup>279</sup>. W *Tataraku* interesuje nas przede wszystkim postać Krystyny Jandy. Przywołany film stał się dla niej rodzajem autobiograficznej narracji o śmierci jej męża Edwarda Kłosińskiego (jednocześnie przyjaciela Andrzeja Wajdy), który odszedł niespodziewanie w trakcie ekranizacji utworu literackiego Iwaszkiewicza. To dramatyczne wydarzenie zmieniło formułę filmu. Pod jego wpływem Andrzej Wajda zdecydował się na nadanie swojemu dziełu formy, która pozwoliła twórcom na ukazanie ich osobistych doświadczeń mierzenia się z niespodziewaną śmiercią bliskiej im osoby. W *Tataraku* Krystyna Janda „zdaje sprawę z przeżycia, jakim stało się dla niej odejście ukochanego męża”, dzieli się z widzami doświadczeniem spotkania ze śmiercią, która stała się częścią przeżywaną przez nią późnej miłości<sup>280</sup>. Aktorkę widzimy w pustym pokoju, który przemierza, wspominając bolesne doświadczenia. Jesteśmy świadkami jej monologu. Ze szczegółami opowiada w nim o chwilach, które zdecydowała się spędzić przy śmiertelnie chorym mężu. Jej relacja jest opowieścią o miłości głębokiej i dojrzałej. O zaufaniu i wsparciu, jakim się wzajemnie obdarzali. Opisuując swoją miłość do męża K. Janda wyznaje: „Kocham go. Kochałam go na śmierć i życie od momentu, kiedy zrozumiałam kim jest i jaki jest. Zawsze było dobrze. Wiedzieliśmy, że mamy siebie. On ma mnie. Ja mam jego. Cokolwiek by się nie stało. Cokolwiek by się zdarzyło”<sup>281</sup>.

<sup>279</sup> J. Iwaszkiewicz, *Tatarak i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1962. Film opiera się ponadto na opowiadaniu *Nagle wezwanie* Sándora Máraiego z tomu: *Magia*, przeł. I. Makarewicz, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 7-15 oraz na tekście Krystyny Jandy *Zapiski ostatnie* będącym rodzajem pamiętnika z choroby i umierania Edwarda Kłosińskiego, który autorka przekazała Andrzejowi Wajdzie.

<sup>280</sup> Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 710-711.

<sup>281</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Tatarak*.



Krystyna Janda wspominająca chorobę i odejście męża. Kadr z filmu *Tatarak* (2009)

Obraz dojrzałej miłości przedstawia także film *Pora umierać* (2007). Jego bohaterką Dorota Kędzierzawska uczyniła samotną starszą kobietę, która nauczyła się dystansować od odsuwającej się od niej rodziny i świata. Miłością bezwarunkową otacza ją wierny pies, który towarzyszy jej nieustannie. Ale już jej syn wydaje się odwiedzać ją jedynie z konieczności. Wnuczka wyraźnie nie znosi przebywać w domu swojej babci. Także synowa zostaje w filmie przedstawiona jako osoba niezainteresowana nawiązaniem bliższej relacji z matką swego męża. Postaci otaczające główną bohaterkę interesuje przede wszystkim posiadana przez nią nieruchomości – Aniela jest właścicielką przedwojennej drewnianej willi.

To, co najciekawsze w opowieści Kędzierzawskiej, to duma i niezłomność starszej pani, która nie daje się złapać w sieć rodzinnych zobowiązań. Sprawnie rozpoznaje pozory miłości, jaką „obdarzają” ją jej najbliżsi. I choć w pewnym momencie czuje się przez wszystkich opuszczona i postanawia umrzeć, szybko orientuje się, że teraz może żyć dla siebie. Aniela czerpie z mądrości, która wynika z jej życiowych doświadczeń<sup>282</sup>. Postanawia wydobyć się z uwikłania w puste relacje rodzinne. Wie, że całe życie poświęciła innym. Teraz postanawia skupić się na zaspokajaniu własnych pragnień.

<sup>282</sup> O starzeniu się i starości kobiet, jako latach mądrości płynącej z pogodzenia się z utratą i akceptacją nieuchronności postępujących zmian, piszą między innymi: J. Borysenko, *Księga życia kobiety. Ciało. Psychika. Duchowość*, przeł. S. Pikiel, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999, s. 239-275 i G. Greer, *Zmiana – kobiety i menopauza*, przeł. M. Godlewska, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1995, s. 309-333.

Domowi, w którym mieszka, chce przywrócić dawną świetność i tchnąć ponownie trochę życia. Pozostałe potrzeby Anieli są drobne. Marzy o filiżance gorącej herbaty, którą jej ktoś poda. Cieszy ją „kieliszeczek naleweczki”, wypitej w towarzystwie psa, i zapach ogrodu.

Miłością, która dodaje jej sił, jest idealizowane romantyczne uczucie sprzed lat, o którym marzy i śni, przypominając sobie sceny z przeszłości. Przywoływane wspomnienie sprawia ponadto, że główna bohaterka nie boi się zbliżającej się śmierci. Wręcz oczekuje jej, marząc o spotkaniu z dawnym ukochanym.

## 2.4. Podsumowanie

Zygmunt Bauman pisał: „miłości się nie znajduje; na miłość się nie trafia; miłość to nie jest *objet trouvé*, to nie *ready-made*. Miłość jest czymś, co należy stwarzać i odtwarzać każdego dnia, o każdej porze na nowo i od podstaw; miłość jest czymś, co należy nieustannie wskrzeszać i potwierdzać, otaczać niesłabnącą troską i uwagą”<sup>283</sup>. Nie wszystkie bohaterki analizowanych filmów o tym pamiętają. Nie wszystkie są tego świadome. Niektóre z nich unikają wysiłku związanego z pielęgnowaniem miłości zadawalając się jedynie jej substytutami.

Współcześnie miłość przestaje być wartością podstawową. Zastępowana jest między innymi przez dążenie do dobrobytu materialnego i łatwe osiągnięcie satysfakcji w związkach, które mają charakter tymczasowy. Oddają to autorki i autorzy najnowszego kina polskiego, którzy stawiają w tym zakresie mało optymistyczną diagnozę. Większość z analizowanych przez nas filmów to obrazy przedstawiające protagonistki i protagonistów poszukujących, ale niezdolnych do prawdziwej miłości rozumianej jako rodzaj duchowego połączenia i współbrzmienia. Jej miejsce często zajmuje pozbawiony czułości seks. O niemożności porozumienia pomiędzy osobami obdarzającymi siebie uczuciem wielokrotnie decyduje koncentrowanie się w pierwszej kolejności na sobie, na własnej satysfakcji i własnym dobrostanie.

Bohaterki analizowanych filmów, miotane skrajnymi uczuciami, często nie wiedzą, czego chcą. Choć dla większości z nich miłość wydaje się być wartością nadrzędną, działania, jakie podejmują, wielokrotnie oddalają je

<sup>283</sup> Z. Bauman, *Sztuka życia*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 231.

od możliwości zbudowania dojrzałego związku. Dokonywane wybory wpędzają je w kłopoty, stając się przyczyną cierpień. Kobiety i ich potencjalni partnerzy z reguły nie nawiązują satysfakcjonujących obie strony relacji. Trudno stwierdzić jednoznacznie, czy dzieje się tak dlatego, że im tej umiejętności brak, czy też przyczyną takiego stanu rzeczy jest raczej unikanie ryzyka związanego z budowaniem trwałego związku, który traktują jako rodzaj zbędnego obciążenia.

Protagonistki analizowanych filmów są postaciami, z którymi wiele kobiet może się utożsamiać, poznając ich ekranowe historie. Rozumieć ich zagubienie, niepewność, bezsilność i ból. Przyglądać się ich wzlotom i upadkom. Zaprezentowane wnioski skłaniają nas jednak do zwrócenia uwagi na ciągle jeszcze marginalną obecność filmowych bohatererek, które mogłyby stać się pozytywnymi przykładami kobiet, które potrafią zmierzyć się z wyzwaniem otaczającego je świata. W polskim kinie brakuje opowieści czerpiących z archetypicznych źródeł. Opowieści o kobietach-podmiotach z sukcesem pokonujących kryzysy pojawiające się w ich życiu. Odpowiadałyby one nie tylko na ludzką potrzebę sensu życia, ale mogłyby się stawać źródłem doświadczenia życia jako takiego. Bowiemy mitów, jak przekonywał J. Campbell, potrzebujemy także, by móc zachwycać się życiem, by „nasze realne przeżycia na płaszczyźnie czysto fizycznej wywoływały rezonans w głębi naszej najbardziej wewnętrznej istoty i rzeczywistości, byśmy naprawdę doznali upojenia faktem życia”<sup>284</sup>.

---

<sup>284</sup> J. Campbell, *Potęga mitu...*, s. 23.





## **Rozdział 3**

Między ładem i zamętem aksjologicznym.

Rzecz o wartościach w dyskursach  
polskich telesag i amerykańskich neoseriali



### 3.1. Wprowadzenie

Historia serialu telewizyjnego liczy ponad 70 lat, w tym okresie powstało wiele różnych gatunków. Seriale odgrywają ważną rolę w ramówkach bardzo wielu stacji telewizyjnych. Produkcje serialowe były, są i – można zaryzykować tezę – będą w przyszłości filarem ekonomicznego funkcjonowania telewizji. Należy jednak podkreślić, iż ekspansja nowych mediów i zmiana preferencji widzów coraz częściej wpływa na zmianę sposobu dystrybucji seriali – niektóre są najpierw emitowane *via* internet, a dopiero potem trafiają do stacji telewizyjnych, na przykład seriale produkowane na potrzeby korporacji Netflix (*House of Cards*, *Narcos* i inne). W zmediatyzowanej kulturze serial stał się jedną z najważniejszych form opowiadania o świecie i człowieku. Coraz częściej seriale przejmują funkcję tłumaczenia złożonej rzeczywistości społecznej i pełnią rolę spoiw społecznych<sup>285</sup>.

Analizując telesagi i *post-soapy*, trzeba mieć świadomość, że przemiany obyczajowości wpływają na zawirowania w sferze aksjologicznej i odwrotnie. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że polskie telesagi to ulubione programy telewizyjne starszego i po części średniego pokolenia, natomiast amerykańskie neoseriale są oglądane głównie przez młodych widzów oraz w średnim wieku. Telesagi i *post-soapy* to produkcje różniące się znacznie pod względem zastosowanych w nich konwencji gatunkowych oraz sposobu przedstawiania relacji społecznych i wartości. Mają one swoich zagorzałych fanów i wywołują niemałe emocje, ale odbiorcy, a na pewno fani telesag i *post-soapów*, stanowią grupy w małym stopniu pokrywające się pod względem cech społeczno-demograficznych, a zwłaszcza wieku<sup>286</sup>.

Podstawowym celem rozdziału jest zrekonstruowanie i porównanie warstwy aksjologicznej osadzonej w dyskursach polskich telesag i amerykańskich neoseriali. Zmieraliśmy do udzielenia odpowiedzi na kilka głównych pytań:

---

<sup>285</sup> Por. B. Darska, *To nas pociąga...*, s. 11-12; J. Dukaj, *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania” 2012, nr 11, s. 35; J. Sobota, *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 15.

<sup>286</sup> Dane dotyczące widowni telesag i neoseriali umieściliśmy w rozdziale 1.

1. Jakie wartości są propagowane, a jakie spychane na drugi plan w dyskursie polskich telesag?
2. W jaki sposób jest budowana warstwa aksjologiczna telesag i jakie strategie dyskursywne są w niej wykorzystane?
3. Jakie konflikty wartości można dostrzec w dyskursie telesag?
4. Jakie wartości są najważniejsze, a jakie kwestionowane w dyskursie *post-soapów*?
5. W jaki sposób tworzona jest warstwa aksjologiczna amerykańskich neoseriali i jakie strategie dyskursywne w niej się uwidaczniają?
6. Jakie dylematy natury moralnej są udziałem antybohaterów i innych neoserialowych postaci?

Z uwagi na dużą liczbę analizowanych seriali i wielość postaci skupiliśmy się na wartościach istotnych w życiu głównych bohaterek i bohaterów. Protagonistki i protagoniści nie funkcjonują jednak w próżni, są powiązani relacjami rodzinnymi, przyjacielskimi i zawodowymi z innymi postaciami, dlatego wszędzie, gdzie jest to konieczne, analizujemy także wartości ważne dla postaci drugoplanowych.

## 3.2. Wartości w dyskursie polskich telesag

### 3.2.1. Wartości rodzinne i znaczenie tradycji w dyskursie polskich telesag

Na wstępie chcielibyśmy przybliżyć miejsce akcji telesag i najważniejsze cechy społeczno-demograficzne postaci. Fabuła seriali rozgrywa się głównie w Warszawie (*M jak miłość*, *Klan*, *Na Wspólnej*, *Samo życie*) lub na obrzeżach Warszawy (*Na dobre i na złe*, *Barwy szczęścia*), rzadziej w małych miastach (*Plebania*). Zdarza się, że w tym samym serialu akcja toczy się równolegle w stolicy i małej miejscowości (na przykład *M jak miłość*). Zdecydowana większość protagonistek i protagonistów polskich telesag to osoby dosyć dobrze sytuowane, reprezentujące klasę średnią. Przeważają postacie w średnim wieku lub młode, legitymujące się w większości przypadków wykształceniem wyższym, żyjące w rodzinach dwupokoleniowych. Protagoniści najczęściej są specjalistami wykonującymi pracę umysłową (głównie lekarzami), przedsiębiorcami lub menedżerami. Gros protagonistek pracuje umysłowo, ale na ogół zajmuje niższe stanowiska niż mężczyźni. Sporo głównych bohaterek jest pracownicami administracyj-

no-biuroowymi lub pracuje w sektorze handlu i usług. Kobiety mają na ogół niższe dochody niż mężczyźni<sup>287</sup>.

Najważniejsze w życiu postaci serialowych są wartości rodzinne. Pisząc o wartościach rodzinnych mamy na myśli cały ich konglomerat: szczęście, miłość, poczucie bezpieczeństwa i przynależności, dzieci, dom rodzinny. W telesagach najczęściej wypowiedzi protagonistek i protagonistów dotyczy życia rodzinnego. Główne postacie wielokrotnie w trakcie rozmów z bliskimi, przyjaciółmi i znajomymi podkreślają, że według nich wartości związane z rodziną są najistotniejsze. Ta sytuacja nie zmienia się od początku emisji telesag. Zarówno w premierowych odcinkach emitowanych kilkanaście lat temu, jak i w tych pokazywanych w 2017 roku *leitmotivem* pozostaje rodzina.

Twórcy polskich telesag wykorzystują strategię orzekania, jaką jest familiocentryzm<sup>288</sup>. Ta strategia sytuuje rodzinę w centrum dyskursu, przypisuje postaciom z góry założoną tożsamość, sprowadza wszystkie najważniejsze doświadczenia i przeżycia protagonistek i protagonistów do rodziny. Jako ilustrację zagadnienia można przytoczyć wypowiedź Marka Mostowiaka, protagonisty najpopularniejszego polskiego serialu *M jak miłość*, który podczas uroczystości rodzinnej związanej z zaręczynami jego adoptowanej córki Natalii mówi: „Proponuję byśmy wzniesli toast za rodzinę, bo ona jest najważniejsza”<sup>289</sup>. Zdecydowana większość postaci drugoplanowych również podkreśla znaczenie rodziny. W *M jak miłość* rozwiedziona Krystyna Filarska podczas wymiany zdań z Marią Rogowską stwierdza: „Ty i Artur macie siebie, macie dziecko. To jest w życiu najpiękniejsze”<sup>290</sup>. Podobną opinię wyraża inny bohater telesagi, samotny lekarz Szymon Gajewski, który w rozmowie z przyjaciółką zwierza się, iż warto mieć rodzinę i nie da się jej niczym zastąpić.

Warto też zwrócić uwagę na czołówki polskich telesag, w których prezentuje się zdjęcia uśmiechniętych postaci serialowych najczęściej w towarzystwie innych członków rodziny lub kadry przedstawiające całą wielopokoleniową rodzinę. Egzemplifikację może stanowić czołówka najpopularniejszego polskiego serialu *M jak miłość*.

<sup>287</sup> Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, passim.

<sup>288</sup> Na temat familiocentryzmu zob. T. Szlendak, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 503.

<sup>289</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 1687., TVP 2.

<sup>290</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 701., TVP 2.



Wielopokoleniowa rodzina Mostowiaków. Kadr z czołówki telesagi *M jak miłość*, odc. 727. (2010)

Fotografia prezentuje rodzinę w idyllicznym ujęciu. W nowszych odcinkach czołówka *M jak miłość* została zmieniona i „odświeżona”, ale nadal ma rodzinny charakter. Postacie przedstawione w nowej czołówce noszą ubrania w pastelowych kolorach, uśmiechają się, przytulają się do siebie. W czołówkach seriali emitowanych przez stacje komercyjne (na przykład polsatowskim *Samym życiu*, TVN-owskim *Na Wspólnej*) także możemy odnaleźć kadry ukazujące rodziny składające się z uśmiechniętych osób, sprawiających wrażenie szczęśliwych i zadowolonych z życia.



Rodziny Szulców i Dziedziców. Kadr z czołówki telesagi *Na Wspólnej*, odc. 2550. (2017)

Wyobrażenia dotyczące rodzinnego życia oprawione są w ramy ideologiczne, dlatego przedstawiane rodziny z definicji muszą być szczęśliwe<sup>291</sup>. Telesagowy familiocentryzm ma dosyć wyraźny ideologiczny rys również z tego powodu, iż w serialach podaje się w wątpliwość możliwość osiągnięcia szczęścia i spełnienia bez założenia rodziny (ta kwestia zostanie omówiona szerzej w następnym podrozdziale). Pewien wyjątek stanowią księża i zakonnice, którzy są na ogół prezentowani jako osoby spełnione i szczęśliwe.

W analizowanych produkcjach występuje wiele różnych struktur rodzinnych, lecz tylko niektóre zajmują eksponowane miejsce w dyskursie. W naszej analizie pod pojęciem rodziny rozumiemy 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 (na przykład gotowanie, sprząatanie i tym podobne); 3) socjalizację dzieci (jeśli one są); 4) zaspokojenie dużej części potrzeb emocjonalnych członków rodziny (i seksualnych nieobjętych zakazem kazirodztwa)<sup>292</sup>.

Przemiany społeczeństwa polskiego skutkowały tym, że na przełomie pierwszej i drugiej dekady obecnego stulecia w telesagach zwiększyła się liczba singielek i singli. W większym wymiarze niż wcześniej, w serialach zaczęły pojawiać się nienormatywne modele rodziny (monoparentalne, pary bezdzietne, związki jednopłciowe). Termin „norma” lub „normatywny” są używane na określenie tego, jakie zachowania (lub zjawiska) w społeczeństwie są powszechne lub typowe. Nakazy i zakazy normatywne mogą być realizowane lub nierealizowane. Zachowanie części osób tworzących dane społeczeństwo może się różnić od tego, które uznawane jest za zgodne z normą i wówczas na podstawie funkcjonujących w danej kulturze norm zostaje uznane za nienormatywne. Zachowanie nienormatywne może mieć charakter stały lub epizodyczny. Chcielibyśmy zaznaczyć, iż w niniejszym

---

<sup>291</sup> Por. D. Morley, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 77.

<sup>292</sup> Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 180-181; K. Slany, *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2002, s. 80. Współczesna rodzina w wielu wypadkach jest raczej procesem niż strukturą ze statycznym podziałem ról i obowiązków, co jest widoczne również w polskich telesagach.

rozdziale termin „nienormatywność” nie dotyczy zachowań i sposobów życia, które są związane z łamaniem zapisów prawa obowiązującego w Polsce lub Stanach Zjednoczonych, posługujemy się tym terminem w odniesieniu do: 1) struktur rodzinnych, które odbiegają od wzorca rodziny nuklearnej opartej na małżeństwie; 2) zachowań seksualnych (homoseksualnych i biseksualnych) związanych z przekraczaniem normy heteroseksualnej<sup>293</sup>.

Trzeba podkreślić, że mimo pewnych zmian w przedstawianiu rodziny, w telesagach nadal najbardziej eksponowane są postacie żyjące w małżeństwie mające dzieci<sup>294</sup>. Twórcy seriali posługują się strategią nadania roli. Ta strategia orzekania dotyczy wysuwania pewnych aktorów społecznych lub grup na pierwszy plan. Rodzina dwupokoleniowa oparta na małżeństwie zajmuje w dyskursie telesagowym pozycję hegemoniczną.

W minionej dekadzie, obok rodzin nuklearnych, w telesagach były eksponowane także rodziny wielopokoleniowe. Odsetek rodzin wielopokoleniowych zarówno w świecie przedstawionym seriali telewizyjnych, jak i w społeczeństwie polskim jest stosunkowo niewielki, ale taki model rodziny funkcjonuje w świadomości zbiorowej „jako wciąż żywe wyobrażenie, rodzaj sentymentalnego wzoru, odbijającego cenione przez Polaków wartości związane z rodziną tradycyjną, takie jak przywiązanie do rodzinnych tradycji, stałość wzorów i poczucie bezpieczeństwa, jakie daje dom rodzinny”<sup>295</sup>. Większość rodzin wielopokoleniowych odgrywała kluczową rolę w telesagach, mamy na myśli rodzinę Mostowiaków (*M jak miłość*), Pyrków, Marczaków (*Barwy szczęścia*) i Ziębów (*Na wspólniej*), Lubiczów (*Klan*)<sup>296</sup>. Należy jednak zauważyć, iż rodziny w polskich telesagach dosyć często ewoluują – wielopokoleniowa przekształca się w kilka rodzin nuklearnych lub odwrotnie nuklearna poszerza się i staje się rodziną wielopokoleniową (*M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Klan*). Dokonują się także inne przeobrażenia struktur rodzinnych,

<sup>293</sup> Por. *Encyklopedia socjologii*, t. 2, (red.) H. Domański i inni, hasło: „Norma społeczna”, oprac. A. Kojder, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 336; *Słownik socjologii i nauk społecznych*, (red.) G. Marshall, hasło: „Norma, norma społeczna, normatywny”, przeł. A. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 212; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 282-284.

<sup>294</sup> Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, 218-234.

<sup>295</sup> A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, s. 214-215.

<sup>296</sup> Warto dodać, że w najpopularniejszym w Polsce na początku transformacji ustrojowej serialu *W labiryncie* główni bohaterowie funkcjonują w rodzinach nuklearnych.



na przykład samotna matka wiąże się mężczyzną lub dochodzi do rozpadu związku i jedna z osób zostaje samotnym rodzicem. Te metamorfozy wynikają z konwencji gatunkowej telesagi, ale oddają też (w pewnym stopniu) obraz życia rodzinnego we współczesnej Polsce<sup>297</sup>.



Rodzina wielopokoleniowa Struzików. Kadr z telesagi *Barwy szczęścia*, odc. 401. (2010)

W dyskursie telesagowym wykorzystywany jest topos różnych modeli rodziny, który sugeruje, że nie wszystkie modele rodziny są dobre i stanowią prawdziwą wartość. Twórcy seriali podkreślają, iż szczęście można osiągnąć żyjąc w rodzinie dwupokoleniowej (opartej na małżeństwie) lub wielopokoleniowej. Ponadto te modele życia rodzinnego przedstawiane są jako najlepsze środowisko wychowawcze.

Trzeba w tym miejscu wspomnieć o toposie rodziny „niepełnej”, który dotyczy głównie samotnych ojców i matek. Ten element strategii argumentacyjnych wskazuje, że brak jednego z rodziców negatywnie odbija się na rozwoju emocjonalnym i społecznym dzieci. W serialach rodziny monoparentalne rzadko tworzone są przez postacie pierwszoplanowe. Samotni rodzice, podobnie jak pary bezdzietne sytuują się na ogół na peryferiach dyskursu, w którego centrum jest umieszczona rodzina dwupokoleniowa

<sup>297</sup> Rozpad rodziny serialowej może też być spowodowany przewlekłą chorobą, śmiercią aktorki/aktora lub rezygnacją z gry w serialu.

oparta na małżeństwie. Należy zwrócić uwagę na temporalność rodzin monoparentalnych, wiele z czasem zostaje przekształconych w rodziny zrekonstruowane składające się z biologicznego rodzica (ojca lub matki), partnerki/partnera oraz dziecka lub dzieci. W serialach bezdzietność w wypadku małżeństw lub związków nieformalnych nie jest wyborem, lecz jest uwarunkowana niepłodnością kobiety lub mężczyzny. Często bezdzietni odczuwają ból psychiczny z powodu niemożności bycia rodzicem biologicznym.

W tym miejscu chcielibyśmy przeanalizować, w jaki sposób budowany jest konglomerat wartości rodzinnych w dyskursie telesag. Bardzo ważną wartością, którą zyskuje się dzięki rodzinie nuklearnej (lub wielopokoleniowej), jest poczucie bezpieczeństwa. Tę wartość można realizować w różny sposób, ale w polskich telesagach na plan pierwszy wysuwa się to, że w trudnych chwilach można liczyć na rodzinę. Wykorzystuje się topos wsparcia – twórcy seriali sugerują, że do obowiązków krewnych należy wspieranie się i udzielanie sobie pomocy. Kiedy osoba otrzymująca pomoc (finansową, dotyczącą kwestii prawnych lub związanych z opieką nad chorym) jest zakłopotana życzliwością bliskich, wspierający ją krewni często stwierdzają: „przecież jesteśmy rodziną”. To stwierdzenie z jednej strony świadczy o ich życzliwości, ale z drugiej potwierdza pewne zobowiązanie wynikające z więzów krwi i naturalizuje świadczenie pomocy, czyni je czymś oczywistym. Członkowie rodziny, którzy z jakiś powodów nie mogą udzielić wsparcia osobie potrzebującej, lub mogą je świadczyć tylko w ograniczonym zakresie, mają z tego powodu poczucie winy.

Zdecydowana większość bohaterów i bohaterek to ludzie wrażliwi i empatyczni, którzy są gotowi poświęcić swój czas, energię, pożyczyć potrzebującemu ostatnie pieniądze, a czasami postawić na szali swoje zdrowie, by pomóc osobie znajdującej się w trudnej sytuacji. Stanowi to jeden z istotnych elementów budowania i zarazem umacniania zideologizowanego obrazu rodziny. Na przykład Tomasz Chodakowski, bohater *M jak miłość*, mimo nie najlepszej sytuacji finansowej, chce wziąć pożyczkę w pracy, by wesprzeć kuzynkę Sandrę. Kobieta ma wątpliwości czy powinna przyjąć tę pomoc, ale Tomek przekonuje ją mówiąc: „Jesteśmy rodziną, a rodzina musi sobie pomagać”<sup>298</sup>.

Rodzina normatywna będąca symboliczną, ale także konstytutywną i realną siłą może stanowić oparcie także dla osób zdefiniowanych w dyskursie

<sup>298</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 705., *TVP 2*.

serialowym jako „inne”. Homoseksualista Maciek, partner Władka Cieślaka w telesadze *Barwy szczęścia*<sup>299</sup>, staje w obronie dziewczynki i zostaje dotkliwie pogryziony przez agresywnego psa. Mężczyzna martwi się rozprawą sądową i możliwością złożenia fałszywych zeznań przez właściciela zwierzęcia. Oparcie znajduje w Cieślakach, rodzicach Władka, którzy starają się go pocieszyć i zapewniają, że może liczyć na ich wsparcie. Róża Cieślak podczas rozmowy z Maćkiem mówi: „*Nie martw się, jesteś teraz członkiem naszej rodziny. Rodzina musi się trzymać razem*”<sup>300</sup>.

Warto zwrócić uwagę, iż wiele przedsięwzięć ekonomicznych podejmowanych przez bohaterów seriali ma charakter rodzinny. Przykład może stanowić apteka „Pod Modrzewiem”, mieszcząca się w domu Lubiczów (serial *Klan*), której właścicielką była Maria Lubicz i którą przekazała córce Elżbiecie<sup>301</sup>. Udziały w klinice „Elmed” prowadzonej przez Pawła Lubicza posiadała jego siostra Monika Ross. Oprócz Lubicza w klinice pracuje jego bratowa Grażyna. Podobną sytuację obserwujemy w serialu *M jak miłość* – udziałowcem przychodni założonej przez Marię Zduńską został jej brat. W rodzinnej firmie są też zatrudnione osoby stanowiące najbliższą rodzinę Marii – jej mąż oraz przez pewien czas syn. Lekarka pracująca w przychodni podczas rozmowy z recepcjonistką z uznaniem stwierdza: „*Ta przychodnia to naprawdę rodzinny interes*”<sup>302</sup>. W omawianej telesadze około trzydziestoletni Marcin Chodakowski przejmuje po ojcu przedsiębiorstwo budowlane. W serialach emitowanych przez stacje komercyjne także możemy odnaleźć rodzinne przedsięwzięcia biznesowe, na przykład w TVN-owskiej produkcji *Na Wspólnej* współwłaścicielami firmy budowlanej „Bud-Maks” są protagoniści należący do rodziny Brzozowskich.

W polskich telesagach są firmy rodzinne, a także zawody przechodzące z pokolenia na pokolenie, na przykład w serialu *Klan* zawód aptekarza (apte-karkami są Maria Lubicz, jej córka Elżbieta i wnuczka Beata<sup>303</sup>), w *Barwach*

<sup>299</sup> W premierowych odcinkach wyemitowanych w 2016 i 2017 roku Władek związany jest z innym partnerem.

<sup>300</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Barwy szczęścia*, odc. 351., TVP 2.

<sup>301</sup> Por. A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, s. 221.

<sup>302</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 701., TVP 2.

<sup>303</sup> Beata Borecka ukończyła studia farmaceutyczne i odbywała staż z myślą o przejściu po matce rodzinnej apteki, jednak wiedzioną ambicją postanowiła założyć firmę produkującą kosmetyki.

szczęścia zawód prawnika (prawnikami są Waldemar Rybiński oraz jego syn Ksawery), a w *Na dobre i na złe* profesja lekarza (jako chirurg pracuje Jakub Burski, a jego córka i syn ukończyli studia medyczne).

Trzeba zwrócić uwagę na topos domu rodzinnego, który w polskich telesagach jest prezentowany jako oaza bezpieczeństwa i miejsce szczególne, dające poczucie zakorzenienia i trwałości, w którym można odpocząć oraz przyjemnie spędzić czas. Większość scen serialowych rozgrywa się w środowisku domowym. Dom pełni wiele istotnych funkcji o charakterze edukacyjnym i socjalizacyjnym, ale stanowi też przestrzeń budującą i wzmacniającą więzi rodzinne, przestrzeń wyjątkową, bez której nie byłoby rodziny.



Rodzina spożywająca śniadanie – Grażyna i Ryszard Lubicz oraz ich dzieci. Kadr z serialu *Klan*, odc. 1836. (2010)

Najważniejsze decyzje dla przyszłości postaci serialowych są podejmowane podczas rozmów odbywających się w domu. Stanowi on miejsce centralne, w którym spotykają się nie tylko stali mieszkańcy, ale również inni członkowie rodziny zapraszani na uroczystości, takie jak imieniny, urodziny, zaręczyny, ale także rodzinne zjazdy podczas wieczerzy wigilijnej czy śniadania wielkanocnego. Ilustracją tego zagadnienia mogą być spotkania rodzinne przedstawiane w serialu *Klan*, które mają rys rytualny. Wiele scen przedstawiających wszystkich domowników siedzących przy jednym stole i spożywających posiłek (niekoniczne świąteczny) możemy odnaleźć

także w innych polskich telesagach (na przykład w *M jak miłość*, *Barwach szczęścia* i *Na Wspólnej*)<sup>304</sup>.

Dom stanowi nie tylko miejsce, do którego z przyjemnością wracają dorośli po pracy i dzieci po wypełnieniu obowiązków szkolnych, ale do tego szczególnego miejsca chętnie przyjeżdżają także córki i synowie, którzy utworzyli oddzielne gospodarstwa domowe. Przebywanie w domu rodziców lub matki daje poczucie bezpieczeństwa, pozwala zapomnieć o problemach dnia codziennego (*M jak miłość*, *Klan*, *Barwy szczęścia*, *Na Wspólnej*, *Plebania*). Marina Warner pisząc o mitologii domowego ogniska stwierdza, iż dom symbolizuje „koniec poszukiwań, wędrówek, zmartwień – dom jest zamknięciem; wejście tam doprowadza opowieść do końca [...] powrót sygnalizuje [...] ucieczkę przed złym losem [...] w bezpieczny krąg domowego ogniska, nacechowany kobiecością” i – dodajmy – matczynym ciepłem<sup>305</sup>.

Należy zauważyć, iż w polskich telesagach przestrzeń jest nacechowana genderowo. Wyniki analizy ilościowej przeprowadzonej przez Krzysztofa Arcimowicza, dotyczącej premierowych odcinków emitowanych w 2010 roku, wskazują na wyraźne dysproporcje umiejscowienia bohaterki i bohaterów; przewagę liczebną kobiet w środowisku domowym, a szczególnie w kuchni. W większości rodzin serialowych gros prac domowych wykonują kobiety. W rodzinach pierwszoplanowych mężczyźni trzykrotnie rzadziej niż kobiety podejmują te czynności. Protagonistki dwukrotnie częściej niż protagoniści wykonują obowiązki związane z opieką nad dzieckiem<sup>306</sup>. Mimo iż w serialach istnieją rodziny z bardziej zrównoważonym podziałem obowiązków, głównie wśród par kohabitujących i małżeństw tworzących zwłaszcza przez młode i średnie pokolenie, to – ogólnie rzecz ujmując – można powiedzieć, iż w telesagach wyraźnie widoczna jest nierównowaga podziału obowiązków domowych między kobietami i mężczyznami.

Ważną strategią dyskursywną wykorzystywaną w telesagach stanowi topos więzów rodzinnych podkreślający znaczenie kontaktów z bliskimi. Ten topos jest nierzadko sprzęgnięty ze strategią ojczyzny – Polski jako

<sup>304</sup> Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 274-275.

<sup>305</sup> M. Warner, *Home: Our Famous Island Race*, „Independent”, 3 marca 1994; cyt. za: D. Morley, *Przestrzeń domu...*, s. 84.

<sup>306</sup> Z uwagi na olbrzymią liczbę postaci, czynności przez nie podejmowanych i miejsc, w których są pokazywane, Arcimowicz w analizie ilościowej skupił się na protagonistkach i protagonistach. Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 245-264.

najlepszego miejsca do życia. Twórcy seriali sugerują, że życie za granicą z dala od rodziny – choćby dostatnie – nigdy nie dorówna temu w ojczyźnie u boku bliskich. Jako ilustrację zagadnienia można podać wypowiedź Stanisławy Dorobczuk, bohaterki *Klanu* w związku z planowanym przez Agnieszkę Lubicz wyjazdem do Australii: „*I tak myślę, że lepiej zjeść suchy chleb między swoimi niż nie wiem jakie tam frykasy na obczyźnie*”<sup>307</sup>. Opisane strategie dyskursywne dosyć często łączą się z toposem tradycji dotyczącym obyczajów i zachowań, które można uznać za typowe dla kultury polskiej, których nie odnajdzie się gdzie indziej i które warto pielęgnować. Jako ilustrację zagadnienia można podać wypowiedź jednej z bohaterek *Plebani*, która wróciła z Anglii i w rozmowie ze swoją siostrą stwierdza, że pieniądze nie dają szczęścia, a życie w obcym kraju jest inne i nie da się go porównać, chociażby z atmosferą świąteczną w Polsce: „*W Anglii święta, to nie święta*”<sup>308</sup>. Właśnie rodzinne obchodzenie świąt stanowi część tradycji i jest ważnym elementem podtrzymywania więzi rodzinnych.

Można powiedzieć, że serialowe rodziny są trwałe, ale im młodsze pokolenie, tym więcej jest zdrad, separacji i rozwodów. Stałe związki tworzą przedstawiciele średniego i starszego pokolenia: Krystyna i Paweł Lubicz, a także Grażyna i Ryszard Lubicz w telesadze *Klan*, Barbara i Lucjan Mostowiak w serialu *M jak miłość*, Teresa i Fryderyk Struzik oraz Anna i Jerzy Marczak w *Barwach szczęścia*, a także Maria i Włodzimierz Cieślak w serialu *Na Wspólnej*. Wymienione postacie są dobrymi rodzicami, ale także dochowują wierności małżeńskiej, wspierają się w trudnych chwilach. Czasami na skutek śmierci jednego z małżonków protagonistka zostaje wdową lub protagonista wdowcem, ale z reguły wkrótce poznają nową osobę, z którą są w stanie wieść szczęśliwe życie. W młodszym pokoleniu Lubiczów, Mostowiaków, Struzików i Marczaków sytuacja jest inna, ich związki bowiem, głównie z powodu zdrad małżeńskich, przechodzą trudne chwile. Jednak zdrada rzadko jest w stanie zniszczyć rodzinę.

W telesagach nawet rozwód nie jest wystarczającym powodem, by trwale rozbić małżeństwo. W tym miejscu warto przypomnieć słowa Johna Fiske, który stwierdził, że w operach mydlanych niczego nie możemy być pewni

<sup>307</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 2216., TVP 1.

<sup>308</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Plebania*, odc. 1603., TVP 1.

do końca<sup>309</sup>. W serialu *Klan* Elżbieta i Jerzy Chojnicki rozwodzą się, ale po pewnym czasie znowu są razem i stanowią wzorcową parę<sup>310</sup>. Chojnicki twierdzi, że wprawdzie wzięli rozwód w sądzie, ale przysięga małżeńska złożona w obliczu Boga nadal jest ważna. Zbliżoną sytuację zaprezentowano w telesadze *Na Wspólnej*, gdy rozwód biorą Kinga i Michał Brzozowscy, ale wkrótce po tym zdarzeniu dochodzą do wniosku, iż łączy ich nadal silne uczucie i postanawiają odbudować związek. Z kolei w serialu *Samo życie* protagoniści (Teresa i Kacper) oddalają się od siebie i planują rozwód, ale do niego nie dochodzi, a partnerzy (w ostatnim odcinku telesagi) w obecności przyjaciół i rodziny odnawiają przysięgę małżeńską.

Przykłady zdrad małżeńskich, rozstań i pojednań bohaterek i bohaterów serialowych można by mnożyć. Należy jednak podkreślić, że w zdecydowanej większości rodzin pierwszoplanowych zdrady są wybaczone i rodzina zostaje ocalona. Nawet jeśli dochodzi do rozpadu małżeństwa (w wypadku protagonistek i protagonistów jest to częstsze niż w poprzedniej dekadzie), to rozwiedzione osoby nie są izolowane przez rodzinę, wprost przeciwnie, często zacieśniają więzy z krewnymi, którzy stanowią dla nich oparcie.

Kolejnym ważnym zagadnieniem jest postawa rodziców, którzy widząc, iż małżeństwo ich syna lub córki przeżywa głęboki kryzys, namawiają dzieci do ratowania rodziny. Egzemplifikację tego zagadnienia może stanowić zachowanie Barbary Mostowiak, która próbuje nakłonić synową Hankę, by ta nie rozstawała się z niewiernym mężem, bo – jak to ujmuje – później może tego bardzo żałować. Co więcej, kiedy dochodzi do separacji i Hanka wyprawdza się do Warszawy, teściowa nie może zrozumieć jej postępowania. Podczas rozmowy z synem mówi: „*To, co chce zrobić Hanka to egoizm*”<sup>311</sup>. Rozpad rodziny Mostowiaków w serialu był przedstawiony jako wielkie nieszczęście, mające swoje negatywne konsekwencje dla wszystkich jej członków: zdruzgotanej i przybitej zdradą Hanki, jej męża, który ma duże wyrzuty sumienia w związku z tym, iż zachował się bardzo nieodpowiedzialnie i doprowadził do rozpadu małżeństwa oraz zagubionych dzieci, które przeżywają rozstanie rodziców. Warto jednak dodać,

---

<sup>309</sup> John Fiske, *Television Culture...*

<sup>310</sup> Mamy na myśli premierowe odcinki emitowane od września 2009 do października 2012 roku.

<sup>311</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 756., TVP 2.

że Hanka wybacza zdradę mężowi i dla dobra dzieci podejmuje próbę odbudowy związku.

W opisanym tu zachowaniu kobiet, które wybaczą niewiernemu mężowi, można odnaleźć odbicie dyskursu patriarchalnego. W telesagach propaguje się wartość poświęcania się dla dzieci i rodziny, ale łączy się ją przede wszystkim z kobietami (to zagadnienie omówimy szerzej w następnym podrozdziale).

### 3.2.2. Konflikty wartości w dyskursie polskich telesag

Konflikty wartości w telesagach są w pewnym stopniu odzwierciedleniem sporów o charakterze aksjologicznym istniejących we współczesnej kulturze polskiej. W telesagach dominują tradycyjne wartości związane z rodziną, ale obok nich są prezentowane inne: praca i samorealizacja zawodowa, kariera, wolność, niezależność, brak obowiązków rodzinnych.

Transformacja wartości, a także wzorów zachowań kobiet i mężczyzn oraz relacji między płciami łączy się z kryzysem patriarchy. Ten proces obserwujemy niemal na całym świecie, ale należy podkreślić, iż w poszczególnych krajach przebiega on w różnym tempie. Przemiany społeczne w krajach Zachodu w drugiej połowie minionego stulecia oraz wzrastająca aktywność zawodowa kobiet znalazły swoje odbicie w mediach. W ostatnich kilku dekadach wiele kobiet porzuciło rolę gospodyni domowej i zaczęło realizować się w sferze publicznej. Na Zachodzie został spopularyzowany wzór *businesswoman*. Po przełomie ustrojowym w Polsce także pojawił się nowy wzorzec kobiecości dotyczący osób odnoszących sukces zawodowy, dla których praca poza domem i realizowanie się w sferze zawodowej jest bardzo ważną wartością w życiu.

W polskich telesagach zdecydowanie więcej bohaterki przejawia aktywność zawodową, niż pozostaje na utrzymaniu męża lub partnera. Można wskazać bohaterki odnoszące sukces zawodowy, z pasją realizujące swoje ambicje, które mają satysfakcję z wykonywania czynności zawodowych i traktują pracę jako kluczowy komponent udanego życia. Są to kobiety dobrze radzące sobie z prowadzeniem własnej firmy, ale także osoby pracujące na wysokich stanowiskach jako pracownice najemne w firmach państwowych lub prywatnych. Ten nowy wzorzec kobiecości określany przez nas mianem „kobiety sukcesu” obejmuje dwie zasadnicze kategorie. Pierwszą kategorię stanowią osoby, które żyją w związku małżeńskim lub nieformalnym, często posiadają dzieci. Do drugiej zaś zaliczamy kobiety wolne, które nazywamy „niezależnymi singielkami”. Bycie singielką nie oznacza jednak,



że kobieta rezygnuje z nawiązywania relacji z mężczyzną, ale jeśli takie się pojawiają, to są krótkotrwałe lub niezbyt trwałe. Trzeba podkreślić, iż w dyskursie telesag sukces zawodowy kobiet rzadko ma jedynie pozytywny wydźwięk, często jest prezentowany jako powodujący poważne problemy w życiu rodzinnym i/lub osobistym<sup>312</sup>.

Właściwie w każdej z poddanych analizie telesag można wskazać kilka postaci odpowiadających sformułowanej definicji kobiety sukcesu. Są to osoby w różnym wieku, pracujące w różnych zawodach: właścicielki firm budowlanych, restauracji, sklepów, ale także kobiety na kierowniczych stanowiskach w sektorze państwowym, na przykład w szpitalach czy szkołach. Wśród serialowych bohaterek, które osiągnęły sukces, możemy odnaleźć sporą grupę w wieku około trzydziestu lat (Katarzyna Górka – *Barwy szczęścia*, Małgorzata Chodakowska – *M jak miłość*, Kinga Koziorz-Gawor – *Samo życie*, Marta Walawska – *Barwy szczęścia*, Marta Konarska – *Na Wspólnej*). Jednak najwięcej kobiet sukcesu ma więcej niż czterdzieści lat, funkcjonują one w związku kohabitacyjnym (Monika Ross, Gabriela Wilczyńska – *Klan*, Agnieszka Olszewska – *Na Wspólnej*; Krystyna Ciepłak – *Plebania*) lub żyją w małżeństwie i posiadają dzieci (Teresa Jankowska-Szpunar – *Samo życie*, Beata Borecka – *Klan*, Celina Halicka – *Barwy szczęścia*, Izabela Brzozowska-Dudek – *Na Wspólnej*)<sup>313</sup>.

Liczna grupa kobiet sukcesu wydaje się spełniona i zadowolona ze swojego życia, ale intensywne prace generuje też problemy: przemęczenie, stres, brak czasu na rozrywkę i rozwój intelektualny. Najważniejszym problemem podnoszonym w dyskursie serialowym dotyczącym kategorii kobiecości jest trudność pogodzenia pracy zawodowej z życiem rodzinnym – mamy tu na myśli głównie osoby posiadające dzieci. W serialach często sugeruje się, iż zaangażowanie kobiety w pracę zawodową przynosi krzywdę rodzinie.

W telesadze *Klan* energiczna i pełna zapału Beata Borecka od podstaw tworzy firmę produkującą kosmetyki. Przedsiębiorstwo rozrasta się, otwiera nowe linie technologiczne i nawiązuje kontakty zagraniczne. Rozwój firmy sprawia, że kobieta ma coraz mniej czasu dla bliskich. Głównym opiekunem dziesięcioletniej córki i piętnastoletniego syna staje się

<sup>312</sup> Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, s. 351-353.

<sup>313</sup> Wiek wymienionych powyżej kobiet sukcesu dotyczy postaci, które funkcjonowały w serialach na początku drugiej dekady XXI wieku.

ojciec<sup>314</sup>. Brak matki źle znoszą dzieci, a mężowi brakuje żony. Córka dopytuje się, dlaczego mamy nie ma w domu, dlaczego tak rzadko przebywa z rodziną. Mężczyzna tłumaczy dzieciom, że mama jest obciążona licznymi obowiązkami. Jednak sytuacja permanentnej nieobecności matki staje się coraz trudniejsza do zniesienia. Żona oddala się emocjonalnie od męża, nie ma ochoty na seks i ma kłopoty ze snem. Zaczyna przyjmować silne środki nasenne, które jeszcze pogarszają jej stan psychiczny. W końcu Beata postanawia zmienić swoje życie. Podczas rozmowy z mężem mówi: „Płacę za prowadzenie firmy dużą cenę, bo zaniedbuję rodzinę”<sup>315</sup>. Kobieta zaczyna częściej przebywać z rodziną, gotuje i opiekuje się dziećmi. W jednym z odcinków przedstawiono scenę, w której matka przyrządza obiad. Syn, który właśnie wrócił ze szkoły, jest zaskoczony tą sytuacją i z dozą ironii pyta matkę: „Jakieś święto?”<sup>316</sup>. Wszyscy członkowie rodziny są szczęśliwi z powodu obecności Beaty w domu, jednak ta sytuacja nie trwa długo, bowiem protagonistka znika w tajemniczych okolicznościach<sup>317</sup>.



Właścicielka firmy produkującej kosmetyki Beata Borecka. Kadr z serialu *Klan*, odc. 1842. (2010)

<sup>314</sup> Mamy na myśli premierowe odcinki emitowane w 2011 roku.

<sup>315</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 2012., TVP 1.

<sup>316</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 2011., TVP 1.

<sup>317</sup> Postać Beaty Boreckiej została usunięta z serialu przez jego twórców w 2011 roku, a następnie przywrócona w 2013 roku w 2471. odcinku telesagi. Aktorka Dorota Naruszewicz, grająca rolę Beaty, miała inne plany zawodowe i została zastąpiona przez Magdalенę Wójcik.

Podobną sytuację, choć początkowo nie tak dramatyczną jak w rodzinie Boreckich, mogliśmy obserwować w telesadze *M jak miłość*. Małgorzata Mostowiak-Chodakowska jest młodą osobą, która ukończyła architekturę krajobrazu i specjalizuje się w aranżacjach przestrzennych ogrodów. Jest kobietą ambitną, która chce osiągnąć sukces zawodowy. Mąż ma pretensje, że żona w swojej firmie spędza nawet niedziele, zaniedbuje dzieci oraz swoją matkę i ojca. Podczas kłótni stwierdza: „*Nie miałaś dzisiaj czasu pojechać do rodziców, więc chyba żadne, nawet największe pieniądze nie są w stanie tego zrekompensować*”<sup>318</sup>. Mężczyzna żąda, by żona dokonała wyboru: albo firma, albo rodzina. W jednym z odcinków przedstawiono, jak Małgorzata przyjeżdża do siostry i prosi, by zaopiekowała się synem. Siostra jest zniechęcona jej postępowaniem i czyni wyrzuty: „*Zaniedbujesz rodzinę, bo za dużo pracujesz*”<sup>319</sup>. Opiswane problemy kobiet zaangażowanych w pracę zawodową są pokazywane także w innych serialach, mamy tu na myśli postać Iwony Piłat, która otwiera zakład fotograficzny (telesaga *Plebania*), czy ambitną Martę Konarską, robiącą karierę w mediach (serial *Na Wspólnej*). Wśród serialowych par bezdzietnych także dochodzi do konfliktów, których przyczyną jest praca zawodowa kobiety.

W tym miejscu należy wspomnieć o bardzo ważnym toposie poświęcania się dla dzieci, który dotyczy głównie postaci kobiet i jest związany z wzorcem matki Polki silnie zakorzenionym w świadomości społecznej. Wzorec ten w kulturze polskiej wciąż ma charakter zarówno normatywny, jak i wykluczający, a jego reprodukcja uwikłana jest w relacje społecznej hierarchii władzy<sup>320</sup>. Olbrzymia większość telesagowych bohaterki pracuje zawodowo, ale to głównie na ich barkach spoczywa wykonywanie wymagających najwięcej czasu i energii czynności związanych z fizyczną opieką nad dzieckiem. Ojcowie również opiekują się dziećmi, ale w mniejszym zakresie niż matki i na ogół wykonują mniej uciążliwe czynności.

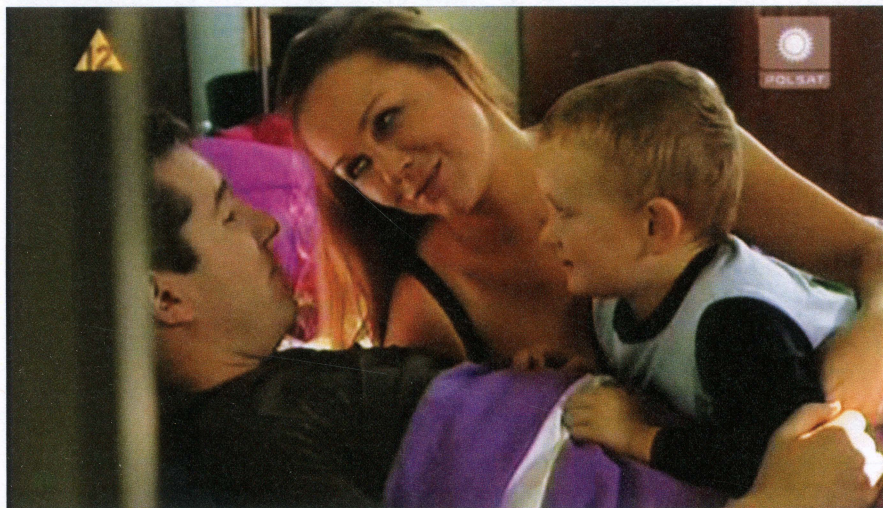
<sup>318</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 774., TVP 2.

<sup>319</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 878, TVP 2. Małgorzata Mostowiak-Chodakowska podejmuje intratną pracę w Stanach Zjednoczonych. Tam trafia do zamkniętego ośrodka z powodu poważnych zaburzeń psychicznych.

<sup>320</sup> Na temat patriarchy i wzoru matki Polki zob. R. E. Hryciuk, E. Korolczuk, *Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką*, [w:] R. E. Hryciuk, E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 7-20; S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999, *passim*.

Kobiety znacznie częściej niż mężczyźni rezygnują ze swoich przyjemności, planów czy kariery, by móc opiekować się dzieckiem, nawet wtedy, gdy status materialny rodziny pozwala na zatrudnienie opiekunki.

Serialowe protagonistki, które chcą odnieść sukces w sferze zawodowej i nie dysponują wystarczającą ilością czasu, by zaopiekować się dziećmi i domem, są napominane przez męża, a także nierzadko przez rodziców, by ograniczyły swoje obowiązki zawodowe i zajęły się rodziną i domem. Na przykład w serialu *M jak miłość* Barbara Mostowiak strofuje córkę Małgorzatę, zarzucając jej, że za dużo pracuje i zamiast na rodzinie koncentruje się na zarabianiu pieniędzy. Co więcej, Barbara czyni wyrzuty swojemu mężowi, twierdząc, że wychował córkę na egoistkę. Nawet jeśli początkowo strofowane osoby nie przyjmują argumentacji rodziców, to po pewnym czasie dochodzą do wniosku, że praca zawodowa nie jest wartością, dla której warto poświęcić rodzinę (na przykład Hanka Mostowiak – *M jak miłość*, Kinga Kuczyńska i Beata Borecka – *Klan*, Marta Walawska – *Barwy szczęścia*, Teresa Jankowska-Szpunar – *Samo życie*)<sup>321</sup>.



Małżeństwo Szpunarów i ich syn. Kadr z serialu *Samo życie*, odc. 1554. (2010)

<sup>321</sup> Postać Hanki Mostowiak została „uśmiercona” przez twórców serialu *M jak miłość*, gdyż grająca ją Małgorzata Kożuchowska miała inne plany zawodowe.

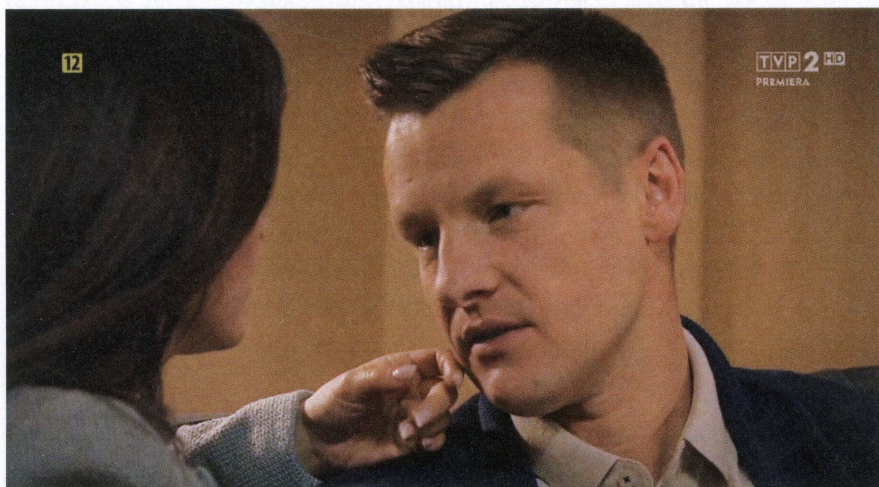
Rodzice o wiele rzadziej niż córki strofują synów posiadających rodziny, poświęcających dużo czasu i energii na pracę zawodową. Twórcy polskich telesag posługują się toposem żywiciela rodziny, który sugeruje, że na mężczyźnie spoczywa ciężar zapewnienia bytu rodzinie i nawet jeśli, realizując tę rolę, ma mało czasu na życie rodzinne, jest to sytuacja naturalna.

W polskich telesagach można zauważyć dosyć wyraźne odbicie dyskursu patriarchalnego, które jest widoczne w sposobie przedstawiania podziału obowiązków domowych i opieki nad dzieckiem. W serialach mężczyźni uczestniczą w życiu rodzinnym, ale trzeba podkreślić, że najczęściej wykonują prace domowe i opiekują się dziećmi w dużym wymiarze, na skutek pewnych zdarzeń, które zmuszają ich do podjęcia tego typu działań. Tę strategię dyskursywną można nazwać toposem szczególnych okoliczności. Omawiany topos dotyczy: dodatkowej pracy żony lub partnerki (małżeństwo Grażyny i Ryszarda Lubiczów – *Klan*), podjęcia przez kobietę działalności w fundacji (małżeństwo Zofii i Kuby Burskiego – *Na dobre i na złe*), wyjazdu żony za granicę (związek Małgorzaty Mostowiak-Chodakowskiej i Tomasza Chodakowskiego – *M jak miłość*), okresowego bezrobocia mężczyzny (związek Marty Walawskiej i Roberta Romanowskiego *Barwy szczęścia*) lub śmierci partnerki (Marcin Chodakowski – *M jak miłość*, Michał Sambor – *Na dobre i na złe*). Topos szczególnych okoliczności 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, iż 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.

Należy zauważyć, że protagoniści, którzy muszą dokonać wyboru między szczęściem rodziny a samorealizacją w pracy zawodowej, na ogół wybierają rodzinę. Na przykład główny bohater telesagi *Klan* Paweł Lubicz, który jest lekarzem, rezygnuje z wyjazdu na wielomiesięczne stypendium do Norwegii. Podobnie postępuje Tomasz Chodakowski, protagonista serialu *M jak miłość*<sup>322</sup>. Mężczyzna pracujący jako policjant odrzuca propo-

<sup>322</sup> W 1311. odcinku *M jak miłość* Tomasz Chodakowski umiera w szpitalu w wyniku odniesionych ran ciętych. Ten zaskakujący – dla wielu widzów – rozwój akcji telesagi był spowodowany rezygnacją Andrzeja Młynarczyka (odtwórca roli Tomasza Chodakowskiego) z gry w serialu.

zycję objęcia wysokiego stanowiska z dala od miejsca zamieszkania, ponieważ nie chce tracić kontaktu z bliskimi. Z kolei Piotr Zduński, ojciec dwojga małych dzieci, zatrudniony w kancelarii adwokackiej i piszący doktorat z prawa, wobec natłoku obowiązków zawodowych podejmuje decyzję o rezygnacji z kariery naukowej. Podczas rozmowy z żoną mówi, że rodzina jest najważniejsza: „*Nigdy nie wiesz, ile zostało ci życia. Ja wolę spędzić je z tobą i dziećmi, zamiast realizować swoje puste ambicje*”<sup>323</sup>.



Piotr Zduński i jego żona Kinga. Kadr z serialu *M jak miłość*, odc. 1314. (2017)

Warto zauważyć, że pierwszy polski wieloodcinkowy serial obyczajowy, mający cechy telesagi, pokazywał inną hierarchię wartości. Protagonisci serialu *W labiryntach*: docent Adam Racewicz – dyrektor instytutu naukowego oraz doktor Jan Duraj – kierownik laboratorium, na pierwszym miejscu stawiają karierę zawodową. Mężczyźni najczęściej są przedstawiani w miejscu pracy, mało interesują się życiem rodzinnym, praktycznie nie partycypują w obowiązkach domowych i bardzo rzadko opiekują się dziećmi. Kiedy pojawia się możliwość wyjazdu na wielomiesięczne stypendium zagraniczne, bez wahania przyjmują propozycję.

W tym miejscu trzeba wspomnieć o serialowych singielkach i singlach, którzy – przynajmniej do pewnego czasu – nad wartości rodzinne przed-

<sup>323</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 1314., TVP 2.

kładają wolność, niezależność i brak zobowiązań (na przykład Viola Kurska – *Samo życie*, Weronika Potoczny – *Plebania*, Mirka Kwiatkowska, Marcin Chodakowski – *M jak miłość*, Anita Wrzos – *Na Wspólnej*, Michał Lubicz – *Klan*). We wszystkich analizowanych przez nas telesagach istnieją postacie, które wybierają alternatywny w stosunku do rodzinnego styl życia. Singielki i single dosyć rzadko są protagonistami, ale w zdecydowanej większości przypadków trudno określić ich mianem postaci epizodycznych. Na ogół sceptycznie wypowiadają się na temat małżeństwa, uważają tę instytucję za ograniczenie wolności. Ilustrację tego zagadnienia może stanowić wypowiedź bohatera *M jak miłość* około trzydziestoletniego Marcina Chodakowskiego, który ma za sobą kilka nieudanych związków z kobietami. Podczas rozmowy ze swoim znajomym – który planuje ślub – stwierdza: „*Po co się żenić głąbie, przecież małżeństwo jest z definicji pozbawieniem wyboru*”<sup>324</sup>.

Wśród postaci odrzucających małżeństwo są takie, które realizują się w pracy zawodowej, nie chcą wiązać się z nikim na stałe i nie chcą mieć dzieci. Na przykład młoda i ambitna bizneswoman Mirka Kwiatkowska wielokrotnie podkreśla, że dostrzega wiele zalet bycia singielką. W trakcie wizyty u koleżanki Kingi Zduńskiej, protagonistki serialu *M jak miłość*, która niedawno urodziła dziecko, stwierdza: „*No wiesz, teraz będziemy mieli straszną harówkę przed świętami. [...] To są właśnie dobre strony bycia singlem. Teraz, kiedy wszystkie matki Polki gotują, piorą, pieką, to ja przynajmniej mogę spokojnie zająć się pracą i nie mam żadnych wyrzutów sumienia*”<sup>325</sup>.

Trzeba podkreślić, że singielki i single są prezentowani jako szczęśliwi tylko do pewnego momentu. Po jakimś czasie zaczynają dostrzegać inne wartości. W rozmowach z przyjaciółmi mówią, że nie są zadowoleni ze swojego życia, że doskwiera im samotność i zazdroszczą tym, którzy mają rodzinę. W telesagach wykorzystywana jest strategia stygmatu samotności, która sugeruje, że osoby, które nie założyły rodziny są w istocie rzeczy nieszczęśliwe. Samotne młode kobiety i młodzi mężczyźni, którzy twierdzą, że życie singla ma swoje dobre strony, z czasem zmieniają zdanie – chcą się z kimś związać na stałe i mieć dzieci. W dyskursie serialowym pojawia się

<sup>324</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 1308., TVP 2.

<sup>325</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 732., TVP 2.

topos dojrzałości, który wskazuje, że dojrzałość społeczna i emocjonalna człowieka przejawia się w założeniu rodziny. Jako ilustrację tego zagadnienia można przytoczyć wypowiedź Elżbiety Lubicz-Chojnickiej (*Klan*) na temat syna Michała, który przez długi czas wiódł dosyć beztrudne życie. W trakcie rozmowy z mężem Elżbieta stwierdza: „*Nie uważasz, że Michał dojrzał, w końcu zrozumiał, że rodzina jest najważniejsza?*”<sup>326</sup>.

Warto też wspomnieć o niespójności w postawach bohaterek i bohaterów seriali. Wprawdzie większość postaci nie można określić mianem głęboko wierzących, czasami ich religijność ma charakter jedynie fasadowy lub w ogóle nie jest wzmiankowana, ale te same postacie są przywiązane do tradycji związanej z religią katolicką i poglądów wyrażanych przez Kościół: biorą ślub kościelny, chzczą potomstwo, posyłają dzieci na lekcje religii, obchodzą święta w tradycyjny (katolicki) sposób, wyrażają konserwatywne poglądy dotyczące aborcji i zapłodnienia *in vitro*. W serialach są postacie, które żyją w niesformalizowanym związku i/lub mają stosunki seksualne przed ślubem, a jednocześnie przedstawia się je jako osoby wierzące, w których życiu religia katolicka odgrywa ważną rolę. W serialowych małżeństwach niemało jest zdrad, które czasami prowadzą do rozpadu związku.

Zarysowana niespójność postaw bohaterek i bohaterów seriali może być rozważana w kilku wymiarach. Po pierwsze, tę niespójność, która stanowi odbicie zachowań dużej części Polek i Polaków, można analizować w kategoriach „prywatyzacji” tradycyjnych religii. Anna Kubiak, odwołując się do poglądów Paula Heelasa, pisze, że ludzie zmieniają religię z korzyścią dla siebie – wybierają pewne elementy z jej sfery, a pomijają inne, w ten sposób dopasowują religię do swojego życia, zamiast próbować zmienić swoje życie, aby dostosować się do założeń religijnych<sup>327</sup>. Mimo że część Polek i Polaków ignoruje niektóre nakazy wyłożone w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*<sup>328</sup>, o czym może świadczyć powszechność współżycia seksualnego przed ślu-

<sup>326</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 1745., TVP 1.

<sup>327</sup> Ludzie mogą także używać religii w celu uzyskania nagrody (na przykład życia po śmierci). Por. A. E. Kubiak, *New Age: religia ery konsumpcji*, [w:] M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, Uniwersytet Warszawski ISNS, Warszawa 2004, s. 142-143.

<sup>328</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1994.



bem<sup>329</sup>, to nadal wiele osób uważa, że małżeństwo i rodzina są ważnymi wartościami i uznaje religię za istotny komponent życia. Po drugie, ambiwalentne postawy bohaterki i bohaterów telesag można rozpatrywać w kategoriach konwencji gatunkowej, w którą wpisane są elementy konserwatywnego dyskursu związanego z katolicyzmem, ale także elementy związane z przemianami obyczajowości we współczesnej Polsce. Po trzecie, w wymiarze normatywno-komercyjnym – chodzi o zachowanie delikatnej równowagi między treściami o charakterze normatywnym i tymi, które mają wymiar komercyjny. Co jakiś czas muszą pojawiać się dramatyczne zdarzenia, by telesagi mogły przyciągać uwagę widzów.

Trzeba podkreślić, że naganne w świetle obowiązujących norm moralnych zachowanie, zwłaszcza protagonistek i protagonistów (na przykład zdrada małżeńska, kłamstwo, manipulacja) zostaje napiętnowane, a osoby postępujące niegodziwie z czasem uświadamiają sobie popełnione błędy i zmieniają postępowanie na lepsze.

### 3.3. Wartości w dyskursie amerykańskich neoseriali

#### 3.3.1. Rozmycie wartości oraz relatywizm moralny w dyskursie amerykańskich neoseriali

W każdej polskiej telesadze pojawia się liczna grupa postaci pierwszoplanowych, natomiast w amerykańskich neoserialach występuje zazwyczaj jedna postać, którą można określić jako *spiryтус movens* serialu. Od tej reguły są wprawdzie wyjątki, ale nie zmienia to faktu, że w *post-soapach* liczba protagonistek i protagonistów jest na ogół znacznie mniejsza niż w telesagach. Jednakże skomplikowana fabuła oraz złożoność postaci neoserialowych powodują, że nierzadko trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie wartości są najistotniejsze w ich życiu. Warstwa aksjologiczna amerykańskich seriali nowej generacji jest trudna do zrekonstruowania również dlatego, że utrwalone w społeczeństwie amerykańskim wartości, takie jak indywidual-

---

<sup>329</sup> Badania przeprowadzone w kwietniu i maju 2004 roku pod kierunkiem Zbigniewa Izdebskiego, wśród osób w przedziale wiekowym 17-18 lat, wskazują, że 31,9% dziewcząt i 40% chłopców miało za sobą inicjację seksualną. Średnia wieku inicjacji seksualnej dla chłopców wynosi 15,1 roku, a dla dziewcząt 16,4 roku. Badaniami objęto łącznie 5137 uczennic i uczniów uczęszczających do II klas szkół ponadgimnazjalnych. Zob. Z. Izdebski, *Seksualność Polaków na początku XXI wieku. Studium badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 155, 176.

alizm, sukces czy rodzina są w neoserialach podawane w wątpliwość (to zagadnienie zostanie szerzej omówione w następnym podrozdziale). Ponadto antybohaterki i antybohaterów *post-soapów* można określić mianem indywidualistów, niepodatnych na wpływy zewnętrzne, uparcie realizujących swoje cele, ale raczej nie można powiedzieć, że ci indywidualiści są szczęśliwi. W większości wypadków protagonistki i protagoniści neoseriali mają rodziny, ale nie przekłada się to na zadowolenie z życia.

Główne postacie neoseriali kierują się w swoim życiu specyficznymi kodeksami moralnymi (stojącymi w sprzeczności z ważnymi normami społecznymi i prawnymi), które z jednej strony wyznaczają przyjęte przez nich zasady postępowania, z drugiej zaś służą usprawiedliwianiu ich czynów. Owe kodeksy mają kilka istotnych cech wspólnych. Po pierwsze, protagonistki i protagoniści bardzo często kłamią. Po drugie, robią wszystko, by kłamstwo nie wyszło na jaw. Po trzecie, relatywizują własne postępowanie. Po czwarte, racjonalizują swoje wybory. Mimo podobieństw, kodeksy moralne, którymi posługują się neoserialowe postacie, służą osiągnięciu odmiennych celów:

- policyjny analityk krwi Dexter Morgan (*Dexter*) chce zabijać morderców, aby zaspokajać swój mroczny popęd;
- nauczyciel chemii Walter White (*Breaking Bad*) i bezrobotna Nancy Botwin (*Trawka*) chcą produkować i sprzedawać narkotyki, by się wzbogacić, osiąść władzę i zapewnić dostatnie życie rodzinie;
- adwokat James Morgan „Jimmy” McGill (później Saul Goodman – *Zadzwon do Saula, Breaking Bad*) pragnie zdobyć fortunę;
- lekarz Gregory House (*Dr House*) chce leczyć najtrudniejsze przypadki medyczne, aby zaspokoić narcystyczną potrzebę potwierdzenia swojej wielkości;
- polityk Frank Underwood (*House of Cards*) pożąda pełni władzy w państwie;
- żona Franka Claire Underwood (*House of Cards*)<sup>330</sup> chce zdobyć władzę;
- programista i haker Elliot Alderson (*Mr. Robot*) walczy z neoliberalnym kapitalizmem i systemem korporacyjnym.

Wielokrotnie twórcy seriali prowadzą swoistą grę z widzami, ponieważ naganne, w świetle istniejących norm społecznych, zachowanie głównych

---

<sup>330</sup> Najważniejszą postacią w serialu *House of Cards* jest Frank Underwood, ale jego żonę Claire można uznać za postać pierwszoplanową.

postaci jest usprawiedliwiane i relatywizowane. Filozof brytyjski John S. Mill, dostrzegając niewydolność wielu systemów normatywnych, które ulegały przekształceniom zaproponował „regulę wyjątków”, która głosi, że każda zasada musi dopuszczać wyjątki<sup>331</sup>. Jak słusznie zauważa Jacek Sobota, pokaźna część *post-soapów* „jest wręcz oparta na owej regule wyjątkowości, jakby zwichnięta (albo choć poważnie nadwyrężona) w nich została ontologia świata przedstawionego – przypadki nadzwyczajne stają się w nich regułą”<sup>332</sup>.

W neoserialach wykorzystywane są strategia relatywizmu moralnego i topos szczególnych okoliczności. Ten topos dotyczy usprawiedliwiania niezgodnego z prawem postępowania antybohatek i antybohaterów traumatycznymi przeżyciami z dzieciństwa lub trudną sytuacją życiową i materialną, w której znaleźli się oni i ich bliscy. Natomiast strategia relatywizmu moralnego wykorzystywana przez twórców seriali polega na relatywizowaniu wartości moralnych, pokazywaniu ich względnego charakteru, sugerowaniu, że ocena tego, co jest dobre lub złe, dozwolone lub niedozwolone, zależy od uwarunkowań społeczno-kulturowych i historycznych, a także od punktu widzenia osoby oceniającej i konkretnej sytuacji<sup>333</sup>.

Opisane strategie pojawiają się w wielu *post-soapach*, ale chyba najbardziej są widoczne w *Dexterze*. Protagonista serialu, około 35-letni mężczyzna, prowadzi podwójne życie – za dnia jest cenionym specjalistą do spraw krwi w departamencie policji w Miami, a nocą zabija złoczyńców, którzy wymykają się organom sprawiedliwości.

W ciągu ośmiu lat nadawania serialu wyemitowano 96 odcinków, w których Dexter Morgan zabił ponad 140 osób. Fabuła jest skonstruowana w taki sposób, że odbiorcy serialu chcą, by Dexter nie został złapany przez policję<sup>334</sup>. Widz dosyć często konstatuje, że kibicuje osobie, która zabija brutalnych morderców, ale nie może pozbyć się też myśli, że sympatyzu-

---

<sup>331</sup> J. S. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 103.

<sup>332</sup> J. Sobota, *Bohater rozdarty...*, s. 19.

<sup>333</sup> Por. *Słownik pojęć filozoficznych...*, s. 174.

<sup>334</sup> Protagonista serialu *Dexter* bywa określany na niektórych portalach internetowych mianem „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy na świecie” (na przykład Komorkomania.pl) lub „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy, jakiego stworzyła telewizja” (na przykład Gry.wp.pl).

je z psychopatą, który nie potrafi przestać zabijać. Psychopatia głównego antybohatera jest jednak usprawiedliwiana traumatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa – na oczach kilkulatniego Dextera bandyci w brutalny sposób zabili jego matkę. Mamy tu do czynienia ze strategią szczególnych okoliczności, łączącą się z relatywizmem moralnym.



Dexter Morgan tuż przed „wymierzeniem sprawiedliwości”. Kadr z neoserialu *Dexter*, sez. 6.

Właściwie już od pierwszych odcinków twórcy serialu rozpoczynają swoistą grę z widzami – przedstawiają Dextera jako seryjnego mordercę, który naprawia błędy popełnione przez instytucje, takie jak policja, prokuratura i sądy. Jednocześnie twórcy serialu nie oszczędzają odbiorcom scen makabrycznych, które każą myśleć o Dexterze jak o potworze, ale to wrażenie jest łagodzone poprzez relatywizowanie postępowania protagonisty. Wprowadzanie tego typu konfuzji jest celowym zabiegiem twórców serialu. Ilustrację tego zagadnienia może stanowić scena wydobycia z dna morza kilkudziesięciu plastikowych worków zawierających poćwiartowane przez Dextera ciała morderców. Zaraz po tej przerażającej scenie pojawia się następna, ukazująca ekran telewizora, na którym pojawia się prezenter zapowiadający audycję telewizyjną dotyczącą oceny etycznej czynów człowieka, który zabija zwyrodnialców w Miami. Spiker kieruje do widzów następujące

słowa: „*Za chwilę w naszym studio dyskusja: »Rzeźnik z zatoki czy pogromca zła«?*”<sup>335</sup>. W innej scenie matka Rity, partnerki Dextera, która podobnie jak Rita nie ma pojęcia o podwójnej naturze Dextera, oglądając program informacyjny w telewizji, w którym poruszono kwestię „rzeźnika z zatoki” mówi: „*Jeśli zabija tylko morderców, to powinni dać mu spokój*”<sup>336</sup>.

Kolejnym przykładem relatywizowania norm prawnych i etycznych w serialu jest rozmowa protagonisty z policjantem, który podejrzewa, że Dexter jest seryjnym zabójcą. Protagonista, przypomnijmy, zabijający morderców pozostających na wolności i stanowiących zagrożenie dla społeczeństwa, mówi do policjanta: „*Zabiłeś wiele osób na służbie. Czy zabijać można tylko, jeśli nam za to płacą?*”<sup>337</sup>.

Być może jedną z wartości cennych w życiu Dextera jest wymierzanie subiektywnie pojmowanej sprawiedliwości. Jednak słowo „być może” jest tu na miejscu, gdyż w kolejnych sezonach serialu coraz wyraźniej widać, że Dexter to psychopata, którego mroczne popędy zostały ukierunkowane przez psychiatrę doktor Evelyn Vogel na zabijanie morderców. Równie uprawnioną interpretacją jest ta, że Dexterowi nie chodzi o sprawiedliwość, lecz zaspokajanie potrzeby zabijania. W omawianym *post-soapie* często wykorzystywana jest strategia monologu wewnętrznego antybohatera. Rozdarty moralnie Dexter zastanawia się czy czyni dobrze zabijając zwyrodnialców, czy też lepiej dla społeczeństwa byłoby, gdyby tego nie robił. „*Jestem zły czy dobry? Nie znam odpowiedzi na to pytanie. Ale czy ktokolwiek ją zna?*”<sup>338</sup>.

Monolog wewnętrzny antybohatera pojawia się także w innych sytuacjach. W trzecim sezonie poruszony zostaje problem eutanazji. Przyjaciółka Dextera zapada na nieuleczalnego raka płuc. Kobieta przebywa w szpitalu, jest przykuta do łóżka i bardzo cierpi. Prosi przyjaciela, by skrócił jej męki. Protagonista waha się, ale w końcu decyduje się spełnić życzenie przyjaciółki. Dexter ma sporą wiedzę medyczną (skończył medycynę), dobiera odpowiednie leki, które spowodują bezbolesną śmierć. Wybrane substancje wstrzykuje do kawałka tortu i pyta przyjaciółkę czy

<sup>335</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 4.

<sup>336</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 4.

<sup>337</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 10.

<sup>338</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 12.

na pewno chce, by podać jej tort. Kobieta odpowiada: „*Tak. Nareszcie przyniosłeś idealne ciastko*”<sup>339</sup>.

Po eutanazji Dexter prowadzi monolog wewnętrzny, który ma pobudzić widzów do refleksji: „*Robię dobry uczynek, więc dlaczego to wydaje się takie złe?*”. Twórcy serialu po raz kolejny prowadzą swoistą grę z widzami, nie oceniają postępowania protagonisty, chcą by osądu dokonali widzowie, jednak sugerują, że czynu Dextera nie da się jednoznacznie ocenić w kategoriach moralnych.

W serialu *Mr. Robot*, podobnie jak w *Dexterze*, przedstawiono mężczyznę próbującego na własną rękę wymierzać sprawiedliwość. Elliot Alderson, podobnie jak Dexter Morgan, realizując swój cel przekracza granice prawa. Różnica między antybohaterami polega na tym, że Elliot, w przeciwieństwie do Dextera, nie zabija ludzi.



Elliot Alderson na stacji metra. Kadr z neoseriału *Mr. Robot*, sez.1.

Protagonista *Mr. Robota* to młody, około 25-letni mężczyzna, wykonujący zawód programisty komputerowego. W ciągu dnia pracuje w korporacji Allsafe zajmującej się bezpieczeństwem serwerów internetowych, a po pracy staje się hakerem próbującym naprawiać świat. Dzięki swojemu talentowi i wiedzy jest w stanie niepostrzeżenie włamać się do komputerów

<sup>339</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 3. odc. 7.

złoczyńców. Elliot przyczynia się do ujęcia pedofila oraz zdemaskowania mężczyzny zdradzającego żonę z wieloma kobietami. Postępowanie protagonisty trudno ocenić jednoznacznie w kategoriach moralnych, bowiem Elliot, podobnie jak Dexter, eliminując zło, łamie normy prawne.

Strategię szczególnych okoliczności i relatywizm moralny odnajdujemy w *Breaking Bad*. Protagonista Walter White to nauczyciel chemii pracujący także jako kasjer w myjni samochodowej w celu podratowania kulejącego budżetu domowego. Jego żona Skyler jest w ciąży i zajmuje się prowadzeniem domu oraz opieką nad cierpiącym na porażenie mózgowe synem. W dniu swoich pięćdziesiątych urodzin Walter dowiaduje się, że ma zaawansowanego raka płuc i że zostało mu kilka miesięcy życia. Brak pieniędzy na leczenie i zła sytuacja materialna rodziny sprawiają, że White rozpoczyna wraz z byłym uczniem, Jessem Pinkmanem, produkcję metaamfetaminy.

Kiedy uświadamiamy sobie, że Walter postępuje źle, scenarzyści serialu, stosując strategię relatywizmu moralnego, podsuwają nam myśl, że kwestia tego, co jest, a co nie jest legalne zależy od uwarunkowań historycznych i społeczno-kulturowych. Ilustracją tego problemu może stanowić rozmowa między Walterem White'em i jego szwagrem policjantem Hankiem Schraderem podczas przyjęcia w domu White'ów<sup>340</sup>. Walter wyklada swój pogląd na temat różnych używek i substancji odurzających, mówiąc: „Zabawne w jaki sposób ustanawiamy granice [...] tego, co dozwolone i zabronione [...]. Gdybyśmy pili to (whisky – przyp. autorów) w 1930 roku, łamałibyśmy prawo, rok później już nie. Kto wie, co za rok będzie zabronione”<sup>341</sup>. Innym razem, White w trakcie rozmowy ze swoim współnikiem Jessem Pinkmanem stwierdza, że jeśli oni nie produkowałiby metaamfetaminy, taką działalność prowadziłyby ktoś inny, a ludzie uzależnieni i tak kupowaliby narkotyk.

Postać Waltera White'a wymyka się jednoznacznym interpretacjom. W pierwszych odcinkach serialu protagonista jest poważnie chory. Mężczyzna pluje krwią, chemioterapia go osłabia i powoduje, że zaczynają mu wypadać włosy. Twórcy serialu poprzez pokazanie choroby głównego bo-

<sup>340</sup> Por. K. Arcimowicz, *Męskość hegemoniczna i granice dyskursu w serialu „Breaking Bad”*, [w:] D. Bruszevska-Przytuła i inni, *Seriale w kontekście kulturowym. Dyskurs, konwencja, reprezentacja*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2017, s. 68.

<sup>341</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Breaking Bad*, sez. 1. odc. 7.

hatera i osadzenie w konwencji czarnej komedii początkowej działalności protagonisty w narkobiznesie, zjednują w ten sposób postaci White'a sympatię widzów.



Walter White (po prawej) i jego wspólnik Jesse Pinkman podczas produkcji metaamfetaminy. Kadr z neoseriału *Breaking Bad*, sez. 1.

Mimo że główny bohater i jego wspólnik Jesse popełniają zbrodnię (protagonista musi zabić dwóch lokalnych dilerów metaamfetaminy, by ocalić życie swoje i Jesse'ego), twórcy serialu mrugają do nas okiem i sugerują, że nie należy tego brać zbyt dosłownie, że mamy tu do czynienia z ironią sytuacyjną. Jako ilustrację zagadnienia można wskazać niekompletne ubranie Waltera. Protagonista pokazany jest z pistoletem w dłoni, ma na sobie koszulę i majtki. Widzimy go także podczas produkcji metaamfetaminy, kiedy ubrany jest w zielony fartuch, założony na niemal nagie ciało. W innej, istotnej w kontekście podjętych rozważań scenie, przedstawiono Pinkmana próbującego rozpuścić włoki dilerów narkotyków zanurzone w kwasie. Młody mężczyzna działa nieudolnie i powoduje, że przeżarta kwasem wanna i strop oraz nie do końca strawione ciało spadają na podłogę niższej kondygnacji, wprost pod nogi zaskoczonych tym zdarzeniem Jesse'ego i Waltera. Kiedy White próbuje wywrzeć wrażenie na psychopatycznym latynoskim przestępcy o imieniu Tuco i przy pomocy piorunianu rtęci niszczy jego siedzibę oraz poważnie uszkadza kilka sąsiednich budynków, odnosimy wrażenie, że to wszystko jest ironią sytuacyjną wpisaną w poetykę absurdu.



Mimo że w dalszych odcinkach serialu konwencja czarnej komedii daje o sobie znać co najmniej kilkakrotnie, to z każdym następnym sezonem robi się coraz mniej zabawnie, zbrodnie są brutalniejsze, postępowanie Waltera White'a i innych mężczyzn bardziej bezwzględne. Postać protagonisty ulega transformacji, bohater ewoluuje w stronę antybohatera. Warto zwrócić uwagę na znaczenie wyrażenia „*to break bad*” funkcjonującego w slangowym języku w południowo-zachodnim regionie Stanów Zjednoczonych. Omawiane wyrażenie oznacza rzucenie wyzwania konwenansom, odrzucenie autorytetów, lawirowanie na granicy prawa lub, jak proponuje Katarzyna Szeremeta, „wykluwanie się zła”<sup>342</sup>.

W serialu *Trawka* (tytuł oryginalny *Weeds*) przedstawiono antybohaterkę, która podobnie jak Walter White produkuje i sprzedaje narkotyki. Protagonistka jest samotną matką mającą na utrzymaniu dwóch dorastających synów i dom. Jej mąż, który był jedynym żywicielem rodziny, zmarł na zawał serca. Kobieta nie ma stałej pracy, dlatego postanawia zająć się sprzedażą, a później również produkcją marihuany w miejscowości Agrestic znajdującej się w Kalifornii<sup>343</sup>. Twórcy *Trawki* posłużyli się tymi samymi, co scenarzyści *Breaking Bad*, strategiami dyskursywnymi, bowiem postępowanie Nancy jest usprawiedliwiane i relatywizowane. Różnica polega na tym, że Nancy Botwin nie działa w sposób tak wyrachowany jak White i w przeciwieństwie do antybohatera *Breaking Bad* nie handluje metaamfetaminą, lecz marihuaną.

W dyskursie omawianego serialu marihuanę przedstawiano jako niegroźną używkę, która jest stosowana przez większą część populacji Agrestic w celu poprawy samopoczucia. Marihuanę palą mężczyźni, kobiety i osoby niepełnoletnie. Po narkotyk sięgają politycy, adwokaci, studenci i uczniowie. Interpretując serial trzeba wziąć pod uwagę, że jest osadzony w konwencji czarnej komedii, w związku z tym, oceniając postępowanie postaci, należy zdawać sobie sprawę z tego, że często twórcy omawianego *post-sopu* mrugają do widzów okiem, sugerują, że przedstawionych zdarzeń nie należy brać dosłownie. Nie zmienia to jednak faktu, że przez niemal wszystkie 102 odcinki serialu *leitmotivem* pozostaje tytułowa „trawka”. Dobrze

---

<sup>342</sup> K. Szeremeta, *Ewolucja antybohatera na przykładzie trzech współczesnych seriali: „Trawka”, „Breaking Bad”, „Penzoza”*, [w:] D. Bruszezewska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 240.

<sup>343</sup> Miejscowość Agrestic w serialu *Trawka* jest fikcyjna.

rozpoznawalny znak graficzny symbolizujący liście konopii pojawia się na końcu czołówki we wszystkich odcinkach *post-soapu*.

Produkcją i sprzedażą marihuany w Agrestic zajmuje się, oprócz Nancy, wiele innych osób. Podobnie jest w Nowym Jorku, do którego protagonistka przynosi się wraz z rodziną. Fabuła serialu została skonstruowana w taki sposób, że odnosimy wrażenie, iż działalność przestępcza protagonistki nie ma większego znaczenia w kontekście wielkości konsumpcji narkotyku, ponieważ gdyby ona zaprzestała produkcji i sprzedaży marihuany za chwilę znaleźliby się inni, którzy wypełniliby lukę na rynku narkotykowym. Warto dodać, że serial *Trawka* realizowany był w okresie ożywionej dyskusji w Stanach Zjednoczonych na temat legalizacji sprzedaży marihuany<sup>344</sup>.

Początkowo Nancy traktuje swoją działalność w narkobiznesie jako sposób zdobywania pieniędzy na utrzymanie rodziny, ale z czasem ma większe ambicje. Normy moralne ulegają rozluźnieniu, a jej poczynania zaczyna charakteryzować brawura i bezkompromisowość<sup>345</sup>. Protagonistka chce zostać główną producentką i dilerką narkotyku, zbudować własne imperium narkotykowe i zdobyć władzę. Jednak plany za każdym razem (w Agrestic, San Diego, Nowym Jorku), niweczą niespodziewane wydarzenia. Bezkompromisowość i brawura antybohaterki są przyczyną wielu nieszczęść: jej drugi mąż zostaje zamordowany przez ormiańską mafię, szesnastoletni syn, chroniąc życie matki, zabija kobietę, starszy – zamiast skończyć studia, zostaje producentem i dilerem marihuany.

W ósmym (ostatnim) sezonie obserwujemy przemianę antybohaterki. Długi pobyt w szpitalu, spowodowany postrzałem w głowę, zmusza ją do refleksji nad własnym życiem. W przeciwieństwie do Waltera White'a, Nancy Botwin próbuje zmienić swoje życie na lepsze – postanawia znaleźć legalną pracę i zerwać ze sprzedażą narkotyków. Kobieta zatrudnia się w firmie farmaceutycznej. Jednak, jak się okazuje, przedsiębiorstwo działa na granicy prawa, prowadzi wątpliwą moralnie działalność związaną z produkcją i dystrybucją półlegalnych preparatów zawierających tetrahydrokannabinol (THC). Nancy postanawia założyć sieć barów zajmujących się sprzedażą różnego rodzaju produktów zawierających marihuanę. Jest to legalne przed-

<sup>344</sup> Kolorado było pierwszym stanem w USA, który po referendum w 2012 roku opowiedział się za legalizacją marihuany.

<sup>345</sup> Por. K. Szeremeta, *Ewolucja antybohatera...*, s. 245.

sięwzięcie, ponieważ marihuana zostaje zalegalizowana w Stanach Zjednoczonych<sup>346</sup>. W finałowym odcinku protagonistka decyduje się ostatecznie wycofać z biznesu i sprzedaje swoje udziały w firmie.

Problem relatywizmu moralnego jest wyraźnie widoczny w serialu *Dr House*. Postać głównego bohatera wymyka się jednoznacznym ocenom. Nie można w sposób niebudzący wątpliwości ocenić, czy kontrowersyjny sposób rozmawiania z pacjentami i metody leczenia Gregory'ego House'a są dobre czy złe. Tytułowy antybohater serialu stosuje kłamstwo jako strategię osiągnięcia celu zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym. Nierzadko przedstawia pacjentom lub swoim przełożonym nieprawdziwe informacje o przebiegu choroby, po to, by wymusić zgodę na zastosowanie niekonwencjonalnych i ryzykowanych metod leczenia, które są jedyną szansą ocalenia chorego. Co więcej, często obchodzi obowiązujące procedury medyczne i działa poza prawem, ale jego celem – abstrahując od narcystycznych motywów podejmowanych działań – pozostaje ratowanie życia ludzkiego. Dylematy protagonisty, który waży dobre i złe strony swojego postępowania, stają się udziałem widzów, którzy wraz z Housem zastanawiają się, czy ważniejsze jest przestrzeganie prawa, czy ocalenie życia wbrew prawu.



Gregory House w gabinecie szpitalnym. Kadr z neoserialu *Dr House*, sez. 7.

<sup>346</sup> Legalizacja marihuany we wszystkich regionach Stanów Zjednoczonych jest futurystyczną wizją scenarzystów seriali.

Protagonista relatywizuje swoje postępowanie, wypowiadając formułę: „*Wszyscy kłamią*”. Twórcy serialu sugerują, że w pewnym sensie wszyscy jesteśmy hipokrytami, bo nierzadko stosujemy kłamstwo, by osiągnąć cel, tylko nie chcemy się do tego przyznać. Trzeba dodać, że kwestia ratowania życia ludzkiego ukazana w serialu jest złożona. Twórcy *post-soapu* stawiają między innymi pytanie czy zawsze lekarze powinni ratować życie ludzkie czy też w pewnych przypadkach lepiej byłoby, aby tego nie robili. Omawiana kwestia dotyczy osób, które nie chcą z różnych przyczyn dalej żyć i pragną eutanazji, ale także ludzi, którzy chcą żyć, by móc mordować.

W siedemnastym odcinku siódmej serii w Szpitalu Klinicznym Princeton-Plainsboro w New Jersey pojawia się pacjent, którego tożsamość budzi poważne wątpliwości. Lekarze podejrzewają, że chory może być synem jakiegoś ważnego polityka lub przestępcą. Jednak on, indagowany przez doktora House'a, temu zaprzecza. Stan chorego bardzo się pogarsza, zespół lekarzy – dzięki swoim nieprzeciętnym umiejętnościom – ratuje jego życie. Zdrowiejący pacjent ucieka ze szpitala. W ostatniej scenie widzimy w szpitalu agentów FBI, którzy dopytują o zbiegłego. Okazuje się, że lekarze ocalili życie seryjnemu mordercy – kanibalowi, który zabił 13 osób. Lekarze są skonfundowani i nie wiedzą, jak mają ustosunkować się do tej wiadomości. Milczenie przełamuje jeden z nich, mówiąc: „*Ale uratowaliśmy mu życie*”<sup>347</sup>. W tym miejscu kończy się odcinek, a widz pozostaje z dylematem, czy naprawdę warto było ocalić życie seryjnego mordercy, który będzie dalej zabijał? Czy na pewno warto ratować życie wszystkich ludzi, nawet jeśli są seryjnymi mordercami i nigdy (za swojego życia) nie przestaną zabijać niewinnych osób?

W tym miejscu chcielibyśmy zwrócić uwagę na intertekstualność omawianego *post-soapu*. Postać Gregory'ego House'a ma wiele cech wspólnych z postacią Sherlocka Holmesa stworzoną przez brytyjskiego pisarza Artura Conana Doyle'a. Zarówno House'a, jak i Holmesa można określić mianem mistrzów rozwiązywania zagadek, w pierwszym wypadku medycznych, w drugim kryminalnych. Obaj są geniuszami w swoich dziedzinach, charakteryzują ich błyskotliwość, niekonwencjonalność, duża inteligencja i bezkompromisowość. Możemy też zauważyć inne podobieństwa między Housem i Holmesem: uzależnienie od narkotyków, zamiłowanie do muzyki, dystans do ludzi. Protagonista serialu, jak i bohater powieści Conan Doyle'a mają wiernego

<sup>347</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dr House*, sez. 7., odc. 17.

przyjaciela – House Jamesa Wilsona, z którym pracuje w szpitalu, Holmes doktora Johna Watsona, który pomaga mu w rozwiązywaniu zagadek kryminalnych<sup>348</sup>.

Serial *Dr House*, a także inne *post-soapy*, bywają analizowane w kontekście amerykańskiej kultury cynizmu. Komponentami postawy cynicznej są: podawanie w wątpliwość systemu społecznego i funkcjonujących w nim reguł, kontestacja norm społecznych, prawnych i etycznych, a także brak szacunku dla innych ludzi. Kryzys istotnych instytucji państwa oraz hipokryzja polityków, ich cyniczne wypowiedzi nie pozostają bez wpływu na zachowania ludzi. Według Piotra Sztompki, który nawiązuje do przemyśleń Ulricha Becka<sup>349</sup>, w ponowoczesnych społeczeństwach poszerzeniu ulega sfera niepewności, zagrożeń i ryzyka. Wszystko to podważa poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego, porządku społecznego oraz zaufanie do innych osób, jak również instytucji publicznych<sup>350</sup>. Zdaniem Aleksandry Niemczyńskiej, uosobieniem wymienianych przez teoretyków cech kultury cynizmu stał się tytułowy (anty)bohater serialu *Dr House*<sup>351</sup>. Główną postać charakteryzują: frustracja, ironia, obojętność wobec ludzi i świata, a także ateizm. Doktor Gregory House to genialny lekarz, ale jednocześnie osoba aspołeczna. Protagonista przeciwstawia się poprawności politycznej, nie respektuje przełożonych i nie szanuje ludzi<sup>352</sup>.

Cechą charakterystyczną antybohaterek, a zwłaszcza antybohaterów jest to, że często sprawiają wrażenie osób pozbawionych emocji. Jednak w pewnych sytuacjach okazują skrywaną pod pancerzem twardości słabość i kruchość konstrukcji psychicznej istoty ludzkiej. Frank Underwood płacze, kiedy okazuje się, że sytuacja polityczna nie układa się po jego myśli i nie ma szans na to, by mógł wystartować w następnych wyborach. Walter White jest zrozpaczony, kiedy bliscy odsuwają się od niego. Dexter

<sup>348</sup> Por. A. Niemczyńska, *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap...*, s. 78-79.

<sup>349</sup> Zob. U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka...*

<sup>350</sup> P. Sztompka, *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 4, s. 11.

<sup>351</sup> Cynizm charakteryzuje też inne postacie serialowe: polityka Franka Underwooda i jego żonę Claire (*House of Cards*), dilerkę marihuany Nancy Botwin (*Trawka*), agenta ubezpieczeniowego Lestera Nygaarda (*Fargo*), chemika i bossa narkotykowego Waltera White’a oraz adwokata Saula Goodmana (*Breaking Bad*).

<sup>352</sup> A. Niemczyńska, *Dr House...*, s. 76.

Morgan, gdy jego partnerka Lumen postanawia odejść od niego, odczuwa wściekłość połączoną z wielkim bólem psychicznym. Problemy w pracy i nieudane związki intymne powodują, że Gregory House ma dość życia, zażywa narkotyki i poważnie myśli o samobójstwie.

### 3.3.2. Kwestionowanie utrwalonych w społeczeństwie amerykańskim wartości w dyskursie neoserialowym

Ważną wartością podawaną w wątpliwość w *post-soapach* jest rodzina. Neoseriale przedstawiają instytucję rodziny w stanie kryzysu, jeśli nie rozkładu. Niektóre główne postacie neoserialowe twierdzą, że rodzina jest ważna w życiu, ale ich postępowanie często powoduje cierpienie bliskich, a także szereg poważnych problemów w relacjach interpersonalnych (Walter White – *Breaking Bad*, Dexter Morgan – *Dexter*, Frank Underwood – *House of Cards*, Nancy Botwin – *Trawka*). Z kolei dla innych protagonistów wiodących samotne życie założenie rodziny nie jest priorytetem (Elliot Alderson – *Mr. Robot*, Gregory House – *Dr House*, Saul Goodman – *Zadzwoń do Saula*)<sup>353</sup>.

Kiedy przyjrzymy się rodzinom neoserialowym, trudno jest wśród nich znaleźć szczęśliwe, a nawet jeśli na początku sprawiają takie wrażenie, to na ogół działania antybohatek i antybohaterów mają destrukcyjny wpływ na życie rodzinne. Rodziny przedstawiane w neoserialach rzadko zapewniają ich członkom poczucie bezpieczeństwa. Kamil Łuczaj pisze, że *post-soapy* są wyjątkowe „nie tylko dlatego, że poruszają tabuizowane dotąd tematy, lecz także dlatego, że zwalczają mit rodziny jako »złotej« instytucji, w której panuje wieczna szczęśliwość, pokazując, że rodzina jest niełatwą formą współżycia»<sup>354</sup>.

Współcześnie, rodzina (definiowana w sposób inkluzywny) z jednej strony nadal jest podstawową instytucją społeczną i formą współżycia ludzi, a z drugiej – jak twierdzi socjolog Michael Kimmel – należy do najbardziej kruchych instytucji społecznych<sup>355</sup>. Twórcy neoseriali pokazują, jak trudno jest dziś stworzyć szczęśliwy i trwały związek intymny. Problemy rodzinne są w dużym

<sup>353</sup> Por. K. Arcimowicz, *Antybohaterowie neoseriali – gra (z) wartościami*, „Ars Inter Culturas” 2016, nr 5, s. 39-40.

<sup>354</sup> K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo Poświęcone Studiom Queer” 2013, nr 8, s. 155.

<sup>355</sup> Por. M. Kimmel, *The Gendered Society*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, s. 129.

stopniu pochodną egoizmu postaci, wiele serialowych rodzin można określić mianem toksycznych. W tym miejscu chcielibyśmy przyrzeć się relacjom rodzinnym protagonistów. Analizę rozpoczniemy od serialu *Breaking Bad*.

Żona protagonisty Skyler White jest w ciąży, zajmuje się prowadzeniem domu oraz opieką nad niepełnosprawnym synem. Walter jest jedynym żywicielem rodziny, gros jego czasu pochłania praca zarobkowa i z tego powodu nie pozostaje go zbyt wiele na życie rodzinne. Wydaje się, że mimo problemów finansowych, White'owie tworzą szczęśliwą rodzinę. Splot okoliczności sprawia, że protagonista serialu zaczyna produkować metaamfetaminę. Od tego momentu relacje rodzinne znacznie się pogarszają.

Walter często opuszcza dom na kilka godzin lub dni, okłamuje żonę mówiąc, iż musi odwiedzić matkę albo że ma jakieś inne ważne spotkanie. Jest tak pochłonięty działalnością przestępczą związaną z narkotykami, że nie uczestniczy w narodzinach swojego dziecka. Walter wymijająco odpowiada na pytania żony dotyczące jego dziwnego zachowania. Skyler domyśla się, że prowadzi on jakąś niezgodną z prawem działalność i z tego źródła pochodzą pieniądze na leczenie choroby. W ostatnim odcinku drugiego sezonu Skyler nakazuje, by Walter wyprowadził się, ponieważ nie może dłużej znieść jego kłamstw i napiętej atmosfery w domu. Mąż próbuje ją przekonać, by zmieniła zdanie i chce wyjawić prawdę. W odpowiedzi na słowa męża Skyler mówi: „*Nie znam prawdy, ale boję się ją usłyszeć*”<sup>356</sup>.

Działalność Waltera w narkobiznesie jest przyczyną śmierci lub cierpienia wielu osób. Jego zachowanie skutkuje znerwicowaniem Skyler, a także bólem psychicznym syna (po nagłośnieniu przez mass media przestępczej działalności ojca). Protagonista najprawdopodobniej umiera na skutek odniesionych ran postrzałowych. W wypadku Waltera White'a rodzina nie jest najważniejszą wartością, ważniejsze okazują się pieniądze i władza.

Niemal wszystkie małżeństwa i związki nieformalne pojawiające się w *Breaking Bad* są toksyczne. Owa toksyczność jest w największym stopniu pochodną destrukcyjnego oddziaływania osobowości mężczyzny na życie wewnętrzne partnerki, ale po części jest też skutkiem wpływu niewłaściwego zachowania kobiety na psychikę mężczyzny. Antagonista Waltera White'a – Hank Schrader, pracujący w agencji antynarkotykowej DEA, nie chce powiedzieć żonie o strachu, który towarzyszy mu podczas pracy zwią-

<sup>356</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Breaking Bad*, sez. 3., odc. 13.

zanej ze ściganiem niebezpiecznych, a często też psychopatycznych przestępców. Z kolei niepanująca nad swoimi emocjami i zachowaniami żona Hanka prowokuje kłótnie i potęguje niezdrową atmosferę w małżeństwie. Jesse Pinkman, wspólnik White'a w biznesie narkotykowym, ma problem z otwartym komunikowaniem swoich uczuć partnerce Andrei Cantillo. Kobieta wyczuwa, że mężczyzna coś przed nią ukrywa, ale nie może się zdobyć na szczerą rozmowę w obawie o utratę partnera.

Niezdrowe relacje rodzinne odnajdujemy też w neoserialu *Dexter*. Tytułowy protagonista żeni się z Ritą Benett, która ma dwoje dzieci z wcześniejszego małżeństwa. Wkrótce po ślubie rodzi się syn Dextera. Niemal wszystkie obowiązki domowe i związane z opieką nad dziećmi spoczywają na barakach niepracującej zawodowo żony. Mężczyzna rzadko bywa w domu, ponieważ dużo pracuje, a w czasie wolnym – o czym nikt z jego bliskich nie ma pojęcia – ściga morderców. Rita ma pretensje do męża o to, że mało angażuje się w życie rodzinne. Małżonkowie często się kłócą, a zaburzony emocjonalnie Dexter nie może znaleźć rozwiązania, które umożliwiłoby poprawę relacji rodzinnych.

Można odnieść wrażenie, że współcześni kowboje, tacy jak Walter White czy Dexter Morgan mogliby się obejść bez kobiet, bowiem sednem ich życia jest rywalizacja z innymi mężczyznami. Warto w tym miejscu odwołać się do przemyśleń Pierre'a Bourdieu i klasycznej analizy zróżnicowania przestrzeni uwzględniającej kategorię płci<sup>357</sup>. Protagonisci serialowi przychodzą do domu głównie po to, by zjeść, odpocząć i wyspać się, zanim wrócą na swoje właściwe miejsce.

Dexter założył rodzinę, ale tak naprawdę nie znajdujemy odpowiedzi, dlaczego to uczynił. Trzeba dodać, że mroczne oblicze Dextera jest przyczyną śmierci żony – zamordowanej przez zabójcę o pseudonimie Potrójny, który wymknął się tropiącemu go Dexterowi. Samotny ojciec nie jest w stanie opiekować się trojgiem dzieci, w związku z czym dwoje trafia pod opiekę rodziców Rity. Od tej chwili protagonista wielokrotnie powtarza, szczególnie jest to widoczne w monologach wewnętrznych, że najważniejszą wartość w jego życiu stanowi syn. Jednak psychopatyczny popęd zabijania powoduje, że zdecydowaną większość wolnego czasu Dexter poświęca na tropienie morderców, co sprawia, że dzieckiem zajmuje się głównie opiekunka, a nie ojciec.

<sup>357</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.



Wydaje się, że Dexter może żyć szczęśliwie u boku nowej miłości, którą jest Hannah McKay. Partnerka protagonisty wyjeżdża do Argentyny wraz z synem Dextera. Wkrótce ma do nich dołączyć ojciec dziecka. Jednak sprawy komplikują się, bowiem umiera przyrodnia siostra antybohatera Debra Morgan. Za śmierć Debry odpowiedzialny jest psychopata ścigany przez Morgana. Serial nie kończy się wprawdzie unicestwieniem protagonisty, ale twórcy *Dextera* – nie pierwszy raz – szokują widzów. Cierpiący z powodu śmierci siostry antybohater dochodzi do wniosku, że musi zniknąć, by ocalić swoich bliskich. Dexter postanawia upozorować swoją śmierć i wieść samotne życie pod zmienionym nazwiskiem w nowym miejscu. Ta decyzja nie jest łatwa, ponieważ skutkuje rozłąką z synem, być może na zawsze.

Michał Wróblewski w eseju zatytułowanym *Wszyscy jesteście Dexterami* podjął próbę zastosowania socjologicznej teorii racjonalnego wyboru do analizy postaci Dextera Morgana<sup>358</sup>. Jak sądzymy tę koncepcję teoretyczną można także wykorzystać opisując inne postacie neoserialowe i ich relacje społeczne. W myśl omawianej teorii racjonalność polega na tym, że osoba jest w stanie uszeregować możliwości od najlepszej do najgorszej. Zachowania racjonalne oparte na wyrachowaniu i kalkulacji, połączone z maksymalizacją użyteczności, prowadzą do postępującej w społeczeństwie instrumentalizacji relacji międzyludzkich<sup>359</sup>. Reifikacja kontaktów z innymi ludźmi jest cechą charakterystyczną antybohaterek i antybohaterów. Racjonalizacja sprzężona z reifikacją skutkuje między innymi tym, że główne postacie neoserialowe mają poważne problemy w relacjach intymnych, rodzinnych i społecznych. Należy podkreślić, że mechanizmy zaburzonych relacji społecznych antybohaterów są na ogół bardziej złożone i nie dotyczą jedynie działań instrumentalizujących te relacje. Problemy w relacjach interpersonalnych w dużym stopniu wynikają z zaburzeń psychicznych niektórych protagonistów, jak to się dzieje w wypadku Dextera Morgana, Elliota Aldersona i Gregory'ego House'a.

Ten segment rozdziału chcielibyśmy poświęcić protagoniście serialu *Dr House*. Tytułowy antybohater to genialny lekarz, ale jednocześnie socjopata, nieszanujący ludzi, kontestujący porządek społeczny<sup>360</sup>. Mężczyznę pasjo-

<sup>358</sup> M. Wróblewski, *Wszyscy jesteście Dexterami*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap...*, s. 84-95.

<sup>359</sup> Por. D. Lalman, J. Oppenheimer, J. Świstak, *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne”, 1994, nr 3-4.

<sup>360</sup> Zob. A. Niemczyńska, *Dr House...*, s. 78-79.

nują najtrudniejsze przypadki medyczne, które postrzega jako wyzwanie zawodowe. Ratowanie życia ludzkiego, jak już wspomnieliśmy, daje także House'owi sposobność zaspokajania narcystycznej potrzeby potwierdzenia swojego geniuszu. Antybohater ma problem ze stworzeniem trwałej relacji z kobietą. Kolejne partnerki traktuje przedmiotowo, nie dba o powodzenie związku intymnego. Cyniczny i seksistowski House zdaje się być zaabsorbowany wyłącznie sobą i swoimi sprawami.

Kwestia racjonalizacji i instrumentalizacji relacji interpersonalnych wybrzmiewa w neoseriale *House of Cards*. Około 55-letni Frank Underwood jest rzecznikiem dyscypliny partyjnej w Partii Demokratycznej, żyje w bezdzietnym małżeństwie. Jego żona, Claire Underwood, kieruje fundacją, ale ma też ambicje polityczne. Trudno określić związek Underwoodów jako szczęśliwy, nie z powodu braku dzieci, lecz z powodu oziębłości uczuciowej małżonków. Franka i Claire nie łączy uczucie, lecz przyzwyczajenie, żyją w małżeństwie, ponieważ są sobie nawzajem potrzebni do zdobywania kolejnych stanowisk i osiągnięcia celów politycznych. Zarówno Frank, jak i Claire dopuszczają się zdrady, co więcej, nie tają tego postępków. Jedną z ulubionych rozrywek protagonisty, z którą nie kryje się przed Claire, jest oglądanie filmów pornograficznych w domu. W serialu *House of Cards* jest sporo obrazoburczych scen z udziałem protagonisty, na przykład Underwood oddaje mocz na grób ojca, pluje na krucyfiks wiszący w kościele, całuje w dłoń swojego ochroniarza, po czym z nim i swoją żoną uprawia seks.

W neoseriale *Trawka* 40-letnia Nancy Botwin podejmuje działalność w biznesie narkotykowym, co negatywnie odbija się na jej relacjach rodzinnych. Stara się ukryć przed synami, że zarabia na utrzymanie rodziny, sprzedając marihuanę. Synowie cierpią emocjonalnie, ponieważ brakuje im ojca, a matka poświęca im zbyt mało czasu. Kiedy wychodzi na jaw, że matka sprzedaje narkotyki, relacje rodzinne ulegają dalszemu pogorszeniu.

Po śmierci męża protagonistka serialu dwukrotnie wychodzi za mąż – najpierw za Petera Scottsona, policjanta z agencji antynarkotykowej DEA, a potem za Estebana Reyesa, meksykańskiego polityka, a w rzeczywistości bossa narkotykowego. Oba związki są nieudane. Tak naprawdę nie wiemy, dlaczego Nancy zdecydowała się na te małżeństwa. Na pewno powodem związku z Peterem nie była miłość, o czym kobieta mówi swojemu przyjacielowi Conradoowi Shepardowi. Kwestia małżeństwa z Estebanem jest bardziej złożona, gdyż najprawdopodobniej protagonistka na początku znajomości była oczarowana

przystojnym i posiadającym dużą władzę Meksykaninem. Kobieta zachodzi w ciążę i to ratuje jej życie, gdyż w międzyczasie podejmuje współpracę z policją, o której dowiadyuje się jej partner (Reyes nie toleruje zdrajców, karząc ich śmiercią). Po pewnym czasie Esteban żeni się z Nancy, ponieważ chce mieć prawo do opieki nad dzieckiem. To małżeństwo, w którym nie ma miłości, nie tylko negatywnie odbija się na psychice kobiety, ale także na jej relacjach z synami, którzy oddalają się emocjonalnie od matki.



Nancy Botwin z synem i mężem Estebanem Reyesem (po lewej). Kadr z neoserialu *Trawka*, sez. 6.

Można powiedzieć, że większość analizowanych *post-soapów* jest anty-systemowa, kontestuje neoliberalny kapitalizm i to, co z nim związane – presję osiągnięcia sukcesu, nakaz polegania na sobie, niehumanitarny system opieki zdrowotnej, korporacjonizm (*Trawka*, *Better Call Saul*, *Breaking Bad*, *Mr. Robot*).

Naszą analizę chcielibyśmy rozpocząć od neoserialu *Breaking Bad*, którego akcja rozgrywa się głównie w mieście Albuquerque i stanie Nowy Meksyk. To jeden z najuboższych regionów Stanów Zjednoczonych, ale będący w czołówce najdynamiczniej rozwijających się. Neoliberalna polityka, która przyczyniła się do rozwoju regionu skutkuje także rozwarstwieniem społecznym oraz relatywnie niskimi świadczeniami socjalnymi i zdro-

wotnymi<sup>361</sup>. Na przykładzie nauczyciela chemii Waltera White'a i jego szwagra – policjanta Hanka Schradera pokazano niewydolność systemu ubezpieczeń zdrowotnych. Gdyby nie pieniądze pochodzące ze sprzedaży metaamfetaminy Walter umarłby w ciągu kilku miesięcy, ponieważ firmy ubezpieczeniowe nie pokryłyby bardzo wysokich kosztów leczenia nowotworu i operacji płuc. Podobnie rzecz wygląda w sytuacji Hanka, który jest częściowo sparaliżowany w wyniku postrzału. Ubezpieczyciel odmawia refundacji bardzo wysokich kosztów rehabilitacji i bez pomocy finansowej White'ów (paradoksalnie pochodzącej ze sprzedaży narkotyków) Hank do końca życia poruszałby się na wózku inwalidzkim.

Wątek zbliżony do tego, który możemy śledzić w *Breaking Bad*, przedstawiono w *Trawce*. W pierwszym odcinku ósmego sezonu postrzelona w głowę Nancy Botwin trafia do szpitala. W czasie, gdy protagonistka leży na stole operacyjnym, do znajdującej się w holu szpitalnym rodziny Botwinów podchodzi urzędniczka i mówi: „*Jestem z administracji. Przykro mi, że zwracam głowę w takiej chwili, ale to szpital prywatny – jak państwo zapłacą? Przyniosłam formularze. Nie jesteśmy w Kanadzie, Francji, na Tajwanie, Kostaryce [...], Hiszpanii, Izraelu, Portugalii, ani w Chinach. Jesteśmy w Ameryce, przyjmujemy karty kredytowe*”<sup>362</sup>. Scena ma wydzźwięk humorystyczny, ale także ironiczny i kontestacyjny. Twórcy *post-soapu*, pokazując rutynę i brak empatii urzędniczki, podają w wątpliwość amerykański antyhumanitarny system opieki zdrowotnej.

Na początku drugiego odcinka ósmego sezonu zostaje przedstawiona długa lista usług medycznych, którymi została objęta Nancy w trakcie 77 dni pobytu w szpitalu. Nie to jest jednak najbardziej wymowne, ale kwota, która pojawia się na końcu owej listy – 420 770 dolarów. Twórcy *post-soapu* ponownie ironizują, ale jednocześnie zwracają uwagę na olbrzymie ceny usług medycznych w prywatnych szpitalach amerykańskich, będące dla wielu osób kwotami nie do spłacenia. Paradoksalnie, leczenie Nancy w szpitalu zostało sfinansowane przez jej znajomego Douga Wilsona ze zdefraudowanych publicznych pieniędzy, które miały służyć fundacji zajmującej się udzielaniem pomocy bezdomnym.

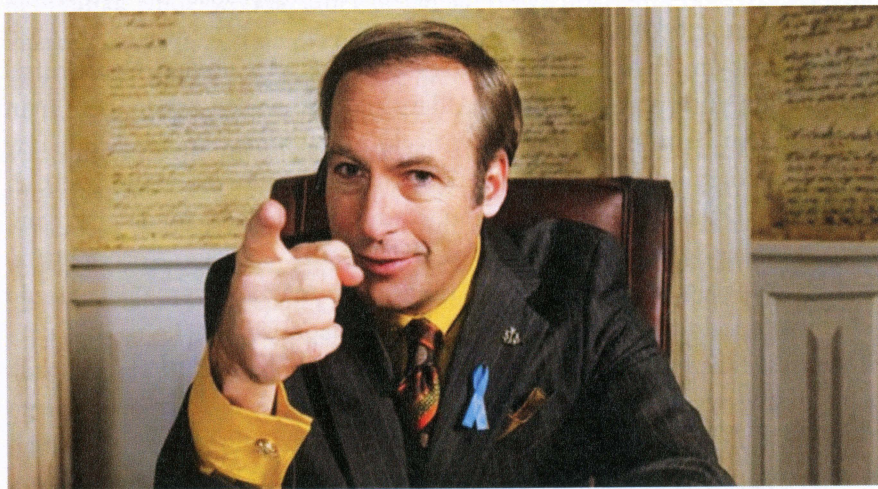
<sup>361</sup> Por. United State Census Bureau, 2016: <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35> [dostęp: 10 kwietnia 2016].

<sup>362</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Trawka*, sez. 8., odc. 1.

Warto zwrócić uwagę, że seriale te, jak *Breaking Bad* czy *Trawka*, powstały w okresie ożywionej w Stanach Zjednoczonych dyskusji na temat reformy świadczeń społecznych i zdrowotnych. W obu *post-soapach* system opieki zdrowotnej jest prezentowany jako niewydolny i wymagający naprawy. Ten system często okazuje się nieludzki, gdyż odmawia pomocy chorym, którzy nie mają odpowiednich środków pieniężnych.

W tym miejscu chcielibyśmy skupić się na postaci Saula Goodmana pojawiającej się dwóch *post-soapach*. Serial *Zadzwoń do Saula* jest *spin-offem* *Breaking Bad*, przedstawia historię adwokata Jamesa McGilla, później Saula Goodmana, kilka lat przed wydarzeniami z *Breaking Bad*<sup>363</sup>. Już w pierwszym odcinku serialu *Zadzwoń do Saula* poznajemy *credo* życiowe protagonisty. W rozmowie ze swoim bratem James stwierdza, że w życiu najważniejsze są pieniądze. Prawnika nie zadowalają niskie stawki za prowadzenie spraw z urzędu. Pragnieniem mężczyzny jest dorobienie się majątku.

W początkowych odcinkach McGill jest dosyć antypatycznym osobnikiem, będącym w stanie popełnić każde oszustwo, które zapewni mu zysk. Finguje potrącenie młodego mężczyzny przez samochód w celu wyłudzenia pieniędzy z ubezpieczenia komunikacyjnego, szantażuje małżeństwo,



Adwokat Saul Goodman (wcześniej James McGill) w biurze. Kadr z neoseriału *Zadzwoń do Saula*, sez. 1.

<sup>363</sup> W serialu *Zadzwoń do Saula* przywoływane są zdarzenia oraz postacie, które pojawiły się w *Breaking Bad*.

które zdefraudowało dużą sumę pieniędzy, by uczyniło go swoim prawnikiem, pozoruje wypadek pracownika rozwieszającego billboardy, a następnie „ratuje” go, by zyskać rozgłos medialny.

W kolejnych odcinkach neoseriału *Zadzwoń do Saula* postać protagonisty zaczyna ewoluować. James McGill zmienia imię i nazwisko i zaczyna funkcjonować jako adwokat Saul Goodman. Chce być przyzwoitym człowiekiem i uczciwym prawnikiem, ale okazuje się, że postępowanie w zgodzie z normami moralnymi i prawnymi powoduje, że dochody mężczyzny znacznie spadają.

W *Breaking Bad* Saula Goodmana przedstawiono jako pozbawionego krzty moralności adwokata, który zgodzi się na współpracę z każdym, nawet z największym zwyrodnialcem, jeśli ta współpraca zapewni mu odpowiedni dochód. Zdaniem medioznawcy Davida Piersona, twórcy serialu *Breaking Bad* krytykują neoliberalizm, pokazując na przykładzie Saula Goodmana, a także Waltera White'a, do czego może prowadzić neoliberalna presja osiągnięcia sukcesu. Protagonista Walter White w jednym z ostatnich odcinków serialu, w trakcie rozmowy ze swoją żoną, mówi, że chciał osiągnąć sukces finansowy i jeśli z różnych względów nie mógł tego uczynić legalnie, to postanowił wykorzystać swoje umiejętności do stworzenia imperium narkotykowego<sup>364</sup>.

Kontestacyjny wydźwięk charakteryzuje serial *Mr. Robot*. Najważniejszym celem informatyka Elliota Aldersona jest walka z neoliberalnym kapitalizmem i korporacjami. W tym celu protagonista dołącza do grupy hakerów, którzy przeprowadzają ataki na systemy informatyczne wielkich korporacji. Działania Elliota są motywowane względami ideologicznymi, ale podejmuje je również dlatego, że – jak sądzi – system korporacyjny przyczynił się do śmierci jego ojca. Elliot cierpi na zaburzenia psychiczne (najprawdopodobniej ma schizofrenię) i tak naprawdę do końca nie wiemy, co jest rzeczywistością, a co urojeniami antybohatera. W serialu pada stwierdzenie wypowiedziane przez ojca protagonisty, a być może samego Elliota: „Wszyscy kradną”, które sugeruje, że nie ma do końca uczciwych ludzi i korporacji, że wszyscy podejmują, częściej lub rzadziej, na większą

<sup>364</sup> Por. D. Pierson, *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourses and Policies in AMC's "Breaking Bad"*, [w:] D. Pierson (red.), *Critical Essays on the Context, Politics, Style, and the Reception of the Television Series*, Lanham 2014, s. 15-32.

lub mniejszą skalę, nielegalne lub półlegalne działania, które prowadzą do uszczuplenia budżetu państwa.

W *Mr. Robocie* można odnaleźć odniesienia do filmu *Matrix* rodzeństwa Wachowskich, a także do innych dzieł o kontestacyjnym i diagnostycznym charakterze, takich jak *Podziemny krąg* czy *American Psycho*. Nazwisko protagonisty *Mr. Robota* nawiązuje do Thomasa Andersona, hakera przedstawionego w filmie *Matrix*. Obaj mężczyźni zostają w podobny sposób zwербowani do hakerskich grup. W przypadku Neo sceną rozpoczynającą bieg wydarzeń jest ujęcie, w którym na ekranie komputera pojawia się niedający się usunąć komunikat inicjujący kontakt. Z kolei Elliot otrzymuje tajną wiadomość od grupy hakerów w trakcie próby udaremnienia ataku na serwer korporacji, której ochroną zajmuje się Allsafe (firma, w której pracuje protagonista)<sup>365</sup>.

Twórcy *post-sopaów* nie stronią od pokazywania sfery polityki i organów sprawiedliwości. Jest to obraz przerażający, ale dość prawdziwy. W niektórych serialach polityka jest tylko dopełnieniem fabuły, w innych zaś staje się jej centralnym elementem. Współcześnie, prawdopodobnie, politycy są grupą zawodową najbardziej narażoną na wszelkiego typu degenerację<sup>366</sup>. Amerykański serial *House of Cards* przedstawia postać polityka Partii Demokratycznej Franka Underwooda, który dzięki sprytowi, uparciu i bezwzględnemu dążeniu do celu, zostaje prezydentem Stanów Zjednoczonych. Antybohater kłamie, manipuluje, niszczy karierę niewygodnych osób, a nawet zabija ludzi.

Twórcy serialu *House of Cards* zręcznie prezentują mechanizmy i meandry polityki, pokazują, iż władza staje się dla wielu uzależnieniem, na które nie ma antidotum. Już na początku serialu Frank Underwood<sup>367</sup>, zwracając się twarzą do widzów (często stosowany w *House of Cards* zabieg ogniskowania kamery na głównej postaci), wykłada swoje credo życiowe: „*Pieniądze to willa, która rozpada się po 10 latach. Władza to gmach z kamienia, który przetrwa wieki. Nie szanuję tych, którzy tego nie rozumieją*”<sup>368</sup>.

<sup>365</sup> Zob. M. Bałaga, „*Jestem anonimowy i samotny*”. »*Mr. Robot*« i próba diagnozy społecznej, [w:] D. Bruszevska-Przytuła i inni, *Seriale w kontekście kulturowym. Dyskurs, konwencja, reprezentacja*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2017, s. 78.

<sup>366</sup> J. Sobota, *Bohater rozdarty...*, s. 21-24.

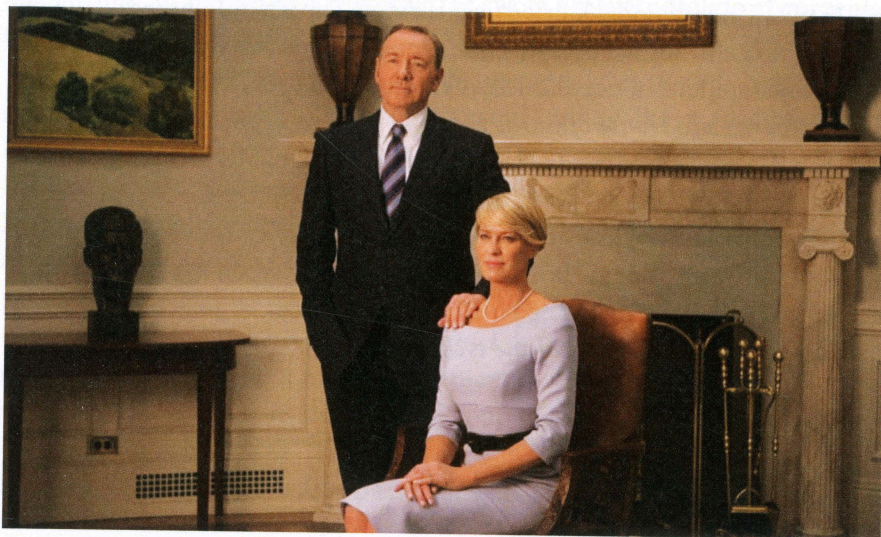
<sup>367</sup> Afera seksualna wokół Kevina Spacey'ego, odtwórcy głównej roli w serialu *House of Cards*, spowodowała, iż korporacja Netflix pod koniec 2017 roku podjęła decyzję o usunięciu go z serialu i zastąpieniu w szóstym sezonie innym aktorem.

<sup>368</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *House of Cards*, sez. 1., odc. 2.

Właściwie jedyną cenną wartością w życiu Franka i jego żony Claire jest władza, ale pojmowana w negatywnym sensie. Zdobywanie władzy jest w przypadku małżeństwa Underwoodów celem samym w sobie, tak naprawdę nie interesuje ich rozwiązywanie problemów społecznych. Jeśli Frank podejmuje jakieś działania polityczne lub wprowadza reformy społeczne, nie czyni tego, by życie ludzi stało się lepsze, lecz by zyskać w sondażach i zdobyć (a potem utrzymać) stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych. Podobnie postępuje Claire, która kłamie i niszczy karierę niewygodnych osób w celu zajęcia eksponowanej posady w Organizacji Narodów Zjednoczonych.

W serialu *House of Cards* jest sporo monologów wewnętrznych antybohatera, w których Underwood, sam będąc obłudnym człowiekiem, przedstawia przemyślenia dotyczące niemoralności i obłudy otaczających go osób. Ilustracją zagadnienia może stanowić następujący cytat: „*Miłość i rodzina. Większość polityków trzyma się tego kurczowo [...]. Kiedy zabawiacie się z dziwkami, a ja to odkryję, wepchnę wam tę hipokryzję do gardła*”<sup>369</sup>.

Z kolei w serialu *Trawka* przedstawiono nieuczciwych agentów amerykańskiej Komisji Papierów Wartościowych i Giełd (United States Securities and Exchange Commission, dalej jako SEC), którzy odstępują od śledztwa



Frank Underwood i jego żona Claire w Białym Domu. Kadr z neoserialu *House of Cards*, sez. 3.

<sup>369</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *House of Cards*, sez. 1., odc. 4.



dotyczącego malwersacji finansowych w funduszu powierniczym. Powodem zaniechania czynności przez agencję SEC jest obawa jej pracowników o utratę emerytur. Księgowy Doug Wilson informuje agentów SEC, że jeśli nie odstępą od śledztwa, mogą stracić wszystkie pieniądze ulokowane w funduszu.

Neoseriale sugerują, iż nieuczciwi i amoralni są nie tylko urzędnicy państwowi, ale także elity finansowe. Ten problem mocno wybrzmiewa w *Trawce*. W siódmym sezonie serialu Doug Wilson i Nancy Botwin znajdują zatrudnienie w funduszu powierniczym mającym swoją siedzibę na Manhattanie – Doug zajmuje stanowisko głównego księgowego, a Nancy podejmuje pracę jako sekretarka. W trakcie rozmowy z Dougiem, dotyczącej nieścisłości w finansach firmy, szef funduszu mówi: „*Jeśli przestrzegasz wszystkich zasad, nikt nie zarabia i upada gospodarka. A jeśli używasz zdrowego rozsądku i robisz to, co musisz, napędzasz wolny rynek*”<sup>370</sup>. Przełożony wyjaśnia nowemu księgowemu, że nie można osiągnąć sukcesu, nie łamiąc przepisów prawa, jednocześnie relatywizuje i usprawiedliwia swoje naganne w świetle norm moralnych postępowanie. Sugeruje, że nie ma w nim nic złego, gdyż przyczynia się ono do rozwoju gospodarki.

Jak już wspomnieliśmy, celem niemałej liczby postaci neoserialowych jest osiągnięcie sukcesu finansowego. Twórcy *post-soapów* krytykują *American dream* – narodowy etos Stanów Zjednoczonych, pokazując, że sukces często jest osiągany w nieuczciwy sposób. Co więcej, wyraźnie sugerują, że taki sukces jest na ogół krótkotrwały i generuje szereg poważnych problemów.

Być może prawdą jest, że każda epoka ma takich bohaterów, na jakich zasługuje. Być może postępowanie neoserialowych postaci jest w jakimś stopniu odbiciem kondycji moralnej Amerykanek i Amerykanów. Według sondażu przeprowadzonego w 2016 roku przez Instytut Gallupa, 43% ankietowanych uważa, iż stan moralności amerykańskiego społeczeństwa jest zły (*poor*), za dobry (*good*) uznało go 18% osób, jako zaledwie przeciętny (*only fair*) oceniło 36% respondentów. Blisko trzy czwarte badanych wyraziło przekonanie, że poziom realizacji podstawowych norm moralnych ulega w amerykańskim społeczeństwie stałemu pogorszeniu<sup>371</sup>.

<sup>370</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Trawka*, sez. 7., odc. 5.

<sup>371</sup> Należy dodać, że o wiele bardziej krytyczni w ocenie kondycji moralnej społeczeństwa są zwolennicy Partii Republikańskiej niż Partii Demokratycznej, nie zmienia to jednak faktu, że odsetek Amerykanów dostrzegających niepokojące zjawiska dotyczące moralności jest duży, a w latach 2002-2016 wzrósł z 67% do 73%. Zob. J. McCarthy, *Americans Remain Pessimistic*

### 3.4. Podsumowanie

Tradycyjne seriale (telenowełe, opery mydlane, polskie telesagi) proponują świat, jak go określa Jacek Sobota, „bezpieczny aksjologicznie”. Jedną z najważniejszych idei powielanych w tradycyjnych serialach pochodzących z różnych kultur jest obraz szczęśliwego życia rodzinnego<sup>372</sup>. Twórcy polskich telesag, niezależnie od tego czy są to produkcje telewizji publicznej (*M jak miłość, Klan, Plebania, Na dobre i na złe, Barwy szczęścia*) czy stacji komercyjnych (*Na Wspólnej, Samo życie*) sugerują, że szczęście można osiągnąć żyjąc w harmonijnie funkcjonującej rodzinie nuklearnej (małżeństwie z dziećmi). Jest to związane nie tylko z konwencją gatunkową, ale także kontekstem społeczno-kulturowym i ideologicznym. Ze względu na to, że rodzina i wartości rodzinne odgrywają kluczową rolę w polskich najpopularniejszych serialach obyczajowych można byłoby je nazwać telesagami rodzinnymi.

W telesagach nie brakuje konfliktów rodzinnych, ale nawet największe katastrofy dotykające rodzinę nie są w stanie jej zniszczyć. Dostyc często, obserwując losy serialowych małżeństw, mamy wrażenie nierealności przedstawionych zdarzeń. Można bowiem postawić pytanie: ile współczesnych kobiet jest w stanie wybaczyć mężowi notoryczne romanse i zdrady? Ale właśnie między innymi w tym wybaczeniu przejawia się ideologia.

W polskich serialach rodzina jest nadrzędną wartością dla kobiet, ale także dla zdecydowanej większości mężczyzn. Ludzie nieposiadający rodziny są nieszczęśliwi, dotyczy to zwłaszcza serialowych bohaterów. W dyskursie telesagowym podkreśla się, że prawdziwe szczęście może zapewnić tylko założenie tradycyjnej rodziny. Twórcy seriali sugerują, że rodzina jest najważniejsza, ponieważ daje poczucie bezpieczeństwa i nadaje życiu sens. Strategia familiocentryzmu, kwestionująca możliwość szczęśliwego życia osób samotnych oraz eksponowanie w serialach tradycyjnej rodziny nuklearnej jako kluczowej wartości i najlepszej formy życia rodzinnego, utrwała w świadomości widzów elementy dominującej ideologii.

---

*About State of Moral Values*, Gallup.com, 25 maja 2016: <http://www.gallup.com/poll/191858/americans-remain-pessimistic-state-moral-values.aspx> [dostęp: 31 sierpnia 2017].

<sup>372</sup> Zob. D. Hobson, *Soap Opera...*, s. 141-142; A. Kisiełewska, *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury*, [w:] A. Kisiełewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 205.

Trzeba podkreślić, iż w przeanalizowanych polskich serialach zwraca się uwagę tylko na niektóre konfliktowe aspekty życia domowego. W telesagach pokazuje się wprawdzie problemy związane z godzeniem życia rodzinnego i pracy zawodowej, sprzeczki między małżonkami oraz pomiędzy rodzicami i dziećmi, jednak bardzo rzadko przedstawia się kwestie związane z opresją, wyzyskiem oraz przemocą mężczyzn wobec kobiet i dzieci. Ten sielankowy obraz życia rodzinnego może mieć wymiar edukacyjny, w tym sensie, że promowane są pozytywne wartości związane z rodziną: poczucie bezpieczeństwa, przynależności, negocjacyjne rozwiązywanie konfliktów, unikanie przemocy, agresji werbalnej i fizycznej, ale telesagowy dydaktyzm (być może nie zawsze do końca intencjonalny) przyczynia się też do tworzenia zafałszowanego obrazu rodziny. David Morley pisze: „Dom jako *locus* stosunków opartych na sile pozostaje często poza zasięgiem wzroku”<sup>373</sup>. Jak słusznie zauważa Anthony Giddens, rodzina może być źródłem ciepła i miłości, ale może też być miejscem samotności i cierpienia<sup>374</sup>.

W telesagach środowisko domowe jest miejscem, w którym trzeba zwalczać i rozwiązywać pewne konflikty, ale nie są to na ogół waśnie, które na poważnie zagrażają stabilności rodziny. Sporadycznie pokazuje się dom, w którym dorośli członkowie rodziny obrażają nawzajem siebie i swoje dzieci, gdzie dysfunkcyjny system komunikowania stanowi zarzewie rozmaitych awantur. W telesagach idealizuje się rodzinę tradycyjną, a także tradycyjne role kobiece, rzadko ukazuje się niezadowolone ze swojego życia matki i żony. Nierealność obrazu serialowego polega na tym, że ignoruje się fakt, iż matki w realnym życiu, często tworząc dom jako ostoję ciepła, akceptacji i przynależności, płacą za takie obrazy „harmonijnego Heimatu” zgodą na wyrzeczenia i represje<sup>375</sup>.

Neoseriale, w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali, należałoby określić jako „rozmyte aksjologicznie”, a nawet „niebezpieczne aksjologicznie” nie tylko z powodu relatywizmu moralnego protagonistek i protagonistów, ale także ze względu na to, że w *post-soapach* są kwestionowane utrwalone

<sup>373</sup> D. Morley, *Przestrzenie domu...*, s. 75.

<sup>374</sup> A. Giddens, *Socjologia...*, s. 196.

<sup>375</sup> Pojęcie „Heimatu” jest oparte na tradycyjnym rozumieniu płci. Termin „Heimat” łączy się z takimi przymiotnikami jak: „macierzyństwo”, „przytulność”, oznacza również „miejsce urodzenia”, „stałość”, „tożsamość” oraz „poczucie przynależności”. Zob. D. Morley, *Przestrzenie domu...*, s. 76, 83.

w społeczeństwie wartości. Twórcy neoseriali podają w wątpliwość rodzinę jako instytucję zapewniającą szczęście, pokazując że jest ona bardzo trudną formą współżycia i w pewnych wypadkach może stać się piekłem (*Breaking Bad*, *Dexter*), co można łączyć z próbą odzwierciedlenia ponowoczesnej rzeczywistości społecznej przez twórców neoseriali, ale kwestionowanie rodziny jako niepodważalnej wartości wpisuje się też w postmodernistyczne wątplenie<sup>376</sup>. W przeanalizowanych przez nas neoserialach nie występują dwupłciowe związki partnerskie, rozumiane jako relacja, w której kobieta i mężczyzna szczerze ze sobą rozmawiają, są wrażliwi na potrzeby partnera, pracują zawodowo, a także w podobnym stopniu partycypują w obowiązkach rodzinnych.

W *post-soapch* na pierwszy plan wysuwane są strategie dyskursywne dotyczące relatywizmu moralnego. Oglądanie tego typu produkcji może sprawiać ból nie tylko ze względu na dylematy antybohatek i antybohaterów, które stają się dylematami widzów, ale także dlatego, że twórcy *post-soapów* diagnozują problemy i nie dają żadnych recept na ich rozwiązanie. *Post-soapy* w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali na ogół nie kończą się *happy endem*. Jacek Dukaj uważa, że neoseriale są dla wielu odbiorców tym, czym dla ludzi średniowiecza i renesansu były moralitety ukazujące losy bohatera wybierającego pomiędzy złem a dobrem, potępieniem a zbawieniem<sup>377</sup>.

Postaciami neoserialowymi wstrząsają dylematy moralne, muszą podejmować decyzje trudne, które mogą zaważyć na życiu ich i bliskich. Niektóre protagonistki i niektórzy protagoniści *post-soapów* posiadają cechy bohaterów tragedii greckich, w tym jedną szczególnie istotną – niemożność dokonania dobrego wyboru. Ta strategia dyskursywna pokazuje, że człowiek często staje wobec trudnych wyborów i cokolwiek by wybrał, nie będzie to wybór do końca dobry. Jest ona w serialach nierzadko łączona z relatywizmem moralnym i – opisaną za Millem – regułą wyjątków<sup>378</sup>.

W *post-soapach* pojawia się kwestia samotności człowieka, który znajdując się w sytuacjach ekstremalnych, takich jak nieuleczalna choroba czy śmierć bliskiej osoby, mimo że otoczony przez rodzinę i przyjaciół, w istocie

<sup>376</sup> Por. K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina...*, s. 155.

<sup>377</sup> Por. J. Dukaj, *Serial...*, s. 35.

<sup>378</sup> Zob. K. Arcimowicz, *Obraz kondycji współczesnego człowieka i społeczeństwa w nowej generacji seriali telewizyjnych*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2016, t. XXVIII/2, s. 169-171; J. Sobota, *Bohater rozdarty...*, s. 19-21.

zostaje sam i musi ze swoim cierpieniem radzić sobie w pojedynkę. Poprzez postacię Dextera Morgana, Gregory'ego House'a, Waltera White'a, Elliota Aldersona twórcy *post-soapów* pokazują, że cierpiącemu człowiekowi nikt nie jest w stanie zapewnić długotrwałej i radykalnej ulgi psychicznej, gdyż nawet najbliższe osoby mogą nie mieć świadomości jak silne jest cierpienie.

Antybohaterki i antybohaterowie omawianych produkcji to postaci, które wymykają się prostym interpretacjom i ocenom. Protagonisci neoseriali, tacy jak Frank Underwood – prezydent kraju, Gregory House – zwierzchnik zespołu diagnostycznego w szpitalu, Walter White – boss narkotykowy, wprawdzie posiadli władzę, ale nie są szczęśliwi. *Post-soapy* pokazują, że osiągnięcie celu, którym jest zdobycie władzy daje tylko krótkotrwałe zadowolenie, stan euforii trwa chwilę i potem na ogół zaczynają się problemy. W serialach nowej generacji odnajdujemy krytykę neoliberalizmu i sukcesu jako naczelnej wartości propagowanej w ramach tej ideologii. Neoserialowi protagoniści reprezentujący męskość hegemoniczną (w rozumieniu Raewyn Connell<sup>379</sup>), w którą wpisane są takie wartości, jak władza, dominacja i sukces nie potrafią zbudować szczęśliwego związku intymnego, a ich działania są przyczyną wielu nieszczęść dotykających bliskich.

Należy zdawać sobie sprawę, że neoseriale są adresowane do innej kategorii odbiorców niż opery mydlane, telenowele czy polskie telesagi rodzinne. Istnieją osoby, które nie chcą oglądać schematycznych i „cukierkowych” postaci, chcą telewizji bardziej ambitnej, mierzącej się z problemami egzystencjalnymi, poruszającej w niesztampowy sposób kontrowersyjne kwestie społeczne i odczarowującej tematy tabu<sup>380</sup>.

Twórcy neoseriali dobrze rozpoznając oczekiwania widzów zaczęli prezentować antybohaterki i antybohaterów – postaci złożone, ale przykuwające uwagę. W neoserialach widoczny jest brak poprawności politycznej, która sporej grupie widzów wydaje się po prostu nudna. W wielu *post-soapach* pobrzmiewają nuty antyestablishmentowe i antysystemowe. Należy jednak jeszcze raz podkreślić, że *post-soapy* (podobnie jak seriale tradycyj-

<sup>379</sup> Zob. R. W. Connell, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2005; K. Arcimowicz, *Męskość hegemoniczna...*

<sup>380</sup> Por. P. Włodek, *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] A. Krawczyk-Laskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 237-240; E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*, s. 70-73.

ne) to produkcje komercyjne, a ich twórcy (producenci, scenarzyści, reżyserzy), mimo że często kontestują neoliberalny system kapitalistyczny, a przynajmniej niektóre jego aspekty, sami funkcjonują w ramach tego systemu i podporządkowują się jego regułom.

Wszystkie gatunki serialowe, między innymi z przyczyn ideologicznych i przyjętej konwencji gatunkowej zniekształcają rzeczywistość. Protagonistki i protagoniści amerykańskich seriali nowej generacji to postacie kontrowersyjne, ale także – w przeciwieństwie do na ogół jednowymiarowych postaci telesagowych – interesujące. Dość pesymistyczny obraz człowieka i społeczeństwa kreślony w neoserialach zawiera tylko część prawdy o człowieku i życiu społecznym, ale jest bliższy ponowoczesnej rzeczywistości niż ten, który jest kreowany w tradycyjnych „bezpiecznych aksjologicznie” serialach.

## **Rozdział 4**

*Nordic noir* jako zwierciadło aksjologiczne  
szwedzkiego społeczeństwa





## 4.1. Wprowadzenie

Gdy pada określenie: „państwa skandynawskie”, jednocześnie otwiera się myślenie stereotypowe związane z takimi hasłami jak: państwo opiekuńcze, dobrobyt, równouprawnienie, zaawansowane technologie i zimny klimat. Ostatnimi czasy do tej litanii dodaje się jeszcze jeden fenomen, którym zachwyca się cały świat, a mianowicie: *Nordic noir*. Ten kulturowy produkt jest odpowiedzialny za liczne nieprzespane noce oraz godziny poświęcone na czytanie skandynawskich kryminałów bądź oglądanie filmów lub seriali określanych tym mianem. Wyszukiwarka internetowa Google w niemal jedną sekundę pod tym hasłem znajduje prawie pół miliona wyników. Istnieje mnóstwo stron internetowych, na których można zapoznać się z najnowszymi produkcjami<sup>381</sup>, pojawiły się również liczne publikacje (w języku angielskim), które próbują poddać analizie zjawisko *Nordic noir*, sięgając do tradycji literackiej, a nawet do skandynawskich sag<sup>382</sup>. Opisujący przez nas fenomen zdobył tak wielką popularność, że państwa skandynawskie przestały nadążać z produkcją filmów i seriali tego nurtu, dlatego coraz częściej zaczęły wchodzić w kooperację z innymi krajami. Producenci zagraniczni natomiast zaczęli kopiować tę estetykę dla rodzimej publiczności<sup>383</sup>. W tym kontekście można wspomnieć o brytyjskim serialu *Broadchurch* (2013-2017), amerykańskim *True Detective* (2014-), australijskim *Secret City* (2016-) czy nowozelandzkim *Top of the*

---

<sup>381</sup> Przykładowo zobacz następujące strony www: <http://nordicnoir.tv>, [dostęp: 10 czerwca 2017]; <http://www.crimefictionlover.com/2016/12/top-10-nordic-noir-novels-of-2016/> [dostęp: 10 czerwca 2017]; <https://www.sbs.com.au/ondemand/programs/nordic-noir> [dostęp: 10 czerwca 2017]; [http://www.virginmedia.com/entertainment/news/2017/02/the\\_best\\_nordic\\_noirshowsyouneedtosee.html](http://www.virginmedia.com/entertainment/news/2017/02/the_best_nordic_noirshowsyouneedtosee.html) [dostęp: 10 czerwca 2017].

<sup>382</sup> K. Bergman, *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*, Mimesis International, UK 2014; S. Peacock, *Swedish Crime Fiction. Novel. Film. Television*, Manchester University Press, Manchester 2014; P. Arvas, A. Nestingen, *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011; B. Forshaw, *Death in a Cold Climate*, Palgrave Macmillan, UK 2012; B. Forshaw, *Nordic Noir. The Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction, Film and TV*, Oldcastle Books, Chicago 2013; P. Kääpa, T. Gustafsson (red.), *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015; M. Tapper, *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Intellect Ltd, UK 2014.

<sup>383</sup> Obok przykładów filmowych, które wymieniamy w tekście, warto powołać się również na przykład z dziedziny literatury. Popularność skandynawskiego kryminału wykorzystał polski pisarz Remigiusz Mróz, który przybrał pseudonim Ove Løgmansbø i przedstawiając się jako pisarz pochodzący z Wysp Owczych wydał kryminalną trylogię: *Enklawa*, *Połów* i *Popioly*, zob.: <http://remigiuszmroz.pl/ove-logmansbo/>. [dostęp: 12 września 2017].

*Lake* (2013-). Pojawiły się też liczne zagraniczne wersje skandynawskich realizacji, jak choćby adaptacja pierwszej części sagi *Millenium* Stiega Larssona *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, zekranizowana pod tytułem *Dziewczyna z tatuażem* (2011) i wyreżyserowana przez Davida Finchera. Przywołać można również dwie adaptacje szwedzko-duńskiego serialu: *Most nad Sundem* (2011-) – serial *The Bridge: Na granicy* (2013-2014) Meredith Stiehm, Elwood Reid (wersja amerykańsko-meksykańska) i francusko-brytyjski *Tunel* (2013-). Z kolei *The Killing* (*Dochodzenie*) (2011-2014) był amerykańską odpowiedzią na duński serial *Forbrydelsen* (2007-).



Sonya Cross i Marco Ruiz w amerykańskiej wersji *Nordic noir*. Kadr z serialu *The Bridge* (*Na granicy*), sez. 1.

*Nordic noir* dawno już przekroczył granice Skandynawii i z każdym rokiem, jak kiedyś wikingowie, podbija nowe terytoria. O ile pojawiła się refleksja nad tym zjawiskiem w anglojęzycznych publikacjach, o tyle w Polsce zjawisko to nie doczekało jeszcze należnego mu miejsca, które odpowiadałoby jego światowej popularności.

## 4.2. Zanim *Nordic noir* zawojował świat

### 4.2.1. Tradycja szwedzkiego kryminału

Naszym zdaniem, żeby zrozumieć fenomen *Nordic noir*, należy sięgnąć do bogatej tradycji szwedzkiego kryminału, gdyż to w jej obrębie znajdują się korzenie omawianego zjawiska. O ile popularność szwedzkiego kryminału

jest stosunkowo nowa, o tyle tradycja tego gatunku jako formy jest bardzo długa, nie tylko w Szwecji, ale i w sąsiednich krajach skandynawskich. Wynika to zapewne z faktu, że Skandynawowie od wieków lubowali się w opowiadaniu i słuchaniu historii, o czym świadczą choćby pradawne, islandzkie sagi. Te mityczne opowieści o bogach, potworach, licznych morskich wyprawach i początkach świata musiały mieć pewną określoną strukturę<sup>384</sup>, tak jak dziś muszą ją mieć kryminały literackie czy dzieła filmowe. Innymi słowy, Skandynawowie od wieków zdawali sobie sprawę, że równie ważna jak treść jest forma opowiadania, bo gdy jest atrakcyjna, może przyciągnąć więcej słuchaczy, czytelników czy widzów.

Literacka tradycja szwedzkiego kryminału sięga 1893 roku i książki Prin-sa Pierre'a (a właściwie Fredrika Lindholma) zatytułowanej *Stockholms – detektiven*<sup>385</sup>. Ten rodzaj powieści nazywano kryminałem przygodowym i był on bardzo popularny pod koniec XIX wieku. Inną popularną formą, już po II wojnie światowej, były kryminały (określane z angielskiego) „whodunit”, czyli w wolnym tłumaczeniu: „kto popełnił zbrodnię”. Lata 60. i 70. XX wieku zdominowały natomiast kryminały, których autorzy skupiali się przede wszystkim na policyjnych procedurach. W tym subgatunku mieszczą się powieści najbardziej poczytnych w tamtym czasie autorów, czyli literackiego i życiowego tandemu Maj Sjöwall i Pera Wahlöö, którzy napisali wspólnie 10 nowel. Zaczynali w 1965 roku utworem *Roseanna*<sup>386</sup>, a zakończyli serię w 1975 roku kryminałem *Ludzie przemocy*<sup>387</sup>. Książki te zawierały nie tylko intrygę kryminalną, ale przedstawiały też społeczeństwo szwedzkie w okresie przełomu obyczajowego lat 60. i 70. „Pisarze dawali do zrozumienia, że to przez nieudolnie działający system, odwracający się od zwykłego obywatela i wysługujący się kapitalistom, zwykły człowiek staje się przestępcą. Mordercy byli co prawda piętnowani z punktu widzenia prawa, ale autorzy tak kierowali fabułą, by uzmysłowić czytelnikom, że to nie jednostka odpo-

<sup>384</sup> Zob. J. Morawiec, *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

<sup>385</sup> P. Pierre, *Stockholms – detektiven: detektivroman utgiven med kommentarer och bildgalleri*, Lokalhistoriska sällskapet i norra Södermanland, 2007.

<sup>386</sup> M. Sjöwall, P. Wahlöö, *Roseanna*, przeł. H. Thylwe, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2009.

<sup>387</sup> M. Sjöwall, P. Wahlöö, *Ludzie przemocy*, przeł. E. Chmielewska-Tomczak, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2012.

wiada za zbrodnię, a system”<sup>388</sup> – tak charakteryzuje ich twórczość Monika Samsel-Chojnacka. Krytyka, która pojawiła się w ich powieściach, dotyczyła przede wszystkim „wyobcowania starszych osób oraz »zesłania« ich na margines życia społecznego, poprzez umieszczenie ich w domach starców; wysokiego poziomu przestępczości wśród młodzieży, panującego wśród młodych ludzi zagubienia i poczucia beznadziejności; niedociągnięć systemu resocjalizacyjnego dla młodych ludzi; izolacji społecznej mieszkańców nowo powstających blokowisk, rosnącej desperacji i alienacji w wielkich miastach, prowadzącej do samotności i depresji, bezdomności, zarówno tej dosłownej (której przecież nie powinno być w kraju dobrobytu), jak i tej metaforycznej”<sup>389</sup>. Nic dziwnego, że to właśnie od ukazania się serii o Martinie Becku można mówić o wykształceniu się bardzo specyficznej odmiany gatunkowej, charakterystycznej dla tego rejonu Europy, a mianowicie o społecznie zaangażowanej powieści kryminalnej<sup>390</sup>.

Podobny charakter miały powieści, a także serial o Kurcie Wallanderze. Jak zauważa Monika Samsel-Chojnacka: „To, co łączy te dwie serie, to nie tylko podobna struktura cyklu i forma policyjnej powieści proceduralnej, ale przede wszystkim silna koncentracja autora na problemach społecznych”<sup>391</sup>. Mankell zasugerował nawet, że podtytuł jego powieści *Piramida*, powinien brzmieć: „Powieść o szwedzkiej złości”. Utrzymywał, że jego kryminały zawsze krążyły wokół jednego tematu, który brzmiał: co się stało ze szwedzkim państwem dobrobytu w latach 90.? Zdanie to można również odnieść do późniejszych książek oraz filmów wchodzących w skład nurtu *Nordic noir*. W niemal wszystkich szwedzkich produkcjach określanych tym mianem pojawia się bowiem refleksja nad kondycją Szwecji, jej sytuacją polityczną, nad problemami związanymi z imigrantami, z upadkiem państwa dobrobytu, etyką mediów, wydolnością policji, nieufnością w stosunku do wielkich korporacji. Stawiane są fundamentalne pytania o wartości i ich funkcjonowanie w życiu społecznym lub o ich brak.

<sup>388</sup> M. Samsel-Chojnacka, *Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*, „Studia Humanistyczne AGH”, 2001, t. 10(1), s. 108.

<sup>389</sup> Ibidem, s.108-109.

<sup>390</sup> M. Samsel-Chojnacka, *Trylogia Millenium Stiega Larssona*, [w:] T. Szczepański (red.), *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 151.

<sup>391</sup> M. Samsel-Chojnacka, *Trylogia Millenium...*, s. 110.

Ponadto w powieściach Henninga Mankella możemy również znaleźć krytykę globalnego kapitalizmu, który według niego jest największym zagrożeniem dla szwedzkiej duszy. W jego kryminałach często pojawiają się przestępcy z innych krajów, którzy zbyt łatwo przedostają się przez szwedzką granicę, by tu dokonywać zaplanowanych wcześniej zbrodni<sup>392</sup>. Ponadto Mankell zauważa, że procesy globalizacji przyczyniły się do tego, że jeśli jakaś zbrodnia zdarzyła się w Sztokholmie, to równie dobrze, tego samego dnia, może wydarzyć się w prowincjonalnym Ystad, bo świat się skurczył i nigdy już nie wróci do swego pierwotnego kształtu<sup>393</sup>. Ta problematyka najwyraźniej wybrzmiewa w tomie zatytułowanym: *Morderca bez twarzy*<sup>394</sup>, którego narracja skupia się na okrutnym morderstwie starszego małżeństwa Lövgrenów. W tej części Wallander, szukając sprawcy, mierzy się z ksenofobią, lękiem przed zmianami, globalizacją bądź rzekomym zagrożeniem, które przychodzi do Szwecji z zewnątrz.

To, co łączy komisarza Becka i Kurta Wallandera, to również fakt, że na problemy dotyczące współczesne, szwedzkie społeczeństwo reagują oni niemal fizycznie, a na pewno psychicznie<sup>395</sup>. Oglądając te dwie serie, jedna po drugiej, dochodzimy do wniosku, że ich autorom towarzyszyło przede wszystkim uczucie rozczarowania związane z upadkiem państwa opiekuńczego oraz z tym, że ideał był tak blisko, a jednak nie został osiągnięty.

Na miano światowego fenomenu zasługuje również trylogia Stiega Larssona, w której skład wchodzi następujące tytuły: *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*<sup>396</sup>, *Dziewczyna, która igrała z ogniem*<sup>397</sup>, *Zamek z piasku, który runął*<sup>398</sup>. Jak zauważa, cytowana już Monika Samsel-Chojnacka: „Te trzy książki to właściwie jeden, bardzo rozbudowany utwór, w którym została opowie-

<sup>392</sup> Jako przykłady można podać dwie powieści Henninga Mankella: H. Mankell, *Morderca bez twarzy*, przeł. A. Marciniakówna, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2006; H. Mankell, *Psy z Rygi*, przeł. G. Ludvigsson, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2006.

<sup>393</sup> K. Bergman, *Swedish Crime Fiction...*, s. 105-106.

<sup>394</sup> H. Mankell, *Morderca...*

<sup>395</sup> S. Peacock, *Swedish Crime Fiction...*, s. 53.

<sup>396</sup> S. Larsson, *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, przeł. B. Walczak-Larsson, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

<sup>397</sup> S. Larsson, *Dziewczyna, która igrała z ogniem*, przeł. P. Rosińska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.

<sup>398</sup> S. Larsson, *Zamek z piasku, który runął*, przeł. A. Rosenau, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.

dziana kryminalna historia, z pozoru niewiarygodna, w rzeczywistości jednak oparta na wnikliwej analizie szwedzkiego społeczeństwa i jego głęboko skrywanych sekretów”<sup>399</sup>. Trylogię zaadaptowano w Szwecji<sup>400</sup> na film. Ekranizacja pierwszej części nosi tytuł: *Millenium, Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (2009) reż. Niels Arden Oplev, dwie następne, czyli: *Dziewczyna, która igrała z ogniem* (2009) oraz *Zamek z piasku, który runął* (2009) zrealizował Daniel Alfredson<sup>401</sup>.



Irene Huss, kobieta w roli detektywa. Kadr z serialu *Inspektor Irene Huss*, sez. 1.

Wymieniliśmy tylko najbardziej znaczących autorów szwedzkiego kryminału, których książki przyczyniły się do popularności współczesnego *Nordic noir* i miały swoje ekranizacje filmowe. Do tej listy można by jeszcze dołączyć przedstawicielki nowej fali kryminałów, które pojawiły się po

<sup>399</sup> M. Samsel-Chojnacka, *Trylogia...*, s. 151.

<sup>400</sup> Prawa do adaptacji nabyła firma *Yellow Bird* słynąca z filmów na podstawie powieści kryminalnych między innymi takich autorów jak: Hennig Mankell, Helene Tursten czy Liza Marklund.

<sup>401</sup> Tylko pierwsza część powstawała z myślą o filmie kinowym, dwie pozostałe były pomyślane jako produkcje telewizyjne. W 2010 roku całość pokazywano w szwedzkiej telewizji w rozszerzonej wersji (każda część trwała 180 minut) oraz jako sześcioczęściowy miniseria (każdy film podzielony na dwie 90. minutowe części). W 2011 roku pojawiła się amerykańska adaptacja powieści Larssona zatytułowana *Dziewczyna z tatuażem* w reżyserii Davida Finchera z Danielem Craigiem w jednej z głównych ról.

2000 roku, gdyż to przede wszystkim kobiety postanowiły zainteresować czytelników tym typem literatury<sup>402</sup>. Nowa fala zaczęła się od powieści Lizy Marklund zatytułowanej *Rewanż*<sup>403</sup>. Autorka wprowadziła postać dziennikarki, która jednocześnie jest detektywem. Jej śladami podążyły inne pisarki, które uczyniły kobiety – Irene Huss, Marię Wern<sup>404</sup> czy Evę Thörnblad głównymi bohaterkami swoich kryminałów. Wraz z nimi pojawiła się też nowa tematyka, związana z życiem codziennym kobiet w Szwecji i z potrzebą łączenia pracy zawodowej z życiem prywatnym.

#### 4.2.2. Od *noir* do *neo noir*

Klasyczny film *noir* rodził się w czasach kryzysu, tuż po zakończeniu II wojny światowej, w klimacie „polowania na czarownice”, budzących się napięć w obrębie tradycyjnego postrzegania płci, kiedy to kobiety, pod nieobecność walczących na frontach mężczyzn, przejmowały wiele funkcji, tradycyjnie uznawanych za męskie. Film *noir* pojawiał się w kontekście kryzysu nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale praktycznie na całym świecie. Przykładowo, *Hongkong noir* był związany z lękami i niepewnością, która towarzyszyła przekazywaniu prowincji w ręce Chińczyków. Podobna sytuacja miała miejsce w Indiach, gdzie okres największej popularności czarnego kina przypada na dwudziestolecie następujące po 15 sierpnia 1947 roku, czyli po odzyskaniu przez ten kraj niepodległości. Z kolei początków *Nikkatsu noir* w filmie japońskim Krzysztof Loska upatruje w *Zbłąkanym psie* Akiry Kurosawy z 1949 roku<sup>405</sup>. Lata, kiedy powstał ten film, jak i inne dzieła tego nurtu, to w Japonii czas demilitaryzacji i decentralizacji, a także procesów karnych dotyczących japońskich przestępców wojennych.

Jesteśmy również przekonani, że analizowana przez nas skandynawska wersja fenomenu *noir* wyrasta z kryzysu i wiąże się z końcem pewnej epoki. W tym wypadku jest to kryzys związany z upadkiem państwa opiekuńczego i towarzyszącym mu wszechobecnym rozczarowaniem, które podkreślane

<sup>402</sup> K. Bergman, *Swedish Crime Fiction...*, s. 13, 25.

<sup>403</sup> E. Marklund, *Zamachowiec*, przeł. P. Pollak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

<sup>404</sup> K. Bergman, *Swedish Crime Fiction...*, s. 26.

<sup>405</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-Noir...*, s. 39.

jest przez autorów piszących o kondycji współczesnej Szwecji w kontekście jej przeszłości<sup>406</sup>.

Definiując analizowany przez nas skandynawski fenomen, należy za-  
trzymać się na chwilę nad pojęciem *Neo noir*. Badacze zauważają, że prze-  
jście od klasycznego filmu *noir* do modernistycznego *Neo noir* dokonało się  
jeszcze w latach 80., za sprawą takich dzieł jak: *Listonosz zawsze dzwoni  
dwa razy* (1981) w reżyserii Boba Rafelsona, *Żar ciała* (1981) w reżyserii La-  
wrence'a Kasdana oraz *Łowca androidów* (1982) w reżyserii Ridleya Scotta.  
Oczywiście, nie była to zmiana nagła i obie formuły współwystępowały lub  
współwystępują do dziś<sup>407</sup>.

*Neo noir*, podobnie jak film czarny, bywa postrzegany jako gatunek,  
konwencja, nurt, strategia filmowa, a także jako pojęcie z zasady niede-  
finiowalne. Z pewnością cechą odróżniającą go od mrocznego poprzed-  
nika jest estetyka nadmiaru, tendencja do przekraczania wszelkich norm,  
takich jak: porzucenie ekonomiczności stylistycznej z okresu klasycznego  
kina czarnego na rzecz spektakularności, ostry montaż, wielkie nakłady  
finansowe oraz teledyskowa estetyka. Ponadto, charakterystyczne dla tego  
zjawiska jest pojawienie się takich motywów jak: paranoja, alienacja, egzy-  
stencjalny fatalizm, freudowska psychopatologia, mroczna, przeżarta ko-  
rupcją metropolia<sup>408</sup>.

Magdalena Kempna-Pieniążek podkreśla, że: „Na przełomie XX i XXI  
wieku *Neo noir* stał się wyrazicielem wielu problemów, środkiem do mó-  
wienia o kryzysach: epistemologicznym, duchowym, tożsamościowym,  
narodowościowym, wreszcie o kryzysie sztuki i kina<sup>409</sup>. Doprowadza nas  
to do wniosku, że tak jak w mrocznych filmach z gatunku *noir* przeglądała  
się ówczesna Ameryka, tak mieszkańcy współczesnego świata mogą zoba-  
czyć swoje odbicie w omawianej tu estetyce *Neo noir*, a współcześni Szwedzi  
w produkcjach *Nordic noir*.

---

<sup>406</sup> A. Brown, *Fishing in Utopia. Sweden and a Future that Disappeared*, Granta, London 2009; M. Booth, *Skandynawski raj. O ludziach prawie idealnych*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015; C. Johansson Robinowitz, L. Werner Carr, *Modern-Day...*; K. Molęda, *Szwedzi...*

<sup>407</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-Noir...*, s. 9-10.

<sup>408</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>409</sup> Ibidem, s. 12.



### 4.3. Państwo jako dom dla wszystkich Szwedów

Przez długie lata dla Szwedów ogromną wartością było państwo rozumiane jako *dom ludowy* (*Folkshemmet*)<sup>410</sup>. Pojęcie to wyrastało z hasła szwedzkich socjaldemokratów i stało się synonimem szwedzkiego państwa dobrobytu, zawierając w sobie takie wartości jak: opieka, sprawiedliwość, solidarność, humanitaryzm. To były wartości, w które naprawdę wierzyli mieszkańcy tego skandynawskiego kraju. Metafora domu wyrażała przekonanie, że Szwecja musi stać się domem dla całego narodu, w którym powinna zapanać zgoda i równość<sup>411</sup>. Szwedzi byli święcie przekonani, że jako jedyni znaleźli receptę na sukces, łącząc w sobie to, co najlepsze z komunizmu i kapitalizmu.

Z czasem jednak na idealnej konstrukcji modelu państwa opiekuńczego zaczęły pojawiać się kolejne, coraz liczniejsze pęknięcia: niewyjaśnione zabójstwo Olofa Palmego, coraz liczniejszy napływ imigrantów, skandal związany z eugeniką, czyli celową „sterylizacją”, zmonopolizowana władza i kapitał w rękach kilku najbogatszych szwedzkich rodzin<sup>412</sup>. Wszystkie te zjawiska spowodowały, że model państwa opiekuńczego powoli się rozpadał, a towarzyszyło mu poczucie utraty niewinności i swego rodzaju idealistycznego sposobu myślenia o świecie. Steven Peacock stawia nawet tezę, że popularność powieści kryminalnych pojawiła się w Szwecji właśnie z powodu rozpadu idealnej wizji swego kraju, gdyż w fikcyjnych fabułach szukano winnych zaistniałego kryzysu.

#### 4.3.1. Kurt Wallander patrzy w przeszłość, czyli Szwecja, której już nie ma

Dla wielu bohaterów szwedzkich filmów czy seriali kryminalnych bardzo cenną wartością jest odwoływanie się do przeszłości, do Szwecji takiej, jaka

<sup>410</sup> Por. D. Kościewicz, *Kulturowe wartości...*; D. Kościewicz, *Idea...*

<sup>411</sup> T. Szczepański, *Skandynawowie*, [w:] T. Lubelski i inni (red.), *Historia kina. Kino klasyczne* t. 2, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2011, s. 464.

<sup>412</sup> W okresie między 1950 a 1975 rokiem, w złotym wieku industrializacji charakterystyczne było to, że największe przemysłowe firmy znajdowały się w rękach kilku szwedzkich rodzin. Mówiono o „fifteen families”. Te kilka grup miało z kolei ścisłe związki z największymi szwedzkimi bankami. Przykładem może być rodzina Wallenbergów swego czasu kontrolująca największe szwedzkie firmy jak: Saab, Scandia, Ericsson, SKF. Por. S. Peacock, *Swedish Crime Fiction...*, s. 91.

była kiedyś, zanim otworzyła się na Europę, zanim przybyli tu imigranci, zanim pojawiły się nowe, agresywne media i wszechobecna technologia, zanim... Można tak wyliczać bez końca. Z tym stanem tęsknoty za przeszłością koresponduje również osoba detektywa, którego najlepsze lata już minęły, tak jak bezpowrotnie minął szwedzki model państwa opiekuńczego. Przykładem opisywanej tęsknoty za przeszłością mogą być sceny z serialu *Wallander*, gdy główny bohater zostaje sam w swoim nadmorskim domu. Na zewnątrz jest ciemno i zimno, wieje silny nadmorski wiatr, a on ze szklanką whisky, słuchając muzyki poważnej, wpatruje się gdzieś w dal. Kamera podjeżdża wtedy bardzo blisko jego nieogolonej twarzy, a my widzimy smutne, zaczerwienione i podkrążone oczy człowieka rozczarowanego czasami, w których przyszło mu się zestarzeć.

Najbardziej popularnym filmowym odtwórcą policjanta z Ystad jest Krister Henriksson, który występował w 26-odcinkowym szwedzkim serialu telewizyjnym nakręconym w latach 2005-2009. To z jego zmęczoną twarzą i podkrążonymi oczami większość widzów utożsamia dziś postać wykreowaną przez Mankella. To nie jedyny odtwórca postaci komisarza, gdyż w latach 1994-2007 pojawiła się dziesięcioodcinkowa seria, w której główną



„Zmęczony” życiem Kurt Wallander. Kadr z serialu *Wallander*, sez. 2.

rolę grali Rolf Lassgård i Gustaf Skarsgård (jako młody Kurt Wallander). Natomiast w 2008 roku rozpoczęła się brytyjska seria filmów o Wallanderze z Kennethem Branaghem.

Piszemy tak dokładnie o odtwórcach głównych ról, gdyż duże znaczenie ma wygląd głównego bohatera. Wspominaliśmy już, że jest to postać, dla której ceną wartością jest odwoływanie się do przeszłości, a tęsknotę, jak i wspomnianą niezgodę na terażniejszość oraz jej kontestowanie, widać przede wszystkim w jego wyglądzie. To dlatego Wallander w każdej z tych aktorskich kreacji jest przedstawiany jako starzejący się, niedbający o wygląd, nieogolony, rozczochrany, nieco otyły policjant, który ma liczne problemy zdrowotne. Jego wygląd zewnętrzny, sposób ubierania się i stan zdrowia sprawiają, że odbieramy go jako przedstawiciela generacji, która odeszła w niebyt, zupełnie tak jak w świecie polityki szwedzcy socjaliści.

Inną wartością, bardzo cenioną przez Wallandera, jest praca. Stara się ją wykonywać najlepiej jak potrafi, choć ze względu na jego charakter przytrafiają mu się liczne wpadki. Potrafi zostawić broń w barze, w którym wypił za dużo alkoholu lub przyjść pijany do pracy. Jest również odpowiedzialny za śmierć świadka, za co nigdy zresztą nie został pociągnięty do odpowiedzialności (sez. 2005-2006 odc. *Kontener*). Jak ważna jest dla niego praca, widzimy też w odcinku *The Sad Bird* (sez. 3. odc. 6.), kiedy Wallander dowiaduje się, że zmuszony jest do przejścia na emeryturę z powodu coraz bardziej zaawansowanej choroby Alzheimera. W jednej ze scen staje nad brzegiem klifu i wpatruje się w fale uderzające o skalisty brzeg, co od razu nasuwa widzowi myśl, że główny bohater zamierza popełnić samobójstwo.

Równie ważna jak praca jest dla komisarza z Ystad rodzina, ale i na tym polu starzejący się policjant nie potrafi sobie poradzić<sup>413</sup>. Jego małżeństwo się rozpadło, ma bardzo skomplikowane relacje z córką, która podąża jego ścieżką zawodową, chłodne stosunki z ojcem i coraz bardziej boi się śmierci, szczególnie gdy zaczyna rozwijać się u niego choroba Alzheimera. Wydaje się też, że nie jest już w stanie stworzyć szczęśliwego związku z kobietą<sup>414</sup>, choć bardzo tęskni za życiem rodzinnym.

---

<sup>413</sup> Temat rozpadu więzi rodzinnych dominuje szczególnie w pierwszych odcinkach z udziałem aktora Rolfa Lassgård.

<sup>414</sup> Takie próby stworzenia związku z kobietą (psycholog Anja Sörensen) oglądamy między innymi w odcinku zatytułowanym *The Tricksters* (odc.6., seria 2005-2006).

Nieudane relacje Wallandera z rodziną są odzwierciedleniem nieudanych relacji szwedzkiego państwa z obywatelami. Widać to szczególnie w odcinku zatytułowanym: *Mężczyzna, który się uśmiechał* (seria 1994-2007). Odcinek ten otwiera szeroki plan, w którym widzimy jasnoniebieskie niebo i skierowane w stronę widza oślepiające promienie słońca. W komentarzu pozakadrowym słyszymy głos Wallandera, który wraca do wspomnień z dzieciństwa o swoim najlepszym przyjacielu, który wyjechał nagle, bez pożegnania, zostawiając go osamotnionego. To wspomnienie pozwala mu odkryć, że właściwie przez całe życie czuł się osamotniony i zdystansowany w stosunku do ludzi, których kochał. Następnie kamera wędruje w dół i w kadrze pojawia się pole żółtych słoneczników, które są mocno skontrastowane z błękitnym niebem i jednocześnie układają się w kolory szwedzkiej flagi<sup>415</sup>.

Także problemy ze zdrowiem szwedzkiego policjanta mogą być interpretowane jako swego rodzaju metafora upadku państwa opiekuńczego<sup>416</sup>. Wallander prezentowany jest jako typowy przedstawiciel współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego, który w nadmiernej ilości spożywa „śmieciowe” jedzenie, jest przepracowany, ma nadwagę i zbyt wysoki poziom cholesterolu. Jego ociężała sylwetka kontrastuje z wysportowanymi, młodymi biegaczami, których mijają na ulicy. Po jednej z wizyt u lekarza i morderczej jeździe na rowerze mierzącym różne parametry zdrowotne, Wallander przestraszony stanem swego zdrowia obiecuje poprawę. Jednak już w tym samym odcinku widzimy go pijącego alkohol i opychającego się niezdrowym jedzeniem.

Praca i związana z tym służba instytucjom państwowym, rodzina i własne zdrowie to nieocenione wartości w życiu Wallandera. W każdej jednak z tych sfer małomiasteczkowy policjant ponosi mniejsze bądź większe porażki. Jednak i tak jego wady czy wpadki są niczym w porównaniu z wszechobecną korupcją czy prawdziwymi zbrodniami w wyższych kręgach społecznych, by wspomnieć tylko skorumpowanego teścia jego córki Lindy czy szefa Wallandera – Mattsona. Obaj w pogoni za pieniędzmi i władzą nie cofają się przed niczym, nawet przed morderstwem<sup>417</sup>.

<sup>415</sup> S. Alexi, *Investigating Nordic Noir*, Victoria University of Wellington, 2017, s. 40: [http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6244/thesis\\_access.pdf?sequence=1](http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6244/thesis_access.pdf?sequence=1) [dostęp: 26 sierpnia 2017].

<sup>416</sup> Ibidem, s. 37.

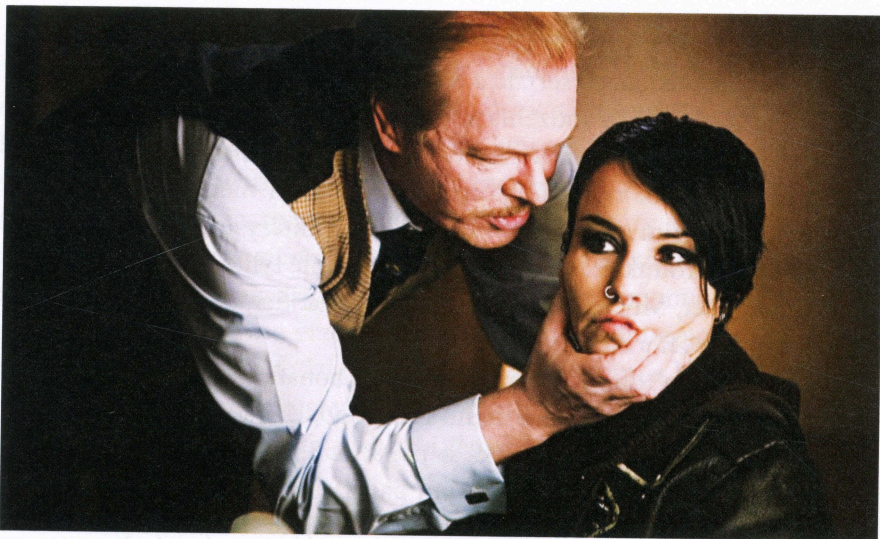
<sup>417</sup> Ibidem, s. 35.

### 4.3.2. Lisbeth Salander i instytucje (nie)opiekuncze

We wszystkich odsłonach serialu z Kurtem Wallanderem podkreślana jest jego samotność i próba radzenia sobie z nią za pomocą pracy, alkoholu, ponownego nawiązywania kontaktu z córką bądź przygodnych związków z kobietami. Samotność głównego bohatera i nieumiejętność bycia w związku z drugim człowiekiem to cecha charakterystyczna dla większości bohaterów produkcji *Nordic noir*, by wymienić tylko takie postacie jak: Lisbeth Salander, Mikael Blomkvist, Kurt Wallander, Saga Norén, Martin Rohde, czy Eva Thörnblad.

Ten stan ducha filmowych czy literackich bohaterów również może być związany z ideą państwa jako domu ludowego, która wytwarzała pewien rodzaj napięcia między jednostką a państwem. Był to rodzaj swobodnego kontraktu pomiędzy silnym i dobrym państwem a wyemancypowanymi i autonomicznymi jednostkami. Prężnie działające instytucje państwowe powodowały, że obywatel mógł się czuć zwolniony z udziału w komórkach społeczeństwa obywatelskiego, takich jak rodzina, sąsiedzi, kościół, organizacje dobroczynne. Jednakże, wybierając postawy eskapistyczne, w efekcie zostawał sam. Załamanie się utopijnej wizji państwa dobrobytu i spokoju, lansowanej przez szwedzkich socjalistów, spowodowało, że mieszkańcy Szwecji zostali wyrwani z głębokiego, niczym nie zmaconego snu i musieli stawić czoła twardej rzeczywistości, którą słabo znali, bo oddzielały ich od niej zasięki państwowych instytucji i licznych programów opiekuńczych. Dlatego też w świecie *Nordic noir* tego typu instytucje państwowe były poddawane druzgocącej krytyce.

Pierwszym nasuwającym się przykładem na poparcie tej tezy byłaby relacja między Lisbeth Salander, bohaterką trylogii Stiega Larssona, a Nilsem Bjurmanem, jej nowo przydzielonym kuratorem, który okazał się sadystycznym zbrodniarzem o maniakalnej potrzebie kontroli swych podopiecznych. Nowy opiekun już na pierwszym spotkaniu proponuje Lisbeth seks oralny w zamian za wydanie jej części pieniędzy, które zarobiła w uczciwy sposób. Przy następnym spotkaniu zaś gwałci ją w wyjątkowo bolesny i okrutny sposób. Lisbeth nagrywa jednak całą sytuację ukrytą kamerą wideo i wykorzystuje nagranie do szantażu psychicznie chorego opiekuna, by wydość się z jego szponów. Zaś żeby mieć pewność, że nie skrzywdzi on już żadnej kobiety, tatuuje mu na brzuchu napis: „Jestem sadystyczną świnia, dupkiem i gwałciicielem”.



Lisbeth Salander i jej kurator Nils Bjurman. Kadr z filmu *Mężczyźni którzy nienawidzą kobiet*, reż. Niels Arden Oplev (2009)

Relacja pomiędzy Lisbeth a przedstawicielem państwa pokazuje częstą, w wypadku filmów *Nordic noir*, krytykę instytucji państwowych, które zostały powołane do obrony obywateli. System ten jednak nie działa tak jak powinien. Lisbeth przez pewien czas była prawnie i finansowo uzależniona od sadystycznego potwora, który miał nad nią całkowitą władzę. Sytuacja opisana przez Larssona to w dużej mierze echa tego, co działo się w Szwecji w latach 1935-1975. Wtedy to prężnie działający Instytut Higieny Rasy zdecydował o tym, by w ramach „oczyszczania” społeczeństwa wysterylizować 60 000 ofiar. Często byli to tak zwani „niewidzialni”: imigranci, Cyganie, osoby niepełnosprawne, chore, ale też kobiety sprawiające problemy wychowawcze<sup>418</sup>. Taką niewidzialną w tym przypadku miała być właśnie Lisbeth Salander.

Z brakiem zaufania do instytucji państwowych jest związany szczególnie rodzaj szwedzkiego indywidualizmu. Jak zauważają autorki książki *Modern-Day Vikings*: „Szwedzi są wychowywani w przekonaniu, że bycie członkiem grupy zaspokoi ich potrzebę bezpieczeństwa, ale co ważniejsze rozwija to

<sup>418</sup> M. Zaremba Bielawski, *Leśna mafia. Szwedzki thriller ekologiczny*, Wydawnictwo AGORA, Warszawa 2014.

silną potrzebę niezależności i indywidualności. A więc pewien rodzaj konformizmu wykorzystywany jest do tego, by przerodzić się później w rozwinięty indywidualizm<sup>419</sup>. Autorki zwracają uwagę, że znaczącą wartością w szwedzkim społeczeństwie jest związana z tym samowystarczalność i przedkładanie indywidualizmu nad konformizm. To dlatego bardzo często bohaterowie omawianych produkcji próbują wymierzać sprawiedliwość na własną rękę lub, zamiast zwracać się o pomoc do instytucji państwowych, wybierają pomoc poza systemem, u prywatnych detektywów, hakerów, w agencjach ochroniarskich. Tak jak to miało miejsce w trylogii *Millenium*.

#### **4.4. Rodzina jako wartość, czyli równość ponad wszystko**

W kulturze skandynawskiej rodzina zawsze odgrywała bardzo ważną rolę i była źródłem inspiracji dla wielu artystów. Często była też tym elementem, który twórcy z lubością rozkładali na czynniki pierwsze, by dokonać jego wiwisekcji. Świadczy o tym twórczość chociażby Augusta Strindberga bądź Ingmara Bergmana. W wielu artystycznych wizjach rodzina niejednokrotnie stawała się symbolem całego narodu. Twórcy związani z *Nordic noir* podążają tym samym tropem, przyglądając się w swoich dziełach szczególnie chętnie zamkniętym społecznościom, właśnie takim jak rodzina, lecz też środowisku policjantów, polityków, dziennikarzy czy przestępców, by pod tym kątem przyjrzeć się, jak funkcjonuje całe państwo. Taka strategia daje możliwość obserwacji poszczególnych jednostek i ich funkcjonowania w obrębie grupy. Jako przykłady tego typu zamkniętych środowisk możemy podać grupę dziennikarzy z czasopisma *Millenium* bądź wspomnianą już rodzinę Vangerów (oba wizerunki pochodzą z trylogii *Millenium*). W serialu *Most nad Sundem* taką zamkniętą społecznością jest środowisko policjantów, z którymi spędza większość czasu Saga Norén, i rodzina Martina Rohde, bądź wreszcie środowisko dziennikarskie, które pojawia się w pierwszym sezonie tej serii. Z kolei w *Snabba Cash* jest to środowisko studentów i imigranckiej mafii, a główny bohater filmowej trylogii funkcjonuje na granicy tych światów.

---

<sup>419</sup> C. Johansson Robinowitz, L. Werner Carr, *Modern-Day...*, s. 57.

Takie ograniczenie przestrzeni, w której popełniana jest zbrodnia, nie jest zabiegiem wymyślonym przez skandynawskich twórców. Już od czasów Edgara Allana Poe pojawił się podgatunek powieści detektywistycznej nazywany „zagadką zamkniętego pokoju”. Taka strategia umożliwiała ograniczenie liczby podejrzanych o dokonanie zbrodni. Przykładem może być *Zabójstwo przy Rue Morgue i inne opowiadania*<sup>420</sup> wspomnianego wyżej autora lub powieści Johna Dicksona Carra<sup>421</sup>. Najwyraźniej do tej stylistyki nawiązuje pierwsza część trylogii *Millenium: Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*. Morderstwo zostaje tam popełnione na odizolowanej wyspie, z której nie ma możliwości ucieczki, a mimo to przez kilkadziesiąt lat, do momentu pojawienia się Mikaela Blomkvista, nie znaleziono sprawcy.

Wspominaliśmy już, że dla Szwedów bardzo istotną wartością jest rodzina i życie rodzinne. W sukurs takiemu myśleniu spieszy polityka państwa – w bardzo dużym stopniu zorientowana właśnie na pomoc rodzinie. Szczególnie cenioną wartością jest równość mężczyzn wobec kobiet i wspólny podział obowiązków związanych z prowadzeniem domu. Ułatwiają to w dużym stopniu regulacje prawne takie jak: urlopy tacierzyńskie, pomoc młodym matkom w powrocie do pracy, dwunastomiesięczny urlop rodzicielski. Ponadto rodzice, którzy decydują się na zajmowanie w domu dzieckiem po porodzie otrzymują 80–90 procent swojej pensji i gwarancję powrotu do pracy. Funkcjonuje również rozbudowana sieć dziennej opieki nad dziećmi<sup>422</sup>.

Mimo tak dużego przywiązania obywateli do życia rodzinnego, należy zauważyć, że szczęśliwa rodzina w produkcjach *Nordic noir* to obraz tak rzadki, jak śmiejąca się Saga Norén – główna bohaterka *Mostu nad Sundem*. Bohaterami omawianych filmów najczęściej są samotnicy, których małżeństwa się rozpadły, jak w wypadku komisarza Wallandera, rozpadają – jak związek Martina Rohde w sezonie pierwszym *Mostu nad Sundem*, bądź są samotnikami z wyboru jak Mikael Blomkvist czy Lisbeth Salander, bohaterowie serii *Millenium*. Parą, która mogłaby stworzyć szczęśliwą

---

<sup>420</sup> E. A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue i inne opowiadania*, przeł. R. Dębski, Tradycja, Kraków 1991.

<sup>421</sup> J. D. Carr, *Tajemnica Marie Stevens*, przeł. J. Zakrzewski, E. Krasnodębska, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1994; J. D. Carr, *Tabakiera cesarza*, przeł. K. Tomorowicz, Czytelnik, Warszawa 1968; J. D. Carr, *Diabeł w aksamitach*, przeł. J. Zakrzewski, E. Krasnodębska, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1994.

<sup>422</sup> C. Johansson Robinowitz, L. Werner Carr, *Modern-Day...*, s. 105.



rodzinę, są Dag i Mia z pierwszej części trylogii *Millenium*. Nie jest to jednak możliwe, gdyż zostają zamordowani w szczególnie bestialski sposób. Szczęśliwą, wielopokoleniową rodziną wydaje się być z początku rodzina Vangerów, jednak z każdym wersem książki i każdą minutą filmu widzimy, że jest to tylko złudny, powierzchowny obraz, pod którym ukrywają się zbrodnie, gwałty czy nazistowska przeszłość jej członków, co stopniowo odkrywają główni bohaterowie opisywanej sagi.

Bardzo często w omawianych przez nas produkcjach zbrodnia wiąże się bezpośrednio z instytucją rodziny. Jeszcze zanim Mikael Blomkvist zmierzy się z mroczną przeszłością rodziny Vangerów, będzie musiał zrezygnować na jakiś czas z pracy, w związku z odkryciem nielegalnych interesów wszechwładnej rodziny Wennerströmów. Rodzinę Lisbeth Salander tworzą: chora psychicznie i maltretowana przez męża matka oraz ojciec – Zalachenko, który był sowieckim szpiegiem i pod ochroną szwedzkiego państwa dokonywał niezliczonych zbrodni.

W serialu *Jordskott* taką rodziną trzymającą władzę w małym, szwedzkim miasteczku jest rodzina Thörnbladów, która również skrywa swoje mroczne tajemnice. W serialu *Wallander* (*Człowiek, który się uśmiechał*)



Lisbeth Salander, jej ojciec Alexander Zalachenko i jej przyrodni brat Ronald Niedermann. Kadr z filmu *Dziewczyna, która igrała z ogniem*, reż. Daniel Alfredson (2009)

z kolei pojawia się familia Harderbergów, która również łamie prawo, by odnieść prywatne korzyści<sup>423</sup>.

Wydaje się, że rodziny: Wennerströmów, Vangerów czy Harderbergów są dobrym przykładem wspomnianych już wcześniej tak zwanych szwedzkich „piętnastu rodzin”, które zgromadziły największy w kraju kapitał. Do tej wąskiej grupy zaliczali się Wallenbergowie, którzy mieli większościowe udziały w największych szwedzkich firmach, takich jak: SAAB, Scandia-Vabis, L.M. Ericsson czy SKF. Piszemy o tym, by pokazać, jak jedna z naczelnych wartości, jaką jest (względna przynajmniej) równość w obrębie społeczeństwa, zostaje zanegowana przez twórców *Nordic noir*. Tego typu wizerunki bogatych, łamiących prawo rodzin, są pewnego rodzaju spadkiem po twórczości Mai Sjöwall i Pera Wahlöö. W ich dziesięciu powieściach o przygodach komisarza Becka nie znajdziemy ani jednej postaci, która byłaby bogata i nie miała na sumieniu łamania prawa<sup>424</sup>.

#### 4.5. J. W. i imigrancka mafia, czyli szwedzka tożsamość i egalitaryzm jako wartości w odwrocie

Z nierównością i społecznym rozwarstwieniem mamy również do czynienia w filmie *Szybki cash*. Film ten powstał na podstawie książki, której autorem jest pisarz i prawnik Jens Lapidus, autor trylogii *Stockholm noir*<sup>425</sup>, w skład której wchodzi następujące tomy: *Szybki cash* (2006), *Zimna stal* (2008) i *Livet deluxe* (2011). Powieści Lapidusa przedstawiają świat jego klientów: mafiosów z Bałkanów, handlarzy narkotykami i pospolitych bandytów, których życie autor poznał jako praktykujący adwokat. Głównym bohaterem trylogii jest J. W. (Johan Westlund),<sup>426</sup> młody student ekonomii wywodzący się ze średnio zamożnej rodziny. Aspiruje on do tego, by podnieść swój status społeczny, a ma mu w tym pomóc wejście w towarzystwo młodych, bogatych Szwedów oraz romans z dziewczyną z wyższych sfer.

<sup>423</sup> S. Peacock, *Swedish Crime Fiction...*, s. 91.

<sup>424</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>425</sup> J. Lapidus, *Szybki cash*, przeł. M. Kalinowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008; J. Lapidus, *Zimna stal*, przeł. M. Kalinowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009; J. Lapidus, *Życie deluxe*, przeł. P. Jankowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.

<sup>426</sup> Gra go młody aktor Joel Kinnaman, który odtwarzał również główną postać w *The Killing* (2011-2014), amerykańskiej wersji duńskiego serialu *Forbrydelsen* (2007-).

Aby przeskoczyć kilka szczebli w hierarchii społecznej w dzień studiuje, a w nocy dorabia jako taksówkarz. Żeby dostosować się do grupy bogatych rówieśników i uniknąć obraźliwej łaty „Lassego z zadupia”, stara się w miarę możliwości wyglądać tak jak koledzy i ukrywa swój niższy status społeczny oraz brak pieniędzy. „Jesteś z Norrlandu, a starasz się wyglądać jak te bogate dupki” – wytyka mu handlarz narkotyków Jorge. To dlatego mały pokój Johana w akademiku jest obwieszony plakatami modeli, na których wyglądzie J. W. się wzoruje. Także dlatego zamawia przez Internet drogic guziki i przyszywa je do swoich tanich koszul, a kiedy okazuje się, że na jednym z przyjęć jego samochód mocno odstaje od reszty, parkuje go z dala od innych, droższych aut.



J. W. w filmie *Snabba Cash*, reż. Daniel Espinosa (2010)

By utrzymać się w bogatym towarzystwie i móc pozwolić sobie na bardziej ekskluzywny styl życia, młody adept ekonomii nawiązuje kontakt z imigrancką mafią i próbuje wykorzystać swoją szansę na tytułowy „szybki cash”. Podobny pomysł jak on ma hiszpański imigrant Jorge oraz serbski mafiozo Mrado.

Warto zwrócić uwagę, że świat tego filmu jest przesiąknięty postaciami na wskroś negatywnymi. Mamy do czynienia albo z mafiosami pochodzącymi z różnych stron świata, albo z rozpuszczonymi młodymi Szwedami, którzy myślą tylko o sobie i o swoich pieniądzach, bądź ze skorumpowanymi biznesmenami. W tym świecie bezprawia policja pojawia się dopiero w ostatnich scenach, by przerwać finałowy przekręt. Wcześniej jest kompletnie nieobecna, a miastem rządzą handlarze narkotyków i przestępcy,

którzy zarabiają na młodych, naiwnych Szwedach, sprzedając im narkotyki. W filmie bardzo wyraźnie widzimy, jaką wartością jest szwedzka tożsamość, zagrożona przez przybyszów z zewnątrz. To imigranci sprzedają narkotyki młodym Szwedom, to oni są autorami większości aktów przemocy i w końcu to przez ich nielegalne interesy J. W. trafia do więzienia.

Inną, krytykowaną w *Szybkim cashu* wartością jest słynny szwedzki egalitaryzm. W większości produkcji *Nordic noir* mamy raczej do czynienia z podkreślaniem nierówności i portretowaniem elit, które często uciekały się do popełniania zbrodni lub łamania prawa. Opisywany problem klasowości i równości często pojawiał się w szwedzkich sztukach, by wspomnieć choćby *Pannę Julię*<sup>427</sup> Strindberga. Akcja tego dramatu ma miejsce w trakcie przesilenia letniego, w czasie którego zniesione zostają wszelkie różnice klasowe, a młoda arystokratka zrównuje się stanem ze starszym służącym.

Równie cenioną wartością w szwedzkim społeczeństwie jest równość pomiędzy kobietami i mężczyznami oraz emancypacja kobiet. Bardzo dobrze fakt ten ilustruje trylogia *Millenium* oraz szeroko opisywany feminizm pisarza i jego zaangażowanie w walkę o prawa kobiet. Jak jednak zauważa Katy Shaw, autorka tekstu *Men Who Hate Women: Masculinities, Violence and the Gender Politics of Nordic Noir*<sup>428</sup>, są to określenia stosowane co najmniej na wyrost. W swoim inspirującym artykule zauważa ona, że pomimo wyobrażeń odnoszących się do egalitarności szwedzkiego społeczeństwa, *Nordic noir* bardzo często eksponuje przemoc mężczyzn względem kobiet. Z jednej strony bowiem w powieści Larssona pojawiają się statystyczne, drastyczne dane dotyczące przemocy mężczyzn wobec kobiet, z drugiej strony należy zauważyć, że najczęściej tego typu zbrodnie przez długi czas nie zostały odkryte ani odpowiednio ukarane przez instytucje reprezentujące państwo.

W kontekście szeroko opisywanego feminizmu Larssona warto zwrócić uwagę, że w jego powieściach oraz ich ekranizacjach nie pojawia się ani jeden portret kobiety imigrantki, przy wielu tego typu męskich figurach imigrantów. Ponadto, jedyny model niedysfunkcjonalnego macierzyństwa, opisywany w kryminale, związany jest z osobą Harriet Vanger, która zmuszona była

<sup>427</sup> A. Strindberg, *Dramaty*, przeł. Z. Łanowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2006.

<sup>428</sup> K. Shaw, *Men Who Hate Women: Masculinities, Violence and the Gender Politics of Nordic Noir*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, t. 2.

przenieść się do Australii, by tam realizować się jako matka i kobieta, czego nie mogła robić w rodzinnej Szwecji, gdzie była fizycznie wykorzystywana przez ojca. Autorka zauważa również, że postacie kobiece u Larssona są wytworem typowej, męskiej fantazji. Różnorodność wykreowanych przez niego kobiecych bohaterek porównuje do różnorodności dań na szwedzkim stole. Przy czym najsilniejsze i najbardziej wyemancypowane kobiety zazwyczaj kończą z protagonistą w łóżku (wyjątkiem jest siostra Blomkvista).

Już z powyższych przykładów widać, że tak ceniona przez Szwedów równość płci, na którą tak chętnie powoływano się w wypadku trylogii *Millenium*, jest tylko pozorna.

## 4.6. Eva Thörnblad wraca do domu.

### Prowincja i natura jako nieocenione wartości

Jak zauważa Kerstin Bergman, autorka *Swedish Crime Fiction*, po 2000 roku powiększyła się liczba autorów kryminałów, którzy osadzali akcję swoich powieści w wiejskim, idyllicznym krajobrazie, pozbawionym śladów globalizacji, a co za tym idzie również zagrożeń, jakie niesie ze sobą współczesny świat<sup>429</sup>.

I choć natura i prowincja przez długi czas zajmowały ważne miejsce w szwedzkiej sztuce, to współcześnie dla kryminału odkrył ją na nowo, dopiero w latach 90. XX wieku, Henning Mankell, umieszczając akcję powieści z komisarzem Wallanderem w małym, południowym, szwedzkim miasteczku Ystad. Od tej pory wielu skandynawskich autorów poszło śladami Mankella, sytuując akcje swoich powieści z dala od wielkich miast<sup>430</sup>. Na przykład na dalekiej północy w miasteczku Kiruna mają miejsce wydarzenia opisane w powieści Åsy Larsson. Z kolei na zachodnim wybrzeżu Szwecji znajduje się miejscowość Fjällbäcka, którą penetruje w swoich kryminałach Camilla Läckberg. Na wschodzie zaś dzieje się akcja powieści Mari Jungstedt oraz Anny Jansson.

Każdy z wymienionych autorów starał się wykorzystać geograficzny potencjał miejsca, w którym zdecydował się opowiadać stworzoną przez siebie historię. Na przykład Ystad to szwedzkie miasteczko, które leży najbliżej kontynentalnej Europy. Mieści się tam port, do którego przypływają statki

<sup>429</sup> K. Bergman, *Swedish Crime Fiction...*, s. 103.

<sup>430</sup> *Ibidem*, s. 107.

z Polski i Europy wschodniej. Wspomniana na początku tego rozdziału Bergman charakteryzuje Ystad jako swego rodzaju bramę do kontynentu, która sprawia, że z jednej strony Europa wschodnia staje się bardziej dostępna, ale też przyplływające stamtąd statki symbolizują zagrożenie dla współczesnej Szwecji. U Mankella bardzo często zbrodnia związana jest właśnie z przybyszami z Europy wschodniej lub z Bałkanów. Autorka *Swedish Crime Fiction* zauważa, że nostalgia Mankella za pięknym i niewinnym krajobrazem Szwecji jest jednocześnie swego rodzaju wyrazem tęsknoty za idylliczną wizją jego ojczyzny z przeszłości, ten obraz z kolei stoi w opozycji do współczesnego, zglobalizowanego świata, który niesie ze sobą liczne zagrożenia<sup>431</sup>. W powieściach Mankella prowincja służy do pokazania, że przez procesy globalizacji zbrodnia może dotrzeć w najdalsze zakątki Szwecji.

Camilla Läckberg posługuje się prowincją w innym celu. Dzięki umieszczeniu akcji w miejscowości Fjällbäcka opisuje życie w małym, rybackim miasteczku, w którym ludzie żyją przede wszystkim z pieniędzy zostawianych przez turystów. Przy okazji skupia się na rodzinach, które mieszkają tam od kilku pokoleń i wiedzą o sobie niemal wszystko, co staje się inspirującym tłem dla poprowadzenia kryminalnej intrygi. Åsa Larsson z kolei, poprzez wybór Kiruny na tło opisywanych wydarzeń, skupia się na charakterystyce zimnego, trudnego, północnego krajobrazu z długimi, ciemnymi zimami i krótkimi latami. Podkreśla też brak anonimowości w tego typu małych społecznościach oraz narastanie konfliktów, które z racji ograniczonej liczby ludności i dobrze znających się mieszkańców, mogą trwać latami<sup>432</sup>.

Należy zauważyć, że w powieściach czy filmach, których akcja rozgrywa się na prowincji, bardzo często mamy do czynienia z innymi motywami zbrodni, niż w dziełach, których główna akcja toczy się w mieście. Bardzo często zbrodnia nie jest już powiązana z upadkiem państwa dobrobytu i jego dysfunkcjonalnymi instytucjami mającymi swoje źródło w przeszłości.

Dobrym przykładem takiej strategii jest serial *Jordskott*. Główną bohaterką serialu jest Eva Thörnblad, policyjna mediatorka, która po tym jak została postrzelona w trakcie negocjacji, postanawia zrezygnować z pracy i wrócić do rodzinnego miasteczka na pogrzeb ojca. Podróż przywołuje w niej wspomnienie zaginionej siedem lat temu, w niewyjaśnionych oko-

<sup>431</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>432</sup> Ibidem, s. 110.

licznościach, córce Josefin. Eva nigdy nie pogodziła się z jej zaginięciem i ciągle żyje nadzieją, że kiedyś ją odnajdzie. Nadzieja rozkwita na nowo, gdy w podobnych okolicznościach jak jej córka, znika w tym samym miasteczku kilkuletni Anton. Eva ma przecucie graniczące z pewnością, że te dwie sprawy są ze sobą powiązane.



Eva Thörnblad z dzieckiem. Kadr z serialu *Jordskott*, sez. 1.

W wypadku tego serialu widzimy jeszcze jedną możliwość wykorzystania prowincji – bardzo często dla głównych bohaterów jest ona doskonałym miejscem ucieczki<sup>433</sup> przed niepowodzeniem, które spotkało ich w dużym mieście. Jednocześnie ten rodzaj podróży dla wielu bohaterów okazuje się wyprawą w przeszłość. Tak jest w wypadku Ewy, ale też Mikaela Blomkvista. Przyjmuje on zlecenie Vangerów po tym, jak został publicznie ośmieszony przez rodzinę Wennerströmów i musiał na jakiś czas odejść z pracy. Nawet Wallander, który mieszka w małym miasteczku, przenosi się na jego obrzeża, do drewnianego domu położonego na skraju kamienistej plaży, by tam odzyskać utraconą z wiekiem równowagę.

W serialu *Jordskott* szczególnie wyraźnie widać, jak znaczącą rolę w produkcjach *Nordic noir* odgrywa natura. Podążając za jego fabułą, z każdym kolejnym odcinkiem widzowie zadają sobie pytanie, jak daleko może się

<sup>433</sup> S. Peacock, *Swedish Crime Fiction...*, s. 107.

posunąć człowiek w niszczeniu otaczającej go przyrody<sup>434</sup>. Zmierzając do finału pierwszego sezonu, obserwujemy jak twórcy coraz bardziej personifikują naturę i piętnują negatywne zachowania człowieka, które przyczyniają się do jej eksterminacji. Obserwujemy walkę pazernej korporacji, która chcąc zarobić pieniądze, decyduje się na wycinanie wielkich połaci lasu. Przeciwno takiemu postępowaniu protestuje coraz większa grupa aktywistów. Przywdziewając kostium thrillera ekologicznego, serial staje się niemal politycznym manifestem, który tak jak książka Macieja Zaremby<sup>435</sup> piętnuje niszczenie natury, podkreślając jej ogromną wartość.

#### 4.7. *Most nad Sundem*, czyli co nam mówią o wartościach miejsca akcji

Jak zauważają Susanne Eichner i Lothar Mikos, autorzy artykułu *The Export of Nordic Stories*<sup>436</sup>, lokalizacje, gdzie ma miejsce akcja szwedzkich produkcji spod znaku *Nordic noir*, nie pełnią tylko roli tła, ale też niosą mnóstwo dodatkowych znaczeń. Skupiając się na miejscu akcji, możemy odkryć te elementy, do których twórcy przywiązują największą wartość.

Jeżeli pod tym kątem przyjrzymy się miejscu akcji serialu *Most nad Sundem*, dojdziemy do interesujących wniosków. Bardzo ważnym bohaterem tego serialu jest oddany do użytku 1 czerwca 2000 roku most Öresund, rozciągający się na przestrzeni piętnastu kilometrów pomiędzy Kopenhagą a Malmö<sup>437</sup>. Dzięki tej nowoczesnej budowli Malmö stało się swego rodzaju

<sup>434</sup> W mitologii skandynawskiej drzewom przypisuje się potężną moc. Pierwsi ludzie powstałi z fragmentów drzew, w które bogowie tchnęli duszę, obdarowali też mądrością, chęcią do działania oraz umiejętnością mówienia i postrzegania świata. Szczególnie ważny jest jesion, który stał się symbolem męskości i olcha jako symbol płodności kobiet. Jesion był również uznawany za kosmiczne drzewo, którego korzenie były fundamentem świata. Zapewniał stabilność, stając się jednocześnie drzewem życia i śmierci. Jego konary wplecione były w dziewięć mitycznych krain. Por. M. Turowska-Rawicz, R. Sypek, *Mitologie świata. Ludy skandynawskie*, New Media Concept, Warszawa 2007, s. 27.

<sup>435</sup> M. Zaremba Bielawski, *Leśna mafia...*

<sup>436</sup> S. Eichner, L. Mikos, *The Export of Nordic Stories. The International Success of Scandinavian TV Drama Series*, „Nordicom Information” 2016, nr 38 (2): [http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/nordicom-information\\_38\\_2016\\_2\\_17-21.pdf](http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/nordicom-information_38_2016_2_17-21.pdf) [dostęp: 30 stycznia 2017].

<sup>437</sup> Opisywany most jest również bardzo dobrym przykładem, jak cenioną wartością przez Skandynawów jest ochrona przyrody. Oprócz mostu wybudowano również sztuczną wyspę,



przedmieściem Kopenhagi, bo z południowych prowincji Skanii bliżej jest teraz do stolicy Danii niż do Sztokholmu. Most przyczynił się również do jeszcze większej asymilacji Duńczyków i Szwedów, którzy coraz częściej decydowali się na pracę w sąsiednim, ale leżącym już w innym kraju mieście. Jak zauważa Peacock: „Nie znajdzie się dzisiaj bardziej dramatycznego i piękniejszego symbolu potęgi i dobrobytu Szwecji końca XX wieku; nie ma też lepszego znaku, który mówiłby o zakończeniu pewnej epoki. Most łączy Szwecję z niekontrolowanym zewnętrznym światem, kiedy przez tyle lat rządów socjaldemokratów ideałem postrzegania własnego kraju była samowystarczalność i samodzielne decydowanie o tym, na jakich prawach i kiedy wpuścić do Szwecji kogoś z zewnątrz<sup>438</sup>”. A więc widzimy, że wybór tego miejsca na zawiązanie akcji i na powtarzający się pięknie sfilmowany *lejtmotyw*, nie był przypadkowy. Most nie służy tylko do przemieszczania się z jednego kraju do drugiego, ale niesie ze sobą określone znaczenia i związane z nimi wartości jak: otwartość, nowoczesność, zmiana sposobu myślenia, ale też chęć komunikacji z najbliższym sąsiadem.



Saga Norén, Martin Rohde i most Öresund. Kadr z serialu *Most nad Sundem*, sez. 1.

na której stoją filary, mimo że w pobliżu znajdowała się wyspa naturalna. Nie poprowadzono jednak przez nią mostu, by chronić znajdujący się tam rezerwat przyrody.

<sup>438</sup> S. Peacock, *Swedish Crime Fiction...*, s. 103.

Obok mostu, równie ważną rolę w tym serialu odgrywa architektura. Pojawia się w nim dużo nowoczesnych, szklanych, filmowanych w nocnym, żółtawo-niebieskim świetle, budynków. Sprawia to wrażenie pewnej niedostępności, nowoczesności, ale też porządku, przejrzystości, a przede wszystkim użyteczności. Odzwierciedleniem wymienionych cech może być wieżowiec *Turning Torso*, zaprojektowany przez światowej sławy hiszpańskiego architekta Santiago Calatravę. To zaledwie jeden z ośmiu „drapaczy chmur” w całej Skandynawii. Neofuturystyczna, studziwieńdziesięciometrowa „wieża” znajdująca się w Malmö uznawana jest za pierwszy w świecie „skręcony drapacz chmur”. Częste eksponowanie tego budynku w serialu może z jednej strony świadczyć właśnie o przywiązywaniu dużej wagi do nowoczesnych technologii, ale też do takiej filozofii myślenia, która polega raczej na stawianiu na jakość, a nie na ilość. W końcu sama Warszawa ma więcej wysokościowców niż cała Skandynawia. Tam jednak, jeśli już zapadnie decyzja o tego typu budowli, zazwyczaj powstaje projekt nad wyraz wyjątkowy i doceniany na całym świecie, jak choćby wspomniany *Turning Torso*, który zdobył mnóstwo nagród za najlepszy wysokościowiec na świecie<sup>439</sup>.

Równie dużo o tym, co szczególnie cenią Szwedzi, mówią nam wnętrza, w obrębie których poruszają się główni bohaterowie serialu. Chcielibyśmy w tym miejscu zwrócić uwagę szczególnie na dwie lokalizacje pochodzące z serialu *Most nad Sundem*: dom Martina Rohde oraz komisariat, gdzie pracuje Saga Norén.

Pierwsze z omawianych miejsc to dom duńskiego policjanta. Jest to nowoczesny, rozległy budynek, w którym dominują ogromne szklane okna i drewniane ściany szarmonizowane z rosnącymi w pobliżu drzewami, przez co wydaje się częścią otaczającej go natury. W środku mamy ogromne, jasne przestrzenie. Wszystko wypełnione jest stonowanymi w formie i kolorach nowoczesnymi meblami. W oczy rzuca się fotel Egg, zaprojektowany przez słynnego duńskiego projektanta Arne Jacobsena. Jeżeli porównamy wnętrza, w którym porusza się duński detektyw, z tymi, które możemy zobaczyć w amerykańskich „policyjnych” filmach, zauważymy, że różni się ono znacznie od chaotycznych i tandetnych przestrzeni przeznaczonych dla

---

<sup>439</sup> W sierpniu 2015 roku ogłoszono, że budynek ten jest zwycięzcą konkursu *10 Year Award* organizowanego przez Council on Tall Buildings and Urban Habitat. W 2005 roku zaś zdobył najbardziej prestiżową nagrodę architektoniczną *Gold Emporis Skyscraper Award*.

amerykańskich stróży prawa. Co mówi to wnętrze o wartościach ważnych z punktu widzenia bohaterów tego serialu? Dom Martina Rohde z serialu *Most nad Sundem* świadczy o dużej otwartości na otoczenie, szczególnie na pobliską naturę. Budynek nie stara się nad nią dominować, a raczej z pokorą z nią współgra poprzez drewniane konstrukcje i ogromne okna. Poza tym widać, że jego mieszkańcy kładą duży nacisk na egalitaryzm. Nie ma tam wielu wydzielonych przestrzeni dla dorosłych, dzieci bądź oddzielnych pomieszczeń jadalnych. Projekt raczej akcentuje duże, wspólne pomieszczenia, w których mogliby przebywać razem wszyscy członkowie rodziny.



Dom głównego bohatera serialu Martina Rohde. Kadr z serialu *Most nad Sundem*, sez. 1.

Innym budynkiem, na który chcielibyśmy zwrócić uwagę, jest miejsce pracy Sagi Norén. Już sam projekt wnętrza komisariatu z założenia wyklucza wszelką hierarchię w obrębie pracującej tam grupy policjantów. Mamy do czynienia z dużymi, przeszklonymi pomieszczeniami, między którymi można przemieszczać się bez większego problemu. Poza tym często widzimy policjantów, gdy siedzą razem przy jednym stole, pracując nad rozwiązaniem jakiegoś problemu. Raczej kładzie się tam nacisk na grupę składającą się z utalentowanych jednostek, niż na poszczególne jednostki, którym przypisane byłyby oddzielne przestrzenie. Budynek jest też nad wyraz logicznie uporządkowany. Każdy zna w nim swoje miejsce, wie gdzie może pracować osobno, a gdzie odpocząć bądź pracować z grupą. W związku z tym nie mamy wrażenia tłoku czy przeludnienia, jakie odczuwamy w porów-

naniu choćby z większością amerykańskich komisariatów przedstawianych w filmach. Nie odbieramy tej przestrzeni jako chaotycznej, w której jedni pracują, inni jedzą, a gdzieś obok przechodzą skuci kajdankami przestępcy. W wypadku komisariatu Sagi Norén każdy zna swoje miejsce i przestrzega raz ustalonego porządku.

Porządek wydaje się być wartością cenioną i pożądaną przez skandynawskich, a więc i szwedzkich obywateli. Jednak do uporządkowanego życia filmowych i serialowych bohaterów wkrada się chaos, nieprzewidywalność i nieodpowiedzialność. Tak więc kolejny przejaw wartości zostaje w świecie ekranowych powieści zanegowany i odrzucony.

## 4.8. Podsumowanie

Wizerunek Szwecji w mediach bardzo często budowany jest na zasadzie opozycyjnych obrazów. Z jednej strony kraj ten przedstawia się jako raj, jako wieczne Bullerbyn, z drugiej jako piekło *multi-kulti*<sup>440</sup>. Z jednej strony odbieramy Szwecję jako swego rodzaju sumienie Europy i kraj, który chce być autorytetem moralnym dla innych. Z drugiej strony dowiadujemy się o jego mrocznym obliczu, jak choćby o programie sterylizacji osób uznanych za antyspołeczne czy też o wciąż narastających problemach z imigrantami.

Podobne swego rodzaju rozdwojenie, jeśli chodzi o obraz Szwecji, zauważamy dzięki produkcjom z kręgu *Nordic noir*, które z racji na swoje historyczne źródła (*Noir*, *Neo noir*), zawsze były wrażliwe na kontekst społeczny. Dzięki tym filmom, serialom i książkom widoczny jest bardzo wyraźny rozdźwięk między wartościami deklarowanymi przez Szwedów, które im się przypisuje jako ważne, a tymi, które pojawiają się w produkcjach *Nordic noir*. Oglądając pod tym kątem omawiane w tekście filmy, można dojść do wniosku, że tak hołubione przez Szwedów państwo opiekuńcze ma swoją ciemną stronę w postaci instytucji, które tłamszą swoich obywateli. Za tak cenioną wartością, jaką jest rodzina, często kryje się zbrodnia bądź chęć zdobycia jak największej władzy. Tak kochana przez Szwedów prowincja stała się miejscem, gdzie na dobre zagościło bezprawie. Twórczość pod szyl-

---

<sup>440</sup> A. Szwedowicz (w rozmowie z K. Tubylewicz), Małydziennik.pl: <http://malodziennik.pl/szwedzi-przyjeli-tysiace-imigrantow-a-teraz-nie-wiedza-co-z-nimi-zrobic-nie-maja-pracy-i-perspektyw-a-kraj-wychowuje-kolejne-pokolenia-sfrustrowanych-musulmanow,5451.html> [dostęp: 4 września 2017].

dem *Nordic noir* pokazuje również, że naturę można niszczyć w imię zdobycia władzy czy korzyści materialnych.

Wartości często przypisywane Szwecji pokrywają się z idealnym obrazem tego kraju jako sumienia Europy. Rzeczywistość jednak okazuje się zgoła inna, o czym przekonują przeanalizowane filmy. Społeczeństwo, które wybrało system wartości wydający się być utopią i jak dotąd konsekwentnie się go trzymało, teraz będzie musiało się zmienić. Szwedzi będą musieli przewartościować swój świat idei, bo ich kraj zaczął się zmieniać. Naszym zdaniem to jest właśnie bardzo ważny, choć ukryty, przekaz opisywanych filmów, seriali i książek. Być może na tym polega fenomen ich popularności, że Szwedzi dzięki nim dostrzegli swoje drugie, Janusowe oblicze i doświadczyli potrzeby zmiany.

Jak jednak zauważyliśmy, produkcje te stały się popularne na całym świecie. Czy to oznacza, że dzisiejszy świat również dostrzega potrzebę zmiany? A jeżeli tak, to w jakim kierunku powinna ona pójść? Szwedzkie seriale i filmy, pomimo że problem ten poruszają, nie udzielają jednoznacznych odpowiedzi.



## **Rozdział 5**

Ciemna strona słonecznego Meksyku.  
O wartościach i ich braku  
we współczesnym kinie meksykańskim





## 5.1. Wprowadzenie

Kino meksykańskie nie jest powszechnie znane szerszej publiczności, ani w Polsce, ani na świecie, pomimo że w trakcie jego rozwoju pojawiały się interesujące propozycje, a nawet dzieła wybitne, jak *Maria Candelaria* (1944) Emilia Fernández, *Zapomniani (Los Olvidados)*, 1950) Luisa Buñuela, twórczego w Meksyku po emigracji z Hiszpanii za czasów rządów generalissimusa Franco, *Mictlan o la casa de los que ya no son* (1969) Raúla Kamffera czy *Święta Góra, (The Holy Mountain)*, 1973) Alejandro Jodorowsky'ego.

Jednak najciekawsze produkcje meksykańskie, wzbudzające zainteresowanie wśród koneserów kina, pojawiły się w ostatnich latach. Do głosu doszło młode pokolenie reżyserów, wsparte reformami w dziedzinie finansowania kultury, a zwłaszcza przemysłu filmowego. O ile jeszcze w latach 90. XX wieku na ekranach kin w Meksyku królowały głównie produkcje hollywoodzkie, to w pierwszej dekadzie XXI wieku znacząco wzrosła liczba i budżet filmów rodzimych, które ponadto zaczęły być zauważane i doceniane na międzynarodowych festiwalach i przeglądach.

Zwraca na to uwagę Bolesław Racięski, pisząc o najnowszym kinie meksykańskim: „W XXI wieku sytuacja zaczęła się poprawiać: zmiany w prawie, nowe jednostki finansujące kulturę oraz wykształcenie się skutecznego modelu współpracy filmowców z prywatnymi inwestorami nie okazały się co prawda cudownym lekarstwem na kryzys, ale zadziałały jak środek przeciwbólowy. Najnowsze kino meksykańskie ciągle boryka się z dramatycznymi problemami, przemysłowi jednak udało się wypracować pewne dobrze funkcjonujące schematy działania. Dziś krajowa kinematografia charakteryzuje się różnorodnością, o której jeszcze 15 lat temu nikt spośród jej obserwatorów nie odważyłby się pomyśleć. IMCINE może się pochwalić zarówno efektownymi hitami kasowymi, jak i – produkowanymi głównie we współpracy z zagranicznymi funduszami – filmami z kręgu szeroko pojętego kina artystycznego<sup>441</sup>.”

Kino meksykańskie może się dzisiaj poszczycić wieloma interesującymi twórcami młodego i średniego pokolenia. Wśród nich na uwagę zasługują: Luis Estrada (*El Infierno*, 2010, *La dictadura perfecta*, 2014), Gabriel Ripstein (*600 Millas*, 2015), Enrique Rivero (*Mai Morire*, 2012), Marcelino

---

<sup>441</sup> B. Racięski, *Współczesne kino...*

Islas Hernández (*Martha*, 2010, *La caridad*, 2015), Laura Amelia Guzmán (*Cochochi*, 2007, *Dólares de arena*, 2014), Jorge Michel Grau (*Somos lo que hay*, 2010, *The ABCs of Death*, 2012, *Big Sky*, 2015), Fernando Eimbcke (*Lake Tahoe*, 2008, *Club sándwich*, 2013), Aarón Fernández-Lesur (*Las horas muertas*, 2013, *Alguien más*, 2013), Francisco Vargas (*El violín*, 2005, *El cielo abierto*, 2011), Michel Franco (*Daniel y Ana*, 2009, *Chronic*, 2015, *Las hijas de Abril*, 2017) czy Nicolás Pereda (*Verano de Goliat*, 2010, *Los ausentes*, 2014). Zapewne najbardziej znanym przedstawicielem „nowej fali” kina meksykańskiego jest Carlos Reygadas, obsypany nagrodami za wszystkie dotychczas zrealizowane przez siebie filmy (*Japón*, 2002, *Batalla en el cielo*, 2005, *Stellet licht*, 2007, *Post tenebras lux*, 2012). Zanim jednak w Meksyku stworzono dogodne warunki do rozwoju rodzimej kinematografii, meksykańscy reżyserzy zyskali międzynarodowy rozgłos dzięki spektakularnym karierom w hollywoodzkiej fabryce snów. Do najbardziej znanych twórców współpracujących z producentami amerykańskimi należą niewątpliwie: Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón oraz Guillermo del Toro.

Niezależnie od tego, czy reżyserzy meksykańscy realizują filmy w kraju, czy poza jego granicami, częstokroć osadzają swoją twórczość w podobnych realiach i problemach wypływających z meksykańskiej kultury, historii i zawirowań współczesności. Jak w soczewce skupiają się one w La Ciudad de México. Meksykańska stolica jest jedną z największych metropolii na świecie. To tygiel, gdzie miesza się i zespalają dwie kultury: katolickiej Hiszpanii i rdzennej cywilizacji Indian. Skutki hiszpańskiej konkwisty widać do dzisiaj. Imponujące szklane biurowce i pełne przepychu wille należą do potomków Europejczyków, którzy wciąż dominują nad niewykształconymi potomkami Indian i Metysów zamieszkującymi meksykańskie slumsy. Te dwa światy istnieją obok siebie, ale się nie przenikają ani nie asymilują. Ich mieszkańcy, chociaż mijają się na ulicach i w sklepach, mają ze sobą niewiele wspólnego, nie rozumieją się, nie nawiązują żadnego kontaktu, a nawet niejednokrotnie są wobec siebie wrogo nastawieni.

Problematyka wyobcowania, braku komunikacji, niemożności wyrwania się z zakłętego kręgu społecznych uwarunkowań stanowi częste tło filmowych opowieści. A zarazem dotyczą one dylematów moralnych (albo ich braku), związanych z przemocą, przestępczością, brakiem perspektyw, duchową pustką. Oddajmy znowu głos Bolesławowi Racięskiemu, który słusznie zauważa: „Współczesne kino meksykańskie najciekawsze jest wtedy, gdy

poruszane przez nie tematy pokrywają się z wytłuszczonymi nagłówkami krajowych gazet: to przede wszystkim osiągnięcia niewyobrażalne rozmiary narkoprzestępczość i dojmujący problem migracji tysięcy Meksykanów do Stanów Zjednoczonych. W tym wstrząsanym kolejnymi kryzysami społeczeństwie jednostka coraz częściej skazana jest na życie w izolacji, niezdolna do zbudowania trwałych więzi, niepewna jutra<sup>442</sup>.

Protagoniści współczesnych produkcji meksykańskich nie są herosami godnymi naśladowania, a raczej antybohaterami. Ich losami rządzi fatalizm i przypadek, a w tle filmowych wydarzeń, bliżej lub dalej, zawsze czai się śmierć. Rafael Aviña w swojej książce poświęconej kinu meksykańskiemu<sup>443</sup> posługuje się dla jego opisu metaforą „barbarzyńskiego Meksyku”, wskazując, że przemoc i okrucieństwo, ukazywane z drobiazgowym realizmem, stanowią istotny element większości współczesnych filmowych produkcji.

Interesującym fenomenem związanym z najnowszym kinem meksykańskim jest fakt, że jego twórcy, gustując w naturalistycznych obrazach przemocy i seksu, niejednokrotnie zestawiają je z symboliką religijną. Nieodścignionym mistrzem tego typu zabiegów jest Carlos Reygadas, niemniej jednak pozostali reżyserzy również chętnie sięgają po tego typu szokujące paralele. W domach bohaterów na ścianach wiszą krzyże lub obrazy Matki Boskiej i świętych, w pejzażach widać wieże kościołów. Towarzyszą one scenom brutalnej przemocy i mechanicznego seksu, niczym niemi świadkowie wydarzeń. Biorąc pod uwagę fakt, że Meksyk jest krajem katolickim, gdzie około 90% populacji przyznaje się do wiary w Chrystusa, obecność tych symboli nie powinna w zasadzie dziwić. Jednakże nie przekłada się ona w żaden sposób na religijne postawy i zachowania filmowych postaci. Tak jakby twórcy filmowi traktowali oprawę religijną jako pusty ornament, pojawiający się w tle wydarzeń, bo nieodłącznie związany z meksykańską tradycją, ale tracący moc oddziaływania we współczesnym świecie i w zasadzie bezwartościowy.

Bohaterowie współczesnych filmów meksykańskich nie prezentują swoim postępowaniem żadnych zasad kodeksu etycznego, ani nie wcielają w swoim życiu tradycyjnych, chrześcijańskich wartości. Zagubieni w otaczającej przestrzeni wielkomięskiej dżungli (ale też w prowincjonalnych

---

<sup>442</sup> Ibidem.

<sup>443</sup> R. Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México, 2004.

pejzażach), skazani na duchowy marazm i pustkę, nie potrafią obdarzać się wzajemnie zrozumieniem ani wsparciem. Są nieufni, wrogo nastawieni, egoistycznie zapatrzeni w siebie i swoje potrzeby. Świat ich otaczający jest piekłem, ale to oni je stwarzają. Problemy, które pojawiają się w ich życiu, rozwiązują na ogół przy użyciu przemocy. „Barbarzyńska przemoc – zauważa cytowany już Racięski – jest niewątpliwie ważną patronką kinematografii najnowszej: efektownie wystylizowana lub surowa, fetyszyzowana albo zasugerowana, ale wiecznie obecna. Samobójstwa, morderstwa, dekapitacje, egzekucje, gwałty i pobicia, jeżeli nie stanowią tematu danego filmu, to zwykle przewijają się gdzieś w tle – i to nie tylko w gatunkowych produkcjach sensacyjnych, ale również w wyciszonych reprezentantach minimalizmu”<sup>444</sup>.

## 5.2. Carlos Reygadas – w poszukiwaniu transcendencji

Najbardziej znanym twórcą odmiany kina, którą krytycy określają mianem *minimalisto mexicano*, jest Carlos Reygadas. Sprzeciw nowej generacji twórców meksykańskich wobec dominujących na rynku hollywoodzkich produkcji, podparty inspiracją argentyńskimi eksperymentami filmowymi oraz światowym nurtem *slow cinema*<sup>445</sup>, zaowocował filmami o oszczędnych środkach ekspresji, długich ujęciach i zredukowanych do minimum fabułach. Za pierwsze dzieło tego rodzaju, a zarazem w pewnym sensie założycielskie, uważa się powszechnie film *Japonia (Japón, 2002)* Carlosa Reygadasa.

*Japonia* to film o niespiesznej narracji, opowiadający historię mężczyzny, który przybywa do zagubionej w górach wioszczyny, aby tam popełnić samobójstwo. Nie znamy motywów jego decyzji, nie zostaną one ujawnione do końca fabuły, podobnie jak nie wiemy, co ostatecznie zadecydowało o tym, że bohater zmienił zdanie. Cała historia rozgrywa się w powolnych ujęciach, w surowym górskim pejzażu. Już od pierwszych kadrów filmowych reżyser szokuje widzów zestawieniem obrazów piękna i brzydoty, witalności życia i rozkładu śmierci. Kamera często przybiera punkt widzenia z góry, jakby utożsamiając się ze spojrzeniem Boga na pogrążoną w samotności i pustce egzystencję bohaterów.

<sup>444</sup> B. Racięski, *Współczesne kino...*

<sup>445</sup> Na temat fenomenu *slow cinema* zob. obszerne opracowanie Rafała Syski: *Filmowy neomodernizm...*

Tytuł filmu, którego akcja wbrew sugestii nie dzieje się w Kraju Kwitnącej Wiśni, ale w dzikim pejzażu meksykańskiej Sierra Tarahumara, nawiązuje do symboliki pojęcia wschodu. Reygadas po premierze filmu tłumaczył, że Japonia kojarzy mu się ze słońcem, z jasnością, z odrodzeniem i duchowością<sup>446</sup>. Tymczasem rozwijające się wątki niespiesznej fabuły zdają się przeczyć tej symbolice. Bohaterowie są samotni, wyobcowani, pogrążeni w marazmie i duchowej pustce, niezdolni do nawiązania głębszych relacji. Nawet jeżeli decydują się na gesty solidarności i wsparcia względem siebie, są one niepewne i kruche, a przede wszystkim nie mają siły sprawczej, aby zmienić wiszące nad bohaterami fatum.

Bohater filmu zatrzymuje się w górach w domku ubogiej wdowy Ascen. Gościnną staruszką od początku jego pobytu oferuje mu swoją opiekę, oddaje do jego dyspozycji łóżko po nieżyjącym mężu, częstuje go herbatą, rozmawia z nim, stara się zrozumieć stan jego ducha. Ostatecznie, decyduje się nawet na zaproponowany przez bohatera stosunek seksualny, którego symboliczną wymowę Rafał Syska tłumaczy jako akt ofiarny i odkupieńczy<sup>447</sup>. Między innymi dzięki temu zbliżeniu dwojga samotnych osób, bohater ostatecznie porzucił myśli o samobójstwie. W zamian za otrzymane wsparcie, protagonista postanawia zaopiekować się staruszką i obronić ją przed kuzynem, który po wyjściu z więzienia zamierza zburzyć dom Ascen, aby pozyskany w ten sposób materiał budowlany przeznaczyć na dom swojego dorastającego syna. W decydującej rozgrywce nie potrafi jednak stanowczo przeciwstawić się brutalnemu atakowi na siedzibę Ascen i biernie przygląda się rozwalaniu muru. Staruszka, którą bezduszny siostrzeniec zabiera z jej zrujnowanej posesji i wywozi ze sobą do pomocy przy obowiązkach domowych, również bez oporu godzi się na całą sytuację. W finale filmu, ona i jej krewni, którzy potraktowali ją tak bezwzględnie, giną przypadkowo i niespodziewanie w katastrofie kolejowej.

---

<sup>446</sup> Z kolei Raúl Miranda López w swoim eseju *El estilo audiovisual de Carlos Reygadas* twierdzi: „El título [...] no se referirá al relato filmico, sino al estilo filmico: parsimonia, calma, aceptación, como el del cineasta clásico japonés, Yasujirō Ozu” – „Tytuł [...] nie odnosiłby się do filmowego opowiadania, tylko do stylu: powściągliwość, spokój, akceptacja, podobne do wyznaczników stylu klasycznego japońskiego reżysera Yasujirō Ozu”, *CorreCamara.com.mx*: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&id\\_historia=812](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&id_historia=812) [dostęp: 17 sierpnia 2017].

<sup>447</sup> Zob. R. Syska, *Nostalgia za Tarkowskim. Kino Carlosa Reygadasa i Aleksandra Sokurowa*, [w:] I. A. NDiaye, M. Sokołowski, (red.), *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Toruń 2013.



Ascen i protagonista po stosunku seksualnym. Kadr z filmu *Japonia* (2002)

Absurdalność śmierci bohaterki i jej krewnych ściera się z paradoksem życia w świecie pozbawionym humanitarnych wartości. Nie ma w nim miejsca na empatię, na zrozumienie; jest egoizm i triumf tępej, brutalnej siły, aczkolwiek niekiedy realistycznym scenom przemocy towarzyszą chwile ukrytego, niewidzialnego piękna. Film rozpoczyna scena polowania na ptaki, do których ojciec z synami strzelają dla rozrywki. Mały chłopiec prosi protagonistę, aby pomógł mu ukreścić łepkę postrzelonego ptaszka, który jeszcze żyje i trzepocze się w jego rękach. Potem rodzina chłopca pije piwo, jadąc wraz z bohaterem samochodem terenowym i rozmawiając w zasadzie o niczym. Ale w momencie, gdy z głośnika radia zaczyna płynąć podniosły chorał Arvo Pärta z *Symfonii nr 15*, ojciec uciska synów i wszyscy w milczeniu słuchają nagrania, odjeżdżając w dal zakurzoną drogą wśród dostojnych agaw i upraw kukurydzy porastających wzgórze. Podniosła, uduchowiona muzyka nie stanowi jednak adekwatnej ilustracji do stanu psychicznego marazmu, w którym znajduje się bohater. Kamera, przejmując jego punkt widzenia, ukazuje pejzaże filmowane z ręki, drżąc, potykając się i wręcz namacalnie dając widzom odczuć ciężar, z jakim porusza się kulejący, wsparty o laskę mężczyzna. Ciężar cielesny piętnujący kalekie ciało bohatera, tragicznie splata się z ciężarem duchowym, trapiącym go od wewnątrz.

W scenie ustanawiającej opowiadanie filmowe bohater wyjeżdża z miasta i jedzie w góry, ale samochody, którymi się przemieszcza, wciąż zjeżdżają w dół, po krawędzi zbcza w dolinę. To uporczywe schodzenie w dół prowadzi na myśl infernalną podróż w głąb piekła, taką też podróż wewnętrzną odbywa bohater filmu. Mężczyzna zstępuje w otchłań śmierci, przyjechał wszakże na odludzie, aby tu popełnić samobójstwo. Konsekwentne prze-

mieszczanie się protagonisty zgodnie z wektorem skierowanym do dołu, Jakub Majmurek określa mianem: „wziemowstąpienie”<sup>448</sup>, które oznacza oddanie swojego ciała wraz z zamieszkującą go świadomością ziemi, naturze, jej prawom cyklicznego kręgu narodzin i śmierci. Na przeciwnym biegunie sytuuje się postać Ascen, której imię nie jest skrótem od Asunción (co oznacza: Wniebowzięcie), tylko od Ascensión (Wniebowstąpienie). Jak mówi bohaterka filmowa, Jezus wstąpił do nieba sam, mocą woli Swojej i Swojego Ojca, natomiast akt wniebowzięcia odnosi się do Maryi, która została przeniesiona do nieba przez anioły. Ascen, utożsamiając się ze swoim imieniem, stara się podejmować odpowiedzialność za swoje życie i ponieść konsekwencje wyborów. Następuje tu swoista zamiana tradycyjnych ról płciowych funkcjonujących w społeczeństwie: to kobieta reprezentuje stronę czynną, aktywną, podczas gdy mężczyzna pozostaje bierny i pasywny.

W kluczowej konfrontacji z siostrzeńcem i ekipą burzącą siedlisko staruszki, postawę bierną przyjmuje jednak nie tylko protagonista, ale także Ascen. Staruszka godzi się z losem, jaki zgotował jej krewny, bez skargi przyjmuje jego decyzję o rozwaleniu muru oraz zabranii jej do obcego domu. Jednakże śmierć Ascen w wypadku kolejowym, pozornie przypadkowa i zaskakująca, wpisuje się w rytuał ofiary, którą staruszka, niczym Jezus Chrystus, podejmuje jako akt przebłagalny i pokutny za grzechy innych. W tym kontekście jedynie Ascen reprezentuje w filmie Reygadasa jasno określony kodeks wartości, wypływający z tradycji chrześcijańskiej. Pozostali bohaterowie filmu, włącznie z postaciami epizodycznymi, są egoistycznie zapatrzeni w swoje potrzeby, prostacy, pozbawieni empatii, cynicy i okrutni.

Kolejny film Carlosa Reygadasa, *Bitwa w niebie* (*Batalla en el cielo*, 2005), kontynuuje wątek wyobcowania, alienacji i pustki duchowej bohaterów. Protagonistą jest Marcos, otyły Metys w średnim wieku, o niezbyt przystojnej, bezmyślnej twarzy, nie wyrażającej żadnych emocji. W rolę Marcosa wcielił się aktor niezawodowy, którego nieporadna gra naturšczyzka wzbudza w widzach dezorientację; sceny filmowe z jego udziałem, w których beznamiętnie wypowiada wyuczone ze scenariusza kwestie, sprawiają wrażenie niedopracowanych czy nieumiejętnie zaimprovizowanych. Tymczasem jest

---

<sup>448</sup> J. Majmurek, *Carlos Reygadas: nowy realizm*, Dwutygodnik.com, 02/2013: <http://www.Dwutygodnik.com/artykul/4318-carlos-reygadas-nowy-realizm.html> [dostęp: 27 września 2017].

to zabieg celowy i konsekwentnie stosowany przez reżysera w kolejnych filmach – zamiarem Reygadasa nie jest osiągnięcie realizmu, lecz umiejętna, zaplanowana prowokacja widzów. Większość aktorów to amatorzy pochodzący z lokalnych wiosek, oni nie kreują swoich postaci, po prostu nimi są.

Marcos pracuje jako osobisty kierowca dowódcy jednostki wojskowej, a jego obowiązki związane są głównie z wożeniem Any, córki szefa. Jest ona bogatą, znudzoną życiem panienką, która dla rozrywki uprawia seks jako prostytutka w ekskluzywnym klubie.

Charakteryzując sylwetkę bohatera, Katarzyna Citko zauważa: „Marcos reprezentuje biedniejszą, niewykształconą warstwę społeczną; w dodatku jest mieszańcem Indianina i białego człowieka, co sytuuje go na marginesie meksykańskiego społeczeństwa. Jego żona, korpulentna Indianka, handluje tandetnymi zegarkami i domowymi galaretkami w przejściu podziemnym. Ich mieszkanie jest małe, nieprzytulne i zagracone, ich syn, otyły i znudzony dziesięciolatek, snuje się po nim w rozciągniętym podkoszulku i przydeptanych pantoflach. Rodziny z pewnością nie stać na luksusy ani zbytki”<sup>449</sup>.

Bohater chciałby podnieść jakość życia swojej rodziny, wzbić się na wyżyny, przekroczyć bariery klasowe i etniczne, które go ograniczają. Jednak środki, które wybiera do realizacji swoich celów, mogą widzów szokować. Już w pierwszych scenach filmu dowiadujemy się, że Marcos porwał małe dziecko kuzynki w celu wymuszenia za nie okupu. Niemowlę umiera przypadkowo, lecz bohater nie opłakuje jego zgonu, a czuje się sfrustrowany z powodu zmarnowania okazji wzbogacenia się łatwym kosztem. Przez cały czas prowadzenia filmowego opowiadania widzowie nie poznają okoliczności porwania niemowlęcia, a o całej sprawie dowiadują się jedynie z rozmów Marcosa i jego żony. Śmierć dziecka jest przypadkowa i nieistotna dla rozwoju filmowego sjużetu, gdyż w ten właśnie sposób traktuje ją Marcos. Ale od tej chwili odbiorcy filmu Reygadasa towarzyszyć będą protagoniście w jego „[...] wędrówce do piekła, obserwując jego zmagania z poczuciem winy, ale też z obsesyjną chęcią wybicia się ponad ograniczenia narzucane mu przez społeczeństwo”<sup>450</sup>.

---

<sup>449</sup> K. Citko, „Bitwa w niebie”, czyli *marzenia meksykańskiego szofera*, [w:] W. J. Burszta, A. Kisielewski (red.), *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu*, Wydawnictwo Nauka i Innovacje, Poznań 2015, s. 203.

<sup>450</sup> Ibidem, s. 204.



Niezrealizowane marzenia o bogactwie Marcos próbuje zrekompensować w inny sposób, śniąc o dominacji i sprawowaniu władzy nad innymi. Bohater, codziennie wożąc Anę do erotycznego klubu, w którym dziewczyna zabawia bogatych i równie jak ona zblazowanych mężczyzn, pragnie uczynić z niej swoją kochankę, potulnie spełniającą jego perwersyjne zachcianki. Marcos snuje wizje stosunku oralnego z córką szefa, klęczącą u jego stóp i ulegle go obsługującą. Sceny seksu, werystycznie ukazujące zbliżenie Marcosa i Any, stanowią klamrę spinającą filmową narrację. Pierwsza z nich, otwierająca opowiadanie filmowe, nie przynosi bohaterom satysfakcji ani spełnienia. Marcos jest wyraźnie spięty, Ana płacze. Natomiast w ujęciach finałowych filmu, widzimy bohaterów odmienionych i zrelaksowanych, czerpiących satysfakcję ze stosunku i wyznających sobie wzajemnie miłość. Adrianna Prodeus opisuje zabieg Reygadasa następująco: „Scena rozpoczynająca *Bitwę w niebie* – zbliżenie grubego starszego mężczyzny ciężko oddychającego podczas *fellatio* z dziewczyną w koku z dredów – szokuje chłodną obserwacją, dystansem wobec bohaterów, fizycznie złączonych, lecz niepasujących, nieobecnych duchem. Gdy ta sama scena powraca w finale, ukazuje już wspólne działania, płynące z wnętrza tych dwojga, przypieczętowane wzajemnością. Czy to *happy end* czy tylko marzenie o spełnieniu?”<sup>451</sup>.

Wydaje się, że szczęśliwe zakończenie historii Marcosa jest niemożliwe. Bohater skazany jest na klęskę, gdyż nie reprezentuje ani nie wciela w swoim życiu żadnych wartości, natomiast daje się omamić propagandowej wersji sukcesu możliwego dla wszystkich, który oferuje ludziom konsumpcyjna kultura i cywilizacja, niezależnie od ich roli, statusu społecznego, wykształcenia czy inteligencji.

Egoistyczna postawa Marcosa nie jest w żaden sposób konfrontowana z altruizmem innych bohaterów. W zasadzie każda z postaci ukazanych na ekranie reprezentuje podobne postawy: chęć dominacji nad innymi, zapatrzenie w siebie i swoje zachcianki, brak empatii i działania na korzyść bliźniego. Żona Marcosa, chociaż okazuje mu czułość, boi się przede wszystkim o to, co stanie się z nią i z jej synem, gdy wyjdzie na jaw, kto i dla czego dopuścił się porwania. Policjanci są niekompetentni, a do tego brutalni, cyniczni i skorumpowani. Ana dogadza jedynie swoim zachciankom i kaprysom, nie chcąc ponosić żadnych konsekwencji swoich wyborów. Możemy to zauwa-

<sup>451</sup> A. Prodeus, *Ciemne ciała*, „Kino” 2013, nr 2, s. 22.

żyć w momencie, w którym niespodziewanie, z własnej inicjatywy, oddaje się Marcosowi. Reygadas prezentuje widzom powolną, długą, realistyczną scenę seksu, a następnie ukazuje bohaterów leżących obok siebie na tapczanie, filmowanych kamerą umieszczoną z góry, pod sufitem. Marcos i Ana spoczywają wyciągnięci na wznak obok siebie, ale nic ich nie łączy. Trzymają się co prawda za ręce, lecz nie ma w nich bliskości, tylko chłodny dystans. Widzowie nie dowiedzą się, czy Aną kierowała chęć sprawdzenia seksualnej sprawności starszego od niej Metysa, nuda czy litość wypływająca z faktu, że Marcos zwierzył się jej ze swojej frustracji po porwaniu i przypadkowej śmierci dziecka. Marcos natomiast uważa zbliżenie z Aną za akt odkupienia z popełnionej zbrodni, uwalniający go zarazem od poczucia bycia kimś gorszym od szefa i jego córki. Charakteryzując tę scenę filmową, Piotr Więcek słusznie zauważa: „Marcos seks z Aną traktuje jak prywatny rytuał, mający uwolnić go od poczucia winy – w końcu teraz za jednym zamachem udało mu się przekroczyć tyle granic, które dotąd wydawały się nie do przebycia, granic klasowych i etnicznych, granic między panią i służą. Po czymś takim pozbycie się poczucia winy wydaje się tylko kolejnym małym kroczkiem. Czy jednak naprawdę?”<sup>452</sup>



Marcos zwierza się Anie. Kadr z filmu *Bitwa w niebie* (2005)

<sup>452</sup> P. Więcek, „*Bitwa w niebie*”, reż. Carlos Reygadas: Nowehoryzonty.pl, 2017: <http://nowehoryzonty.pl/m/artykul.do?id=1307> [dostęp: 20 września 2017].

Wydaje się, że protagonista nie ma na to żadnej szansy. Jak zauważa bowiem Katarzyna Citko: „Bohater nie może uwolnić się od poczucia winy, gdyż terapeutyczna ulga nie jest możliwa bez ekspiacji, a tej Marcos nie podejmuje. Jego rytuały, które próbuje wcielić w życie, są jedynie pustymi gestami. Seks bez miłości, uprawiany dla zdobycia symbolicznej władzy nad nieosiągalną na pozór białą dziewczyną z wyższych sfer, nie zaspokaja pragnienia bohatera; przeciwnie, przynosi jeszcze większą frustrację i zniewolenie”<sup>453</sup>. W egoistycznym świecie reprezentowanym przez filmowe postacie nie ma miejsca na miłość rozumianą jako wartość, polegającą na wzajemnym oddaniu się; Ana jedynie bawi się swoim szoferem, Marcos też nie marzy o bliskości, lecz o dominacji nad córką szefa.

Jeszcze bardziej szokująca widzów realizmem i brzydotą przedstawienia jest scena seksu małżeńskiego. Reygadas funduje widzom długie, werystyczne ujęcia prezentujące brzydkie, otyłe ciała, uprawiające groteskowy akt kopulacji, który nie ma nic wspólnego z estetycznym (ani erotycznym) oddziaływaniem na zmysły widzów. Scena małżeńskiego pożycia, która nie prowadzi do porozumienia i wymiany, lecz do egoistycznego i natychmiastowego rozładowania pożądania, zderzona została przez reżysera z wiszącą na ścianie reprodukcją obrazu Antonella da Messiny *Martwy Chrystus podtrzymywany przez anioła* (ok. 1475). Chrystus trzymany jest przez płaczącego anioła, z boku przebitego włócznią wypływają strugi krwi. Ale święty obraz utracił zbawczą moc swojego oddziaływania na mieszkańców, stając się nic nieznaczącym ornamentem. Marcos i jego żona nie chcą skorzystać z możliwości ofiarowanego im odkupienia, utracili bowiem wiarę i towarzyszącą jej nadzieję na odpuszczenie grzechów.

Możliwość ekspiacji pojawia się w filmie jako powracający motyw pielgrzymki do sanktuarium Matki Bożej w Gwadelupe. Reygadas wplata go w filmową opowieść parokrotnie, czyniąc z niego tło dla rozgrywających się wydarzeń. W tym tle znalazłoby się miejsce dla protagonisty, gdyby wiara stanowiła dla niego jakąkolwiek wartość, ale bohater z pogardą nazywa pielgrzymów spotkanych na stacji benzynowej stadem baranów, wyśmiewa również propozycję żony, aby sam udał się na pielgrzymkę jako zadośćuczynienie za śmierć porwanego niemowlęcia. Marcos odrzuca rytuały religijne jako puste gesty, bo pozbawione wiary. Bohater próbuje stworzyć sobie wła-

<sup>453</sup> K. Citko, „Bitwa w niebie”..., s. 205-206.

sną religię, nie mającą nic wspólnego z tradycyjną wiarą katolicką, wybiera własny, rytualny sposób postępowania, który ma go uczynić nie sługą, a panem świata. Osobistym obrzędem staje się dla niego upragnione zbliżenie cielesne z Aną, zarówno to realne, jak i pozostające w sferze fantazji *fellatio*. Jednak jest to rytuał pusty, nie mający wpływu na dziejące się wydarzenia. Podobnie nieznacząca, chociaż na pozór obrośnięta w symboliczne znaczenia, staje się ceremonia podniesienia flagi meksykańskiej na maszt w koszarach wojskowych, w której uczestniczy Marcos. Konstytucja i władze państwa meksykańskiego głoszą równość wszystkich obywateli, niezależnie od tego, czy są Kreolami, Indianami, Metysami, białymi obywatelami czy *gringos*. Marcos przywiązuje do tych ideałów dużą wagę, gdyż jest Metysem, ale chce być traktowany na równi z białymi, bogatymi członkami społeczeństwa. Dlatego tak pieczołowicie pilnuje ceremonii podnoszenia meksykańskiej flagi na maszt. Jednakże sen bohatera o równości jest mitem, co trafnie podkreśla w swojej recenzji filmu Piotr Więcek, pisząc: „Jednak w momencie, gdy staje oko w oko z sytuacją przerastającą jego własne możliwości – okazuje się, że ten »republikański rytuał« nie wystarcza. Tyle że, jak się okazuje, w jego sytuacji każdy inny rytuał, czy to seksualny, czy religijny też nic już nie znaczy, stał się jedynie pustą formą, co najwyżej manifestacją władzy – instytucji (flaga, pielgrzymka) nad jednostką, mężczyzny nad kobietą. Martwy rytuał, który utracił moc odnawiania i nie wpływa na indywidualne doświadczenie, jedynie wzmaga frustrację i wyobcowanie. Takie, zdaje się mówić Reygadas, jest doświadczenie współczesnego Meksykanina”<sup>454</sup>.



Marcos w poszukiwaniu transcendencji. Kadr z filmu *Bitwa w niebie* (2005)

<sup>454</sup> P. Więcek, „*Bitwa w niebie*”...

Poczucie alienacji towarzyszy również bohaterom kolejnego dzieła Reygadasa, *Ciche światło* (*Stellet licht/Luz silenciosa*, 2007). Jednak opowiedziana historia, jej bohaterowie i reprezentowana przez nich sfera wartości sytuują się w nieco innym niż w poprzednich filmach obszarze ludzkiej egzystencji. Reżyser, mimo że nadał swojej opowieści uniwersalny charakter, sportretował na ekranie społeczność mennonitów, żyjącą w północnym Meksyku.

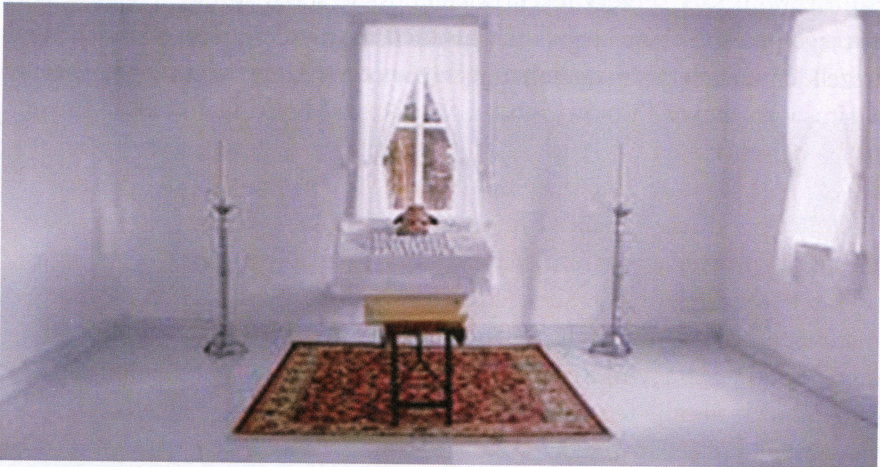
Mennonici są odłamem niemieckiego protestantyzmu o surowych etycznych regułach życia. Potomkowie niegdysiejszych emigrantów z XIX wieku posługują się współczesnymi osiągnięciami techniki, ale żyją według własnych, niezmiennych reguł. Nie akceptują rozwodów ani zdrady, noszą tradycyjne stroje, odrzucają powszechne formy rozrywki, respektują tradycyjne więzi wielopokoleniowej rodziny, wyrzekają się przemocy. Potomków wychowują w poszanowaniu tradycji, stałej i przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Rozmawiają w anachronicznie brzmiącym staroniemieckim języku.

W takim środowisku Reygadas osadza swoich bohaterów. Są nimi Johan, mąż Esther oraz ojciec gromadki jasnowłosych dzieci i ich sąsiadka Marianne. Johan kultuwyje etos uczciwej pracy na roli i jest przykładowym patriarchę, przestrzegającym nakazów Pisma Świętego. Ale ten prawowierny mennonita dopuszcza się zdrady małżeńskiej z sąsiadką, która również należy do mennonickiej społeczności. Bohater zdaje sobie sprawę z grzeszności swojego postępowania i jego konsekwencji, ale namiętność jest silniejsza od wszelkich norm etycznych. Johan jedzie w odwiedziny do swojego ojca, aby z nim porozmawiać i mówi mu, że źle odczytał boski plan, biorąc za żonę Esther, a nie Marianne. Analizując jego postawę, Anita Piotrowska zauważa: „I wyjścia z tego impasu nie będzie: mennonici wszak nie uznają rozwodów. Porzucenie rodziny równałoby się z wyklęciem przez społeczność. W sukurs przyjdzie Johanowi przypadek – albo kolejny znak działania siły wyższej. Rozchwiany porządek jednym ciosem zostanie zburzony doszczętnie. Dopiero na zgłiszczach przyjdzie bohaterom doświadczyć cudu – łaski danej tylko wierzącym. Reygadas, uzbrojony w zimne, prawie nieruchome oko kamery, filmuje ten oczyszczający, świetlisty finał w taki sposób, jakby za kamerą stał jeden z bohaterów: członek mennonickiej wspólnoty, ktoś bezgranicznie wierzący”<sup>455</sup>. I dodaje, że wskutek tego zabiegu: „[...] cała fil-

<sup>455</sup> A. Piotrowska, *W stronę światła*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 43 (3094), s. 30.

mowana rzeczywistość jawi się jako przebóstwiona, będąca niedoskonałym śladem jakiegoś innego, doskonalszego porządku<sup>456</sup>.

Reygadas wplata ową „prebóstwioną rzeczywistość” w tkanę realnego świata w ten sposób, że nie ustanawia czytelnej granicy pomiędzy obydwoimi porządkami. Żona bohatera filmu dowiaduje się o jego zdradzie. Mówi, że mu przebacza, ale równocześnie wybiega z samochodu, którym jedzie z mężem, ucieka do lasu i tam, zanosząc się spazmatycznym płaczem, nagle umiera. Cała społeczność mennonicka przychodzi do domu Johana, aby czuwać przy zwłokach Esther leżących na marach. Zjawia się również Marianne, kłęką przy otwartej trumnie, pochyla się nad zmarłą i całuje ją prosto w usta. Po policzku Esther stacza się łza, nie wiadomo czy jej, czy upuszczona tam przez rywalkę. Ale pocałunek złożony przez Marianne powoduje, że Esther wybudza się ze śmierci do życia. Grzesznica, która przyczyniła się do śmierci bohaterki, teraz zmartwychwstała, zwraca prawowitemu mężowi. Boski porządek stworzonego świata, naruszony przez występki, zostaje przywrócony w cudowny sposób. Jest to jednak cud o charakterze skandalu obyczajowego (co prawda, cuda czynione przez Jezusa również miały niejednokrotnie ten charakter). Nasuwa to czytelne skojarzenia z filmem Carla Dreyera *Słowo* (*Ordet*, 1955), którego Reygadas wręcz cytuje w scenie zmartwychwstania, stosując podobny sposób kadrowania, światło i powolną narrację w długich ujęciach.



Esther leżąca na marach. Kadr z filmu *Ciche światło* (2007)

<sup>456</sup> Ibidem, s. 30.

W tkankę tej prostej, chociaż zaskakującej opowieści (czy może wręcz przypowieści) reżyser wpisuje pytania w kwestiach moralnie fundamentalnych. Cytowana już Anita Piotrowska zauważa, że jest to film o ciężarze małżeńskiej zdrady i pointuje swoje stwierdzenie następująco: „W czasach, kiedy podobne problemy rozwiązuje się najchętniej wylewając żale na forach internetowych i szybko pocieszając się w nowych związkach, młody meksykański reżyser doprowadza wspomnianą sytuację do skrajności, radykalnie wyostrowając jej kontury”<sup>457</sup>. Film Reygadasa przywraca utracony sens wytartym zdawałoby się współcześnie pojęciom miłości, wiary, grzechu, winy czy ekspiacji.

Problem, przed którym staje Johan wobec niespodziewanej miłości, która spada na niego jak grom z jasnego nieba, urasta do rangi nierozwiązywalnego dylematu sumienia. W scenie rozmowy mężczyzny z jego ojcem (nota bene pastorem) pada wyznanie, że bohater nie jest pewien, czy jego miłość do Marianne jest sprawką szatana, czy może Boga i Jego nieodgadnionego planu na życie Johana. A jeżeli tak jest, to czy można się temu planowi przeciwstawiać? Oczywiście bohater stara się usprawiedliwić swój grzech, zrjonalizować go, ale zarazem czuje się zniewolony siłą uczucia, któremu bezskutecznie chce się przeciwstawić rozumem i siłą woli.

Reygadasowi udało się połączyć pytania o system wartości współczesnego człowieka z pytaniami o transcendencję czy wręcz o Boga. Otwierające film ujęcie nocnego nieba z lśniącoymi punkcikami gwiazd, które powoli blednie w poświacie jutrzeńki, sugeruje Bożą obecność – tytułowe „ciche światło”, które nieustannie towarzyszy poczynaniom bohaterów, przede wszystkim pod postacią obrazów natury będącej dziełem stworzenia. Długie, nakręcone techniką zdjęć poklatkowych ujęcie wschodu słońca, zestawione jest ze zrealizowaną na podobnych zasadach finałową sekwencją zachodu słońca. Dwa momenty przełamywania się dnia i nocy przypominają, że oprócz pory ciemności i pory światła mamy również do czynienia z porami pośrednimi świtu i zmierzchu. Są one chwilami przenikania się dwóch odmiennych stref czasowych, zacierania granic, więc symbolizują sytuację, w jakiej znalazł się Johan. Jego późna miłość do Marianne, która zrodziła się w metaforycznym porządku zmierzchu lub świtu, jest z pewnością piękna, ale bohater nie potrafi (czy może nie chce) jednoznacznie

<sup>457</sup> Ibidem, s. 30.

uznać, czy przynależy ona do sfery światła i dobra, czy ciemności i zła. Dobro i zło nie są bowiem tak jednoznacznie rozdzielone, jak dzień i noc.



Scena ustanawiająca filmową opowieść. Kadr z filmu *Ciche światło* (2007)

W *Cichym świetle* Reygadas trafnie ukazał sieć skomplikowanych międzyludzkich relacji w kontekście sfery wartości. Udało mu się przekazać ideę prawdziwej miłości rozumianej jako wyrzeczenie się egoizmu i poświęcenie siebie dla ukochanej osoby. Pierwsza poświęca się Esther. Odchodzi z tego świata w akcie rozpacz, ale też i miłości do męża, gdy zrozumiała, że Johan kocha Marianne, a nie ją, i że ona nic z tym faktem nie może uczynić. Najpierw reaguje co prawda gniewem, określając sąsiadkę mianem „przeklętej dziwki”, ale zaraz potem, po chwili milczenia, dodaje: „biedna Marianne”. Jej śmierć staje się więc dobrowolną ofiarą, poświęceniem się dla ukochanego męża, któremu nie chce stawać w poprzek drogi do szczęścia. W imię niepojętej mocy miłości rozumianej jako szukanie dobra bliźniego, ze swojego szczęścia rezygnuje z kolei Marianne, zwracając Esther jej prawowitemu małżonkowi. A Johan, zgodnie z porządkiem miłości małżeńskiej, przyjmuje tę ofiarę. Zaburzona harmonia świata wraca do równowagi, a pierwsze słowo wypowiedziane w filmie ustami Johana, które brzmi: „amen” (co oznacza: „niech tak się stanie” czy w bardziej potocznym tłumaczeniu: „bądź wola Twoja”) określa reguły tego porządku.

Film Reygadasa nie jest opowieścią o tradycyjnych wartościach reprezentowanych przez społeczność mennonitów. Reżyser twierdzi, że nie interesowali go mennonici jako konkretna wspólnota religijna, lecz jako pewnego rodzaju przenośnia o charakterze uogólniającym. Wśród mennonitów,



podkreślał Reygadas w jednym z wywiadów<sup>458</sup>, nie istnieją podziały, wartościowanie ze względu na pochodzenie, fizyczne piękno czy zamożność; są natomiast role społeczne o charakterze archetypów: ojca, matki, dzieci, babci. O takie archetypy chodziło reżyserowi, gdyż dzięki nim opowiadana historia nabiera wydzźwięku uniwersalnego. Jest to film, jak określa reżyser, o ludziach, o ich trudnych wyborach, o trójkącie miłosnym, o rozdartych sercach, ale także o współczuciu i o wybaczącej miłości. A zarazem, *Ciche światło* to jedyny film w dotychczasowym dorobku reżysera, w którym świat wartości zostaje czytelnie zdefiniowany i konsekwentnie ukazany na ekranie.

Kolejną produkcję Reygadasa, *Post tenebras lux* (2012) krytycy meksykańscy uważają za kontynuację wątków poruszonych w filmie *Ciche światło*. Niewątpliwie, już same tytuły obydwu dzieł przywołują podobne symboliczne konotacje, związane z tryumfem światła nad ciemnością. Ale finał *Post tenebras lux* nie jest tak optymistyczny, jak w *Cichym świetle*, zaś filmowym postaciom w przełomowych momentach akcji towarzyszy mrok, nie światło. Jako przykład przywołać można scenę autodekapitacji, w której jeden z bohaterów sam wymierza sprawiedliwość, urywając sobie głowę w mroku zapadającego zmierzchu. Ostatnie chwile życia rannego protagonisty oglądamy również wieczorem, zaś nocą do domu głównych bohaterów wkracza świetlisty demon.

Dlatego Rafał Syska proponuje odczytanie tytułu filmu Reygadasa raczej w formule ironicznej niż optymistycznej, pytając: „Skąd więc ta tytułowa »jasność«, która ma przybyć po »mrokach«? Czy jest kolejnym ironicznym punktem odniesienia – jak wcześniej Japonia i bitwa rozgrywająca się w niebie? A może kontynuacją tytułu poprzedniego filmu, gdzie również »światło« (pisane w starodawnych językach) było archetypicznym sygnałem kreacji, nadziei i optymizmu? Ironicznym – zważywszy na nastrój dzieł i zaprezentowaną w nich koncepcję człowieka<sup>459</sup>.

Bohaterami filmu *Post tenebras lux* jest małżeństwo z dwojgiem dzieci mieszkające w luksusowym domu gdzieś na meksykańskiej prowincji. Juan i Natalia reprezentują warstwę bogatych białych obywateli Meksyku, stać ich na piękny nowoczesny dom i służbę. Wydaje się, że bohaterom nie bra-

<sup>458</sup> Carlos Reygadas, wywiad, zapis audiowizualny, 2012: <http://ianpelczar.blogspot.com/2012/07/carlos-reygadas-wywiad.html> [dostęp: 27 czerwca 2017].

<sup>459</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm...*, s. 482.



Diabeł w domu Juana i Natalii. Kadr z filmu *Post tenebras lux* (2012)

kuje niczego do szczęścia. Jednak Juan jest nieustannie sfrustrowany i spięty, wywołuje kłótnie z żoną, krzyczy na swoje psy, a nawet je maltretuje, protekcyjnie traktuje pracujących dla niego Metysów. Również Natalia przeżywa niewytłumaczalne napady melancholii. Bohaterowie nie potrafią porozumieć się ze sobą, egzystują jakby obok siebie, w odrębnych, niezazębiających się światach.

Trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć, czyimi oczyma oglądamy opowiadaną historię, gdyż reżyser miesza porządki czasowe, stosuje przeskoki w czasie i przestrzeni, wprowadza retrospekcje i futurospekcje. Niespójna, niechronologiczna narracja powoduje, że dzieci Juana i Natalii pojawiają się na ekranie w wieku trzech bądź czterech lat, a w kolejnych scenach już jako osoby dorosłe albo jako nastolatki. W dodatku, w niektórych scenach futurospekcyjnych znamieną jest nieobecność głównego bohatera: w sypialni małżeńskiej w łóżku leży tylko Natalia, Juana brakuje również podczas przyjęcia dla nastoletnich dzieci czy w scenie wypoczynku na plaży, w której dorosłym już dzieciom towarzyszy jedynie matka. Niespójna na pozór fabuła filmowa, mieszająca porządek chronologiczny, opowiadana poprzez rozmyte w charakterystyczny sposób obrazy, zdaje się sugerować śmierć głównego bohatera (w filmowym sjużecie jest scena napaści na dom Juana, kończąca się postrzeleniem go przez jednego z napastników) i oparcie dalszego toku opowiadania o wspomnienia snute przez Natalię, w których pojawia się jej zmarły mąż.

Bohaterowie filmu nie potrafią poradzić sobie z sobą ani z relacjami z innymi, gdyż ich życie jest puste i bezwartościowe. Juan, uzależniony od pornografii oglądanej w internecie, bezskutecznie usiłuje podjąć terapię. Sfrustrowany, wyżywa się na najbliższych. Po jednej z kłótni wyznaje żonie, że nie wie, dlaczego zawsze musi krzywdzić tych, których najbardziej kocha. Natalia czuje się stłamszona i porzucona przez męża. Pracujący u Juana Siete opowiada swojemu szefowi o tym, że skrzywdził swoją żonę i dzieci, ale dzięki terapii grupowej ma nadzieję stać się dobrym chrześcijaninem i obywatelem. Nie przeszkodzi mu to jednak w napaści na dom pracodawcy i oddaniu do niego strzału z broni palnej.

Juan, głowa rodziny, pozornie ma wszystko, co jest potrzebne do szczęścia: kochającą żonę, radosne dzieci, piękny dom na wsi, ogród, samochód, przyjaciół, psy. A jednak, wciąż jest niezadowolony, sfrustrowany, egoistycznie zapatrzony w siebie i własne ego. Dopiero na łożu śmierci dostrzega to, co w życiu jest najważniejsze: samo życie, jego bogactwo i piękno, dobroć dla innych, czystość „świeżo wykąpanego niemowlęcia”. Juan mówi swojej żonie, że teraz już wie, iż zawsze krzywdził tych, których kochał i że pomimo pełni sił witalnych, miał chorą duszę. Podobnej refleksji nad zmarnowanym życiem doświadczy chwilę później jego zabójca, Siete. To, co cenne, wartościowe, godne by o nie zabiegać, jest dla bohaterów nieosiągalne, gdyż utracili dziecięcą ufność, bezinteresowność i radość, zastępując je egoistycznym zapatrzeniem we własne pożądanie: seksu, władzy, pieniądza, siły.

Po raz kolejny Reygadas portretuje w swoim filmie alienację i pustkę bohaterów, a równocześnie ich rozpaczliwe wręcz poszukiwanie transcendencji, otwarcia się na inną rzeczywistość, niezwiązaną z realnym światem pogrążającym ich w marazmie i poczuciu niespełnienia. Bohaterowie tęsknią za wartościami, które mogłyby nadać sens ich egzystencji, ale nie potrafią ich odnaleźć, ani tym bardziej wcielić w życie.

W kinie Reygadasa mamy do czynienia ze spektaklem życia i śmierci, miłości i jej braku, z poszukiwaniem tego, co duchowe i wartościowe. Reżyser nie daje jednak widzom czytelnego i prostego przesłania o charakterze moralizatorskim, stawia jedynie chłodną diagnozę współczesnego świata, konsumpcyjnej kultury i braku duchowej głębi, nie proponując żadnych rozwiązań. Dzieła meksykańskiego reżysera, chociaż krytykujące brak głębi, pustkę i alienację kultury współczesnej, nie proponują konkretnych dróg wyjścia z impasu, w który wpada dzisiejszy nienasycony konsument

dóbr cywilizacyjnych. Ukazują bohaterów w rozdarciu pomiędzy tym, co cielesne, zmysłowe, pożądane jako zaspokojenie natychmiastowej podnie-ty, a tym, co duchowe, niezaspokojone, domagające się transcendencji i nie-możliwe zarazem do osiągnięcia. Bohater filmów Reygadasa, to człowiek pragnący wznieść się ponad marazm niespełnionego życia, a zarazem ktoś, kto utracił możliwość duchowego odrodzenia. Nie jest mu dane pocieszenie wypływające z wiary, bo ją zagubił; religijne gesty, nawet jeśli je wykonuje, stają się dla niego martwym rytuałem, który nie ma już mocy uzdrowienia, rytuałem nie mającym możliwości oddziaływania na zachowania i posta-wy, a jedynie wzmagającym wyobcowanie i frustrację. Sfera *sacrum*, w któ-rej człowiek może spotkać i doświadczyć Bożej obecności, o ile z pewnością (w niebezpośredni co prawda sposób) istnieje w filmach Reygadasa, to jed-nak jest dla bohaterów znacząco niedostępna. Bez odniesienia do sfery *sa-crum* nie ma natomiast dla bohaterów żadnych szans na życie wartościowe, gdyż wszelkie działania, jakie podejmują na własną rękę, nie przynoszą im spełnienia ani satysfakcji. Tego typu konstrukcja filmowych protagonistów – pragnienie transcendencji i jej rozpaczliwy brak – niewątpliwie stanowi jeden z wątków topicznych całej twórczości Reygadasa.

Zauważa to Rafał Syska, pisząc o „religijnych inklinacjach” Reygadasa: „Tak jakby nieobecność Boga i powiązanych z Nim wartości moralno-etycznych świadczyła o pustce egzystencji dzielonej przez bezimiennego samobójcę w *Japon*, Marcosa w *Bitwie w niebie*, Johana w *Cichym świe-tle*, a nawet Juana w *Post tenebras lux*. Dla czworga bohaterów charaktery-styczną postawą jest bierność, której towarzyszy apatia, czasem maskowa-na manifestacyjną męskością. Kryzys tej ostatniej to dla wielu krytyków – zwłaszcza tych socjologicznie i genderowo zorientowanych – fundament kina Reygadasa, odpowiedź na kulturowo-społeczne procesy zachodzące w państwach latynoamerykańskich<sup>460</sup>.

### 5.3. Amat Escalante – nikt nie jest bez winy

Procesom związanym z przemianami wartości we współczesnym społeczeństwie meksykańskim przygląda się również w swoich filmach przed-stawiciel młodej generacji reżyserów, Amat Escalante. Escalante kina uczył

<sup>460</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm...*, s. 482.

się między innymi od Carlosa Reygadasa, który był producentem jego filmów. Bolesław Racięski pisze: „Reygadas i Escalante są dwoma najpopularniejszymi reprezentantami nowej generacji meksykańskich filmowców. Estetycznie rozpięci między ponadnarodowym neomodernizmem a tradycjami kultury meksykańskiej, młodzi twórcy (oprócz Reygadasa i Escalantego również między innymi Rigoberto Perezcano, Enrique Rivero i Fernando Eimbcke) całkowicie negują modele opowiadania wykształcone w Hollywood i od wielu lat przygniatające ich rodzimy przemysł filmowy. Jednak to Escalante mówi głosem najbardziej doniosłym, a inteligentne wykorzystywanie odpowiednio dawkowanej makabry i charakterystyczny styl pozwalają mu zdobywać uznanie na festiwalach, ale przede wszystkim wyzwalają dyskusje na najważniejsze meksykańskie tematy”<sup>461</sup>.

Amat Escalante zadebiutował krótkim metrażem *Przywiązani* (*Amarrados*, 2002). Protagonistą jest młody chłopak, uzależniony od waczenia kleju i wykorzystywany przez starszą kobietę. Jednak bohater również potrafi manipulować partnerką, pomiędzy nimi rodzi się więc sieć wzajemnych zależności i trudnych relacji, polegających przede wszystkim na egoistycznym wykorzystaniu, ale też uzależnieniu od siebie. Trzecią postacią ważną z punktu widzenia rozwoju fabuły jest przyjaciółka bohatera, młodociana prostytutka. Świat przedstawiony w filmie jest mroczny, opowiedziana historia ukazuje najgorsze cechy ludzkich osobowości i brutalne instynkty, wyzwolone przez społeczeństwo funkcjonujące w realiach drapieżnego, wolnego rynku, gdzie nie ma miejsca na tradycyjne wartości.

Film *Krew* (*Sangre*, 2005) jest pełnometrażowym debiutem Amata Escalante. Stylistycznie film jest bliski rozwiązaniom mistrza Escalante – Carlosa Reygadasa. W rolach bohaterów dramatu obsadzeni zostali nieprofesjonalni aktorzy. Podobne zabiegi konsekwentnie stosuje w swoich dziełach Reygadas, uzyskując dzięki temu walor surowego realizmu. Bohaterowie często grają samych siebie, jak to miało miejsce w wypadku *Cichego światła*, w którym wystąpili przedstawiciele społeczności mennonickiej. Amatorzy, których obsadził w rolach bohaterów *Krw* Escalante, wprowadzają efekt naturalności, wzmocniony faktem, że ich praca związana była z bardzo

<sup>461</sup> B. Racięski, *Niech żyje Meksyk. Kino Amata Escalante* : „EKRAŃY” 2014, nr 1: [https://ecity-doc.com/download/bolesaw-raciski-niech-zye-meksyk-kino-amata\\_pdf](https://ecity-doc.com/download/bolesaw-raciski-niech-zye-meksyk-kino-amata_pdf) [dostęp: 23 sierpnia 2017].

lakonicznym scenariuszem. Brak aktorskich umiejętności wcielających się w role naturszczyków buduje klimat opowieści wypłukanej z emocji, opowiedzianej beznamiętnie, w powolnej, nużącej narracji.

Przedstawiona w filmie historia poraża widzów pesymistycznym wydźwiękiem. Głównym bohaterem jest Diego, woźny pracujący w biurze administracji publicznej. Jego praca polega przede wszystkim na liczeniu wchodzących do budynku pracowników i petentów. Oprócz tego żmudnego i beznadziejnego zajęcia, życie Diega upływa na oglądaniu telenowel i uprawianiu seksu z żoną. Sceny seksu, ukazane z dużym weryzmem i detalicznością, ponownie wskazują na inspirację Escalante swoim mistrzem, Carlosem Reygadasem. W przypadku obydwu reżyserów, seks ukazany jest jako mechaniczna, groteskowa kopulacja niepięknych ciał i nie ma nic wspólnego ze zmysłowością czy pięknem.



Scena domowa przed telewizorem: Diego i Blanca. Kadr z filmu *Krew* (2005)

Diego ma córkę z pierwszego małżeństwa, Karinę, o którą zazdrosna jest jego obecna żona, Blanca. Córka wpada w towarzystwo narkomanów; ojciec, chcąc wyrwać ją z degenerującego środowiska, proponuje jej zamieszkanie u siebie, ale jego żona kategorycznie się na to nie zgadza. Dziewczyna umiera po przedawkowaniu narkotyków, a Diego pozbywa się jej ciała, zawinąwszy je w folię i wyrzuciwszy do kontenera na śmieci. Analizując film, Bolesław Racięski zauważa: „Tematycznie *Krew* doskonale wpisuje się w tradycję meksykańskiej kinematografii, w której problem alienacji jednostki pojawia się niemal od początku. Podobnie przemoc – w tamtejszym kinie obecna jest od zawsze, gwałtownie się nasilając od czasów fali kryzy-

sów w latach 80., które podsyciły trawiący dużą część społeczeństwa fatalizm. *Krew* przeraża nie tyle tematyką, ile zupełnym brakiem emocji: Diego z podobną obojętnością naciska guzik licznika, wykonuje ruchy frykcyjne i zawija trupa córki w folię, by za chwilę wrzucić go do kontenera na śmieci. Puls *Krwi* jest tak słaby, że nadzwyczaj trudno go wyczuć – reżyser zsztywnił film z długich ujęć, w których zdarzenia dramatyczne zostają wygrane w sposób równie monotony, co dominujące w opowieści przedstawienia życia codziennego (śniadanie, praca, seks przy kuchennym stole)<sup>462</sup>.

W 2008 roku Amat Escalante zrealizował swój kolejny, najbardziej znany szerokiej publiczności film – *Los Bastardos*. Film opowiada o dwóch Meksykanach, którym udało się przekroczyć granicę z USA. Fausto i Jesús pracują na czarno w Los Angeles, mieście, w którym znaczną część mieszkańców stanowią imigranci z Meksyku, a język hiszpański rozbrzmiewa na ulicach nawet częściej niż angielski. W jednym z wywiadów Escalante stwierdził: „Los Angeles zamieszkuje największa (po samym Mexico City) populacja Meksykanów. To stamtąd pochodzi większość *chicanos*<sup>463</sup>. Amerykanie się tego boją. Do Stanów Zjednoczonych napływa głównie biedota, która liczy na nowe miejsca pracy i je znajduje, bo gospodarka potrzebuje taniej siły roboczej. Sądzę, że strach jest jednak napędzany takimi samymi mechanizmami, jak zawsze – wizją Obcego. Niechęć podkreśla też rasizm, który nieustannie krąży w żyłach Ameryki”<sup>464</sup>.

Bohaterowie filmu podejmują się dokonania płatnego zabójstwa kobiety, która mieszka w eleganckiej willi wraz ze swoim dorastającym synem. W rolę Fausto i Jesúsa ponownie wcielił się naturšzczycy; grający Fausta Rubén Sosa próbował naprawdę parokrotnie przekroczyć granicę z USA.

---

<sup>462</sup> Ibidem.

<sup>463</sup> *Chicanos* i *pachucos* to określenia Meksykanów, którzy mieszkają w Stanach Zjednoczonych. *Pachucos* nie urodzili się w USA, ale stanowią subkulturę wyróżniającą się zachowaniem i ubiorem, dla której charakterystyczne są garnitury z obszernymi spodniami i kapelusze z szerokimi rondami. Natomiast *chicanos* to urodzeni w Stanach Zjednoczonych potomkowie imigrantów, którzy nie potrafią zasymilować się do końca z amerykańskim społeczeństwem. Escalante w jednym z wywiadów stwierdził, że bohaterowie *Los Bastardos* nie należą do żadnej z tych grup, co być może jeszcze bardziej podkreśla ich wyobcowanie (zob. przypis poniżej).

<sup>464</sup> *Nieślubne dziecko Meksykanki. Rozmowa z Amat Escalante*, Dwutygodnik.com, 02/2014: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5039-nieslubne-dziecko-meksykanki.html> [dostęp: 23 lipca 2017].

Film, jak zauważa Racięski<sup>465</sup>, zbudowany został na podkreślaniu różnic i budowaniu napięcia pomiędzy Meksykanami a mieszkańcami USA. Już w pierwszych ujęciach filmowych widzimy różnice w wyglądzie i zachowaniu bohaterów oraz jadących tym samym autobusem Amerykanów. Następnie oglądamy konfrontację protagonistów z nieuczciwym pracodawcą i z rozwydrzonymi nastolatkami w parku. Największy kontrast widoczny w stylu życia i sposobie zachowań wydaje się dzielić Fausta i Jesusa od ich ofiary, bogatej Amerykanki Karen. Jednak w rzeczywistości napastnicy i ich ofiara reprezentują ten sam system wartości, a raczej ich brak. W przypadku Meksykanów degeneracji człowieczeństwa winna jest bieda i luki w wykształceniu, w przypadku Amerykanów – bogactwo i jałowe, bezmyślne zatopienie się w sztucznym raju konsumpcjonizmu. Karen nie ma żadnego kontaktu ze swoim synem, całe dni spędza na oglądaniu telewizji, a samopoczucie poprawia sobie kolejnymi dawkami narkotyków. Z kolei Fausto i Jesús, zamiast natychmiast po włamaniu się do domu ofiary wykonać zlecenie zabójstwa, zachłyśnięci niespodziewaną i szybką możliwością realizacji ich snów o *american dream*, oddają się oglądaniu telewizji, pływaniu w basenie i picciu coca-coli. Reżyser filmu często podkreśla nić łączącą bohaterów jego filmu, eksponując ich razem, w planach pełnych obok



Napastnicy i ofiara. Kadr z filmu *Los Bastardos* (2008)

<sup>465</sup> B. Racięski, *Niech żyje Meksyk...*



siebie, sugerując jakąś absurdalną wspólnotę ich zdegenerowanej egzystencji. Meksykanie są oteńciami monotonną pracą, biedą, brakiem możliwości zaspokojenia nawet podstawowych potrzeb. Amerykanie żyją rozleniwieni dobrobytem i nudą, nie mając żadnych celów w monotonnej codzienności.

Racięski podsumowuje ten ponury obraz słowami: „Escalante w *Los Bastardos* najpierw zawiesza akt przemocy – gdy napięcie między imigrantami a pierwszym pracodawcą sięga zenitu – potem każe nam przypuszczać, że realizuje się on poza kadrem (scena w parku), by w końcu wpuścić obsceniczność przed kamerę, manifestując ją w całej makabryczności rozsmarowanej na ścianie krwi. Kadr, w którym tłem dla zmasakrowanego ciała jest widok rozglądającego się po domu syna kobiety, przywodzi na myśl zdjęcia Enrique Metinidesa, popularnego w Meksyku fotografa miejsc wypadków i tragedii. W ostatnich scenach Fausto – już bez Jesúsa, zabitego przez syna ofiary – znowu haruje za kilka dolarów za godzinę<sup>466</sup>.”

Kolejny film Amata Escalante, *Heli* (2013) podejmuje ważny dla społeczeństwa meksykańskiego problem handlu narkotykami. Narkotykowa wojna, która z wielką gwałtownością wybuchła podczas rządów prezydenta Felipe Calderóna i trwa do dzisiaj, przynosi eskalację przemocy, zarówno po stronach mafii i gangów, jak i zwalczającej ich policji. Już podczas pokazów filmu w Cannes, wywołał on oburzenie i protesty części publiczności z powodu szokujących scen przemocy. Escalante nie szczędzi widzom brutalnych scen, ale są one smutnym obrazem rzeczywistości dziejącej się codziennie w jego rodzimym kraju. W filmie pojawiają się zresztą, jako tło dziejącej się akcji, reportaże telewizyjne ukazujące akcje policji wymierzone w narkotykowych handlarzy. Już pierwsza scena filmowa wpisuje się w ponurą rzeczywistość porachunków świata przestępczego. Widzowie oglądają drastyczne ujęcia ukazujące zawieszenie zmasakrowanego trupa nad wiaduktem, jako czytelną przestrożę dla tych, którzy ośmielą się stanąć na drodze bezwzględnych gangsterów.

Tytułowy Heli jest młodym małżonkiem, ojcem kilkuniesięczonego niemowlęcia i pracownikiem fabryki montującej samochody. Bohater i jego rodzina mieszkają wraz z ojcem Heliego i jego młodszą siostrą w małym miasteczku otoczonym bezkresną pustynią. Estela, 12-letnia siostra protagonisty, zakochuje się w Beto, uczniu akademii policyjnej, który obiecuje

<sup>466</sup> Ibidem.

jej, że uciekną z miasteczka i rozpoczną lepsze życie. Pieniądze na nowy początek mają pochodzić ze sprzedaży kokainy, której parę paczek Beto kradnie swoim policyjnym szefom, oni zaś przywłaszczają sobie towar skonfiskowany od przestępców, zamiast go zutylizować. Beto chowa kokainę na dachu domu Heliego, a on przypadkiem znajduje pakunek z narkotykami. Zdenerwowany bohater zamyka swoją siostrę pod kluczem, zaś narkotyki wyrzuca do błotnego dołu. Niestety, policyjni bossowie szybko odkrywają kto ich okradł i wraz z uprowadzonym, skrępowanym Beto wpadają do domu Heliego. Tu zabijają ojca protagonisty, jego zaś i Estelę uprowadzają. Ciało zastrzelonego ojca policjanci porzucają na pustyni na żer kojotom, brutalnie torturowany Beto zostaje zabity i powieszony nad wiaduktem jako przestroga dla innych, Heli pobity, a Estela wielokrotnie zgwałcona, co zaowocuje zajściem przez nią w ciążę.

Ten przerażający świat nie ma żadnych jasnych stron. Gangsterzy, którzy na co dzień paradują w policyjnych mundurach, przywożą swoje ofiary do domu na pustynnym odludziu. Brutalnym torturom, które kamera ukazuje z drobiazgową, chłodną bezwzględnością (szczególnie makabryczna jest scena podpalania genitaliów powieszonemu pod sufitem Beto) przyglądają się obecni w pokoju młodzi chłopcy, którzy przed chwilą grali w jakąś grę na playstation. Ich twarze nie wyrażają żadnych emocji, a baseballowa



Beto popisujący się swoją siłą przed Estelą. Kadr z filmu *Heli* (2013)

pałka w rękę jednego z nich zdaje się być narzędziem logicznie zastępującym konsolę do gry. Zanim nastąpią dramatyczne wydarzenia, widzowie oglądają nieusprawiedliwione niczym i absurdalnie bezsensowne sceny znęcania się położonych nad adeptami akademii policyjnej. Nawet życie młodych małżonków ukazane jest jako szara, monotonna egzystencja, przepełniona ciężką pracą i rutynowymi domowymi czynnościami.

Początkowo wydaje się, że przynajmniej tytułowy bohater filmu jest postacią pozytywną. Heli wyrzuca znalezione narkotyki, stara się także ochronić swoją młodszą siostrzyczkę przed demoralizującym wpływem jej chłopaka. Ale w miarę jak wokół bohatera narasta przemoc, zmienia się również jego postępowanie. Heli nie podejmuje współpracy z policją i na własną rękę wymierza sprawiedliwość. Godzi się również na aborcję dziecka Esteli poczętego w wyniku gwałtu. Przemoc stara się więc rozwiązać także przy użyciu przemocy. Spirala zła nie zostaje przerwana, a domowy porządek przywrócony jedynie pozornie i nie wiadomo na jak długo. Racięski, komentując wymowę ideową filmu, stwierdza co prawda, że ostatnie sceny filmu niosą nadzieję, mimo że jest to zaledwie nadzieja w piekle – jednak tym stwierdzeniem sam zdaje się sobie przeczyć, jako że w piekle nie ma już żadnej nadziei na nic, a ci, którzy do niego trafiają, skazani są na nieodwracalne cierpienie. Widać to dobitnie w oczach małej Estelity, leżącej w pozycji embrionalnej nieruchomo na kanapie w finale filmu.

Również ostatni jak na razie film Escalante, *Nieoswojeni (La región salvaje, 2016)* podejmuje wątki refleksji nad meksykańskim społeczeństwem, eksplorując problematykę *machismo*, przemocy, brutalnego seksu i hipokryzji oraz alienacji bohaterów. Jednak przyjęta przez reżysera konwencja gatunkowa horroru z elementami science-fiction osłabia wymowę ideową dzieła, sytuując go w kręgu *guilty pleasures movies*.

Amat Escalante w swojej twórczości filmowej stawia niewesołą diagnozę społeczeństwa meksykańskiego, uwikłanego w silne wciąż, ale mechaniczne raczej niż żywe oddziaływanie tradycji katolickiej i równocześnie w przeciwstawiające się mu zjawiska wolnego rynku, komercjalizacji i globalizacji. Reżyser wnikliwie portretuje postępującą alienację Meksykanów i ich obojętność na losy bliźnich, ukazuje problem nielegalnej imigracji do USA, kreśli obraz bratobójczych walk gangów narkotykowych. Bohaterowie nie potrafią odnaleźć się w otaczającym ich świecie, gdyż zagubili tradycyjne wartości, a w ich miejsce nie pojawiły się żadne nowe propozycje. Nawet

rodzina, która dla tradycyjnych Meksykanów jest świętością, nie potrafi już uchronić swoich członków od przemocy i bólu.

W kinie Carlosa Reygadasa dostrzegaliśmy jeszcze próby poszukiwania sfery metafizycznej, która mogłaby ocalić ludzkość. Natomiast Escalante nie ma żadnych złudzeń: ludzie są źli, rządzą nimi ciemne namiętności, do działania popycha ich egoizm, żądza bogactwa i władzy. Nadziei na życie bardziej wartościowe nie przynosi nawet ostatnia scena z filmu *Krew*, w której Diego kroczy po tafli wody, aby zerwać z drzewa owoc awokado. Jednak gdy powraca, zapada się w wodę. Racięski słusznie zauważa, że ta religijna metafora, jakby zaproponowana przez mistrza Escalante, Carlosa Reygadasa, podkreśla jedynie grzeszny wymiar egzystencji bohatera<sup>467</sup>, który egoistycznie zapatrzony tylko we własne potrzeby, stał się zaprzeczeniem idei człowieczeństwa rozumianego jako wartość.

Pustka egzystencji, zagłuszana brutalną siłą, dominacją i przemocą, które z kolei rodzą niewyobrazalny ból ofiar, ale także cierpienie samych napastników, to niewątpliwie topiczne motywy twórczości Amata Escalante. Od tego błędnego koła przemocy nie można w żaden sposób się wyzwolić. Taki jest, mówi reżyser, los współczesnych potomków dumnych, ale i okrutnych Majów.

## 5.4. Alejandro González Iñárritu

### – przypadek odsłaniający moralną pustkę

Alejandro González Iñárritu to kolejny przykład twórcy meksykańskiego, który opowiada o alienacji człowieka we współczesnym świecie, czerpiąc obserwacje z realiów społecznych, kulturowych i obyczajowych swojej ojczyzny. Iñárritu, w przeciwieństwie do dwóch poprzednich reżyserów, wybrał życie imigranta realizującego swoje filmy w hollywoodzkiej fabryce snów. Ta decyzja nie pozostała bez wpływu na jego twórczość; kolejne nominacje do Oskarów, które uzyskują jego filmy, niejednokrotnie okupione są utratą oryginalności i siły przekazu. Doskonałym tego przykładem jest obsypany nagrodami film *Zjawa* (*The Revenant*, 2015), wpisujący się w klasyczny schemat hollywoodzkiej opowieści o zdradzie i zemście.

---

<sup>467</sup> Ibidem.

Zanim jednak Iñárritu zrobił oszałamiającą karierę międzynarodową, dał się poznać jako twórca bezkompromisowych, mrocznych opowieści o meksykańskim społeczeństwie, ukazując konstytuujące je szokujące kontrasty, konflikty, brutalną przemoc i cierpienie. Trzy kolejne filmy, które przyniosły reżyserowi rozgłos, nazywane są niejednokrotnie przez krytyków „trylogią przypadków”. W każdym z nich, Iñárritu kreśli portrety bohaterów, których postawy i wybory dyktowane są egoizmem i bezwzględnością wobec innych. Elementem spajającym opowiedziane w filmach historie jest ich struktura: losy różnych bohaterów splatają się ze sobą, złączone przypadkowym wydarzeniem. Hanna Kowalska podkreśla: „W *Amores Perros* i *21 gramów* osią całości jest wypadek samochodowy, w *Babel* elementem łączącym bohaterów jest strzelba, a raczej incydent z nią związany. Wokół tych sytuacji Iñárritu splata swoje nowele, ale też buduje galerie emocjonalnych wyrzutków, ludzi szarych i pogubionych”<sup>468</sup>.

Pierwszym dziełem otwierającym trylogię, a zarazem pełnometrażowym debiutem Iñárritu jest film *Amores perros* (2000). Poznajemy w nim bohaterów mieszkających w La Ciudad de México, których losy być może nigdy nie zbiegłyby się, gdyby nie wypadek samochodowy, w którym biorą udział. Octavio, pochodzący z dzielnicy biedoty, wystawia do psich walk swojego rottweilera Cofi, aby zarobić pieniądze na ucieczkę z bezdusznej metropolii i nowe życie z Susaną, żoną swojego brata Ramiro, gangstera napadającego na banki. Kolejny bohater, Daniel, świetnie zarabia, ma żonę i dwie córki, jednak opuszcza swoją rodzinę, aby rozpocząć nowe życie z dużo młodszą od siebie modelką Valerią. Najstarszy z bohaterów, El Chivo, jest bezdomnym wyrzutkiem społeczeństwa i płatnym mordercą, okazującym czułość i opiekę jedynie przyciętej sforze psów. Samochód Octavio, w którym wiezie on swojego rannego po walce psa, zderza się z samochodem, w którym jadą Daniel i Valeria, zresztą w pierwszym dniu nowego życia ze sobą. Świadkiem zdarzenia jest El Chivo. W wyniku wypadku, przyjaciel Octavia ginie, Valeria zostaje okaleczona i zeszpecona, a ranny Cofi trafia do El Chivo, który postanawia się nim zaopiekować. Życie bohaterów w jednej chwili zmienia nieoczekiwany wypadek.

<sup>468</sup> H. Kowalska, *Trylogia przypadku: „Amores perros”, „21 gramów”, „Babel”* Filmowo.net, 2016: <http://filmowo.net/artykuly/trylogia-przypadku/> [dostęp: 23 sierpnia 2017].



El Chivo i ranny Cofi. Kadr z filmu *Amores perros* (2000)

Jednak nie tylko ślepy traf decyduje o tym, jak potoczą się dalsze losy bohaterów. Reżyser nie ukazuje wypadku, jaki przytrafił się bohaterom w kategoriach fatalistycznych; oni sami są odpowiedzialni za swoje wybory i życie. Octavio pada ofiarą własnej chciwości, nienawiści do brata i zakazanej etycznie żądzy do jego żony. Ramiro, jego brat, tępak i brutal, ginie podczas napadu na bank. Wydaje się więc, że kochankowie planujący ucieczkę dostają podarunek od losu, ale Susana, którą niespodziewanie dopadają wyrzuty sumienia, nie przychodzi na dworzec w dniu, gdy miała wyjechać i rozpocząć nowe życie z Octaviem. Daniel, mimo że bez żadnych skrupułów porzucił swoją żonę i dzieci dla pięknej modelki, po wypadku, w którym Valeria straciła nogę, zaczyna mieć wątpliwości, czy chce na nowo układać sobie życie właśnie z nią. Również Valeria, która bezwzględnie przyczyniła się do rozpadu rodziny, nie potrafi poradzić sobie z nową sytuacją. Konsekwencje swoich życiowych wyborów ponosi również El Chivo, w młodości rewolucjonista marzący o Meksyku bez podziałów, nędzy, slumsów i wyzysku biedaków przez bogaczy. El Chivo był kiedyś dobrym nauczycielem, kochającym mężem i ojcem, ale za swoją ideologiczną, lewicową działalność został skazany na 20 lat więzienia. Po wyjściu na wolność utracił rodzinę i dom, zamieszkał na ulicy i stał się płatnym mordercą. Z wyboru zaczął wieść życie społecznego outsidera, przyjaźniąc się jedynie z bezdomnymi psami i odkładając niegodziwie zarobione pieniądze dla córki, z którą od lat się nie spotkał i która przekonana jest o jego śmierci.

*Amores perros*, to opowieść o bohaterach przechodzących przez piekło, które sami wybrali, miotając się pomiędzy dobrem i złem i ulegając pokusie życia łatwego, na skrót, bez konsekwencji moralnych swoich egoistycznych postępów.

W filmie Iñárritu znacząca jest obecność symboli związanych z religią katolicką. W domu Octavia na ścianie wisi portret papieża Jana Pawła II, a na półkach stoją figurki Matki Boskiej. W domu Daniela, nad łóżkiem w sypialni, został umieszczony duży krucyfiks. Biblijną wymowę mają również niektóre fragmenty filmowego sjużetu, jak chociażby wątek braterskiej nienawiści, przywołujący wyraźnie konotacje ze starotestamentalną opowieścią o Kainie i Ablu. Jednak przywoływane jak memento obrazy *sacrum* w żaden sposób nie wpływają na postawy i motywacje bohaterów. Podobną sytuację mogliśmy zaobserwować w filmach Reygadasa i Escalante, w których również symbole religijne stają się pustymi ornamentami, strażnikami tradycji tracącej na naszych oczach siłę swojego oddziaływania. Bohaterowie *Amores perros* nie chcą zawierzać swojego życia Opatrzności czuwającej w niebie, sami dokonują wyborów i sami doświadczają ich konsekwencji.

Kolejny film Iñárritu, *21 gramów* (*21 Grams*, 2003) wpisuje się w przyjęty w trylogii wiodący wątek przypadku i jego roli w życiu bohaterów. Podobnie jak w *Amores perros*, również w tym filmie losy bohaterów spletają się w wyniku tragicznej kolizji samochodowej, w której każdy z nich traci coś, co stanowiło dla niego dużą wartość.

Bohaterami *21 gramów* są ludzie naznaczeni trudną przeszłością. Jack Jordan jest byłym przestępcą, który pod wpływem nawrócenia chce zmienić swoje grzeszne życie. Cristina to młoda dziewczyna, narkomanka, która pod wpływem swojego męża wyszła z nałogu. Paul Rivers natomiast choruje na serce i czeka na przeszczep, który uratuje mu życie. Ich losy spletają się ze sobą w chwili, gdy Jack Jordan staje się sprawcą wypadku drogowego. W jego wyniku ginie rodzina Cristiny, a serce jej zmarłego męża, które trafiło do transplantacji, otrzymuje Paul.

Życie bohaterów od chwili wypadku zmienia się diametralnie. Jordan traci wiarę i nie mogąc poradzić sobie z wyrzutami sumienia, odchodzi i zostawia swoją rodzinę. Okazuje się, że deklarowane przez niego nawrócenie nie było szczere. Tak naprawdę było jedynie wygodnym terapeutycznym pocieszeniem, a nie prawdziwą metanoją. Paul za wszelką cenę pragnie dowiedzieć się, komu zawdzięcza drugie życie. Cristina zamyka się w czterech

ścianach i nie chce żadnych kontaktów z ludźmi, pograżając się w żałobie i depresji. Dopiero spotkanie z Paulem, który dzięki wynajętemu detektywowi dowiaduje się, kto został dawcą serca dla niego, wyrwie ją z marazmu i ponownie otworzy na życie.

Film *Iñárritu* opowiada o wartości, jaką stanowi dla każdego człowieka jego egzystencja, a zarazem o jej kruchości i ulotności. Nieco enigmatyczny tytuł filmu nawiązuje do teorii, w myśl której dusza ludzka ma ważyć 21 gramów. Według doktora Duncana MacDougalla, który na początku XX wieku eksperymentalnie ważył ciała tuż przed zgonem i bezpośrednio po nim, jest to ciężar duszy, o tyle bowiem podobno zmniejszała się po śmierci waga zwłok, niezależnie od płci, wieku i kondycji fizycznej badanych osób.

Trylogię meksykańskiego reżysera zamyka film zatytułowany *Babel* (2006). Tytułowa wieża Babel przywołuje symbolikę biblijnej przypowieści o ludzkim marzeniu dorównania potęgą Stwórcy. Film opowiada różne, ale splatające się ze sobą historie ukazujące brak porozumienia między ludźmi wypływający z egoizmu i pychy. Filmowymi bohaterami są: małżeństwo próbujące po śmierci synka ocalić miłość, głuchoniema nastolatka pragnąca po samobójstwie matki zwrócić na siebie uwagę ojca oraz Meksykanka pracująca jako niania i usiłująca nielegalnie przedostać się przez zieloną granicę do USA. Na pierwszy rzut oka światy równoległe ukazane w filmie – pustynny pejzaż Maroka, pełen kontrastów Meksyk i nerwowy rytm wielkomiejskiej cywilizacji w Tokio, nie mają ze sobą nic wspólnego. Łączy je jednak egoizm bohaterów, ich nieczułość i brak empatycznego otwarcia na innych.

Reżyser ukazuje trzy dziejące się równoległe wątki, które łączy wystrzał z karabinu. W Maroku mali chłopcy strzelają dla zabawy do przejeżdżającego w oddali autobusu. Broń podarował niegdyś ich ojcu Japończyk, który polował w tych terenach na pustyni. Córka Japończyka, kilkunastoletnia dziewczynka, jest głuchoniema i przeżywa traumę z powodu śmierci matki, która odebrała sobie życie. Usilnie, wręcz rozpaczliwie próbuje zwrócić na siebie uwagę ojca, ale on jej nie zauważa. W wyniku strzału oddanego do przejeżdżającego autobusu, ranna zostaje amerykańska turystka. Postrzelona kobieta, w ciężkim stanie, oczekuje wraz z mężem na karetkę w marokańskim domu, ale pomoc nie nadjeżdża, bo rząd USA obawia się pułapki zastawionej przez terrorystów. W domu amerykańskiego małżeństwa zostało dwoje małych dzieci pod opieką niani Meksykanki, która chce pojechać na ślub syna i musi zabrać dzieci ze sobą, bo nie ma komu oddać ich pod opiekę.





Chieko Wataya, głuchoniema nastolatka z Japonii. Kadr z filmu *Babel* (2006)

Na tle splatających się ze sobą losów filmowych postaci, Iñárritu stawia ważne pytania o kondycję współczesnego świata i o elementarne prawa człowieka: o równość latynoamerykanów wobec przedstawicieli kultury i cywilizacji Zachodu, o to, czy życie marokańskiego dziecka ma taką samą wagę jak życie amerykańskiej turystki. Zastanawia się, czy w świecie konsumpcyjnego dobrobytu ludzi stać jeszcze na empatyczne współczucie, na chęć zrozumienia bliźniego i pospieszenia mu z bezinteresowną pomocą, poświęcenia się dla jego dobra? Historie opowiedziane w filmie uzmysławiają widzom, jak trudne jest życie zgodne z podstawowymi zasadami moralnymi, przestrzeganie prawa i przykazania miłości bliźniego w świecie rządzonego przez pieniądz i ideologię.

Wizja świata ukazana w filmie jest pesymistyczna, chociaż bohaterowie w finale odzyskują utracony spokój. Jest on jednak okupiony przez cierpienie i ból zadawany drugiemu człowiekowi.

Brak chronologicznego ciągu wydarzeń i wyeksponowanie roli przypadku w życiu człowieka, charakterystyczny dla całej trylogii Iñárritu powoduje, że widzowie niekiedy czują się zagubieni w filmowych wątkach, jednakże to właśnie dzięki takiemu prowadzeniu narracji mogą z większą siłą odczuć

zamęt panujący w duszach bohaterów. Spowodowany jest on jednak nie tyle fatalnym splotem okoliczności, co raczej obojętnością na los innych i egoizmem protagonistów. Świat wyprany z wartości jest szary i przygnębiający, jak ukazana na ekranie egzystencja bohaterów wiodąca ich do śmierci w wymiarze fizycznym i duchowym. Reżyser podsumowując swoje dzieła stwierdził: „Moje filmy nazwano trylogią śmierci, ale ja uważam, że mówią o życiu – życiu z jego cieniami i blaskami, ze zgodą na fakt, że śmierć to także część całego procesu”<sup>469</sup>.

Interesujący proces psychicznej dezintegracji wiodący do duchowej śmierci ukazał reżyser także w filmie *Birdman* (2014). Tytułowy Birdman jest superherosem w ptasim kostiumie, bohaterem hollywoodzkiej produkcji, granym przez filmowego protagonistę – aktora Riggana Thomsona. Skojarzenie Birdmana z Batmanem, nasuwające się niemalże mechanicznie, jest nieprzypadkowe, bowiem w rolę Thomsona wcielił się Michael Keaton, który zyskał światowy rozgłos dzięki roli Człowieka-Nietoperza w filmie Tima Burtona *Batman* (1989). Dzięki temu, jak pisze Jakub Popielecki: „[...] płaszczyzny prawdy i ułudy swobodnie się przenikają, fikcja żeruje na faktach, a my – wraz z bohaterem – coraz bardziej gubimy się w tym misternie skonstruowanym labiryncie”<sup>470</sup>.

Niestety, bohater filmu świetność i popularność ma już dawno za sobą. Co prawda, widzowie rozpoznają go jeszcze, ale wciąż kojarzą z rolą facecika w pierzastym kostiumie. Tymczasem Thomson, który przekroczył wiek średni, marzy o wystawieniu ambitnej sztuki na Broadwayu, co pozwoliłoby mu zaistnieć na nowo i odciąć się od znienawidzonej maski superbohatera kina popularnego, która wpędziła go w status podstarzałego celebryty.

Thomson jest ucieleśnieniem wszystkich negatywnych cech, które kojarzą się z byciem celebrytą. Jest egoistycznie zapatrzony w siebie i przekonany o własnej wielkości, niedocenianej przez publiczność i krytyków; małostkowy i śmieszny, pełen pretensji do świata; komiczny i tragiczny zarazem, z czego w ogóle nie zdaje sobie sprawy. Nie potrafi komunikować się z innymi, nie ma dobrej relacji z dorosłą córką, która wyszła właśnie z uzależnienia narkotykowego i domaga się opieki i wsparcia, odżegnuje

<sup>469</sup> Cytuję za: H. Kowalska, *Trylogia przypadku...*

<sup>470</sup> J. Popielecki, *Prawda i wyzwanie*, Filmweb.pl, 28 sierpnia 2014: <http://www.filmweb.pl/review/Prawda+i+wyzwanie-16229> [dostęp: 23 sierpnia 2017].

się od odpowiedzialności za poczęte przez kochankę dziecko, nie dogaduje się ze współpracownikami, nie ma przyjaciół. Nawet jego wyimaginowany, mieszkający w głowie przyjaciel, wymyślony jako ten lepszy, któremu wszystko się udaje, okazuje bohaterowi, że ma go za miernotę i nieudacznika. Mimo to, zapatrzony w siebie były superheros, uparcie dąży do zdobycia sławy, będąc gotowym zapłacić za nią każdą cenę.



Riggan Thomson i jego alter ego – Birdman. Kadr z filmu *Birdman* (2014)

Fabulę filmu wypełniają ponawiane przez Riggana Thomsona próby zrobienia czegoś znaczącego, wciąż spełzające na niczym. Jego życie prywatne spleta się z życiem zawodowym, ale w obydwu rolach bohater nie potrafi się odnaleźć. Jest sfrustrowany, wiecznie niezadowolony, wciąż myśli tylko o sobie i swojej karierze. Nie chce i nie umie nawiązać relacji z córką, która swoim pojawieniem się w jego życiu po kuracji odwykowej, przeszkadza mu raczej niż wyzwala ojcowskie uczucia. Na wieść o tym, że ponownie zostanie ojcem, reaguje agresją i złością, nie przejmując się sytuacją kobiety, z którą będzie miał dziecko ani losem swojego potomka. Nie potrafi nawiązywać relacji przyjacielskich. Jest sfrustrowany i poniżany przez pewnego siebie Mike'a Shinera, gwiazdora, który ma zagrać w jego sztuce. W kontaktach z arogancką, wyniosłą krytyczką, której jedna recenzja zadecydować może o sukcesie lub klapie wystawianej przez niego sztuki, jest униżony i służalczy.

Jakub Popielecki w recenzji filmu pisze: „Inárritu pokazuje tu rozdźwięk między światami aktorów a celebrytów, między nowojorską śmietanką a hollywoodzkim motłochem. To jak młot i kowadło, między którymi utknął bohater, żywiący ambicje o tworzeniu sztuki przez duże „S”, ale nie mogący uciec od pokusy powrotu do świata blockbusterów. Każdy z tych porządków ma jednak własny pluton ewaluacyjny – czy raczej egzekucyjny. Z jednej strony jest prasa drukowana: jedna recenzja napisana przez pochyloną nad notesem i drinkiem zajadłą krytyczkę może tu pograć spektakl. Z drugiej mamy media społecznościowe: Twitter i Facebook kuszące łatwymi możliwościami i nieograniczonym zasięgiem. Dla Riggana oba światy są jednak obce, w obu się gubi”<sup>471</sup>.

Doświadczenie bohatera zagubionego w świecie bez wartości związane jest z permanentną sytuacją zagrożenia. Sytuację tę podkreśla praca kamery, ukazująca filmowe wydarzenia w (pozornie) jednym ujęciu, bez cięć i montażu twardego, a równocześnie mieszająca świat realny z marzeniami, projekcjami i wizjami sennymi bohatera. Wydaje się, że czas opowiedzianej historii i czas projekcji filmowej nakładają się na siebie, chociaż w rzeczywistości mamy do czynienia z elipsami, a także z mieszaniem porządku



Sam i Shiner – gra w „prawdę albo wyzwanie”. Kadr z filmu *Birdman* (2014).

<sup>471</sup> Ibidem.

realnego i marzeń oraz wspomnień bohatera. Powoduje to rosnące napięcie widzów, ich dezorientację i emocje. Tego typu sposób obrazowania i prowadzenia narracji jest wprost zapośredniczony w doświadczeniu Thomsona, a pośrednio ukazuje zagubienie jasnych, jednoznacznych wzorców moralnych w świecie współczesnym. Wszystko rozmyte jest w relatywizmie, szarobure, a nie jednoznacznie czarno-białe, granica pomiędzy prawdą a fałszem nawet nie została zatarta, po prostu nie istnieje.

Podobny brak jasno określonych wartości cechuje postacie otaczające protagonistę. Córka Riggana, Sam, cynicznie i gorzko komentuje rzeczywistość. Krytykuje ojca za jego komformizm i tchórzostwo. Wyrzuca mu, że nie potrafił zająć się jej wychowaniem, ani nawet po prostu być z nią wtedy, gdy najbardziej go potrzebowała. Prowokuje Shinera, aby podjął z nią grę w „prawdę albo wyzwanie”, oszukując go i kryjąc się za kolejnymi maskami. Nie potrafi zająć się sobą i swoim życiem, chociaż przeżyła różnorodne terapie, które miały uzdrowić jej relacje ze światem i z innymi osobami. Kurczowo trzyma się sztucznie narzuconych ról, które mają być dla niej zbawienne, ale przynoszą jedynie kolejne frustracje.

Kolejni bohaterowie również nie reprezentują postaw szczególnie wartościowych. Shiner, gwiazdor i ulubieniec publiczności, ale zarazem nie liczący się z nikim socjopata, stwierdza cynicznie, że całe jego życie jest grą i udawaniem, jedynie na scenie, jako aktor, jest autentyczny. Będąca postrachem Broadwayu krytyczka teatralna rości sobie prawo do arbitralnego decydowania o sukcesie lub klęsce scenicznych premier, nie zważając tak naprawdę na ich autentyczną wartość bądź miałość. Młoda aktorka, przed którą otwiera się możliwość kariery, zostaje niemalże zgwałcona na scenie przez partnera w imię realizmu scenicznego i autentyczności sztuki. Nawet jeden z przypadkowych przechodniów wydaje wyrok na bohatera, wykrzykując bez skrpułów na jego widok, że Birdman już się skończył.

Świat ukazany przez Iñárritu jest gorzki, ale i groteskowy. Film zrealizowany jest zresztą w formule czarnej komedii. Otwarte zakończenie, być może wnoszące posmak happy endu, nie przesłania niewesołej wymowy ideowej dzieła: człowiek, nienasycony w swojej ambicji zaistnienia choćby na chwilę, zrobienia kariery za każdą cenę, zabłyśnięcia w oczach tłumu, gotów jest poświęcić wszystko dla sukcesu. Ale nawet jeśli uda mu się go osiągnąć, pozostaje nieszczęśliwy, wypalony i pusty, gdyż sława, powodzenie i idące za nimi pieniądze nie mogą mu przynieść spełnienia, ponieważ

nie są prawdziwymi wartościami. Prawdziwe wartości realizują się bowiem w pochyleniu się z troską nad potrzebami innych, a nie w egoistycznym zdążaniu po trupach do celu.

Filmy Alejandra Iñárritu ukazują mroczne, fatalistyczne wizje ludzkiego życia, kierowanego niejednokrotnie przez nieprzewidywane, ślepe wyroki fatum. Los zmienia egzystencję bohaterów w jednej chwili, a zmiany są nieodwracalne. Szczęście, pomyślność, bogactwo, zdrowie, piękne ciało można utracić w jednej chwili, a katalizatorem zmian może być wypadek samochodowy lub wystrzał z broni palnej. Człowiek usilnie zabiega o pożądane przezeń fenomeny, goni je, aby w momencie utraty uświadomić sobie, że są one bezwartościowe, bo ulotne i nietrwałe. Jednak, z drugiej strony, nie istnieje również w życiu bohaterów nic, co można by nazwać trwałą, nieprzemijającą wartością: radość, spełnienie, zdrowie, rodzina, wiara, Bóg, są ukazane jako ułuda, nie dająca żadnego wsparcia ani pocieszenia.

## 5.5. Podsumowanie

Meksykańscy reżyserzy młodego pokolenia ukazują w swoich filmach świat pozbawiony wartości i optymizmu, skazując bohaterów ekranowych opowieści na infernalną podróż w głąb koszmaru, bez możliwości porozumienia się z innymi, wsparcia, opieki. Jest to świat pełen okrucieństwa, przemocy i bezduszości, duchowej pustki i alienacji. Obrazy filmowe są zakorzenione we współczesnej kondycji meksykańskiego społeczeństwa, rujnowanego przez narkotykowe gangi, korupcję władzy i rozwarstwienia społeczne. A zarazem, opowiadają one historie uniwersalne, dotyczące losów każdego współczesnego człowieka, zagubionego we wrogim mu świecie, przeżywającego w osamotnieniu i pustce misterium życia i śmierci, doświadczającego braku miłości, duchowej alienacji, rozpaczliwej potrzeby transcendencji – i podejmującego wciąż ponawiane próby ich poszukiwania, skazane z góry na porażkę.

Filmy Carlosa Reygadasa, Alejandra Iñárritu i Amata Escalanteego nie mają jednakże charakteru moralizatorskiego, nie są czytelnymi przypowieściami o jasnym przesłaniu (być może poza *Cichym światłem*). Reżyserzy nie głoszą prawd odwiecznych po to, aby upominać odbiorców, nie roszczą sobie pretensji do stania na straży sumienia widzów, a jedynie stawiają chłodną diagnozę współczesnego świata jako przestrzeni odartej z dobra

i piękna, w której człowiek doznaje głębokiej frustracji, zagubienia i pustki. A jednocześnie, nie proponują żadnych konkretnych dróg wyjścia z kryzysu. Wizja świata, w którym przychodzi nam żyć, wylaniająca się z filmowych opowieści meksykańskich reżyserów, to wizja chaosu, przypadku, braku trwałych wartości i wzorców odniesienia, zagubienia i trwogi. To wizja piekła, na które człowiek dobrowolnie skazuje sam siebie i innych. Świat bez wartości, świat odrzucający wartości, wydaje sam na siebie wyrok powolnej i bolesnej zagłady. Egzystencjalnej pustki nie wypełni świat materii, a świat ducha uległ znaczącej redukcji.

Strategie podejmowane przez twórców najnowszego kina meksykańskiego związane są z eksploracją powtarzających się motywów o charakterze topicznym. Omówieni przez nas reżyserzy eksplorują obrazy gwałtu i przemocy, gustują w werystycznie przedstawionym seksie, zestawiając go obrazoburczo z przedstawieniami ikonografii chrześcijańskiej. Wykorzystują tradycyjne wyobrażenia i wzorce kulturowe jako puste symbole, które utraciły swoją pamięć i moc oddziaływania. Wiodącymi tematami filmowych opowieści jest rozpad więzi społecznych, alienacja, narkoprzestępczość i migracja tysięcy Meksykanów do Stanów Zjednoczonych Ameryki. U podłoża wszystkich tych problemów leży utrata aksjologicznego gruntu, na którym powinny być budowane wszelkie więzi i relacje społeczne oraz osobowe. Omawianych twórców meksykańskiego kina łączy również strategia trafnej diagnozy kryzysu, odrzucania i negowania stanu istniejącego jako zagrożenia dla *conditio humana*, a zarazem brak recepty na jego przezwyciężenie.





# **Zakończenie**



U podłoża naszych rozważań nad przestrzenią aksjologiczną bohaterów współczesnych medialnych obrazów oraz nad sferą poszukiwań wartości w życiu współczesnego człowieka leży przekonanie, że filmy fabularne i seriale odzwierciedlają w skondensowanej formie kondycję ponowoczesnego społeczeństwa, niosąc informacje o postawach, działaniach, motywacjach osób. Analizując fabuły oraz wpisane w nie postawy protagonistek i protagonistów, próbowaliśmy zgłębić, w jaki sposób budowana jest warstwa aksjologiczna we współczesnych filmach fabularnych i serialach, jakie wartości są propagowane, a jakie pomijane bądź deprecjonowane w tych dyskursach. Interesowały nas także konflikty natury aksjologicznej oraz dylematy moralne towarzyszące życiowym wyborom i postawom bohaterów i bohaterek.

Analiza wybranych filmów i seriali wskazuje na chaos i zagubienie otaczającego nas świata w kwestii wartości. Z jednej strony negowane są wartości tradycyjne, określone chociażby w powszechnie znanej piramidzie wartości Maxa Schelera<sup>472</sup>, z drugiej zaś strony, pomimo przekonania o tym, że „kondycja ponowoczesna” (w rozumieniu Jean-François Lyotarda) domaga się określenia odmiennych niż dotychczas wartości i ich hierarchii, propozycje tych nowych właściwie się nie pojawiają. W miejsce powszechnie uznanych od wieków wartości, wchodzą natomiast nierzadko postawy, które nacechowane są antywartościami.

Problematyka aksjologiczna rozwijała się w myśli europejskiej od czasów starożytnych (Sokrates, Platon) do dziś. W wiekach dawniejszych rozważano co prawda pojęcie dobra, ale termin „wartość” (łac. *valor*, *valere* – mieć znaczenie) pojawił się dopiero w XIX wieku. Niemniej w każdej epoce wartości były czymś znaczącym i cennym, bowiem jak zauważa Maria Gołaszewska, przynależą one do świata człowieka: „Wartości powstają, gdy człowiek nadaje rzeczom sens i znaczenie (włączając tym samym rzeczy w swój zhumanizowany świat). [...] Cały świat kultury – nauka, technika, sztuka – należy do sfery wartości. Człowiek, nadając znaczenie rzeczom, dokumentuje ich wyższość nad nimi, jest to niejako akt pamięciowego opanowania rzeczywistości zewnętrznej. Z chwilą zaś, gdy sens ów został

---

<sup>472</sup> M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987; A. Węgrzecki, *Scheler*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, *passim*.

rzeczom nadany, gdy przedmioty występują jako wartościowe, zmienia się sytuacja: wartości narzucają człowiekowi nowe sposoby zachowania się, działania. Człowiek zaczyna żyć w służbie wartości, dla wartości, ze względu na wartość. Wartości stają się dla niego celem<sup>473</sup>.

Świat, w którym żyjemy, jest światem wartości. Współczesny człowiek, niezależnie od tego czy kładzie nacisk na indywidualizm postaw, czy na działania prospołeczne i wspólnotowe, nie może uwolnić się od wartości. Dostrzega je wokół siebie, rozpoznaje, jedne realizuje, a inne pomija w swoich działaniach.

Jaki więc obraz aksjologicznych uwarunkowań ludzkich wyborów i działań pojawia się w przeanalizowanych przez nas filmach i serialach? Ten obraz jest niejednorodny i złożony, więc tym bardziej interesujący, ale z drugiej strony, trudny do jednoznacznego podsumowania i wyciągnięcia konkretnych wniosków. Chaos w kwestii moralnych wyborów we współczesnych społeczeństwach przekłada się na wizerunki ekranowych protagonistek i protagonistów. Wydaje się, że analizowane sylwetki bohaterek i bohaterów reprezentują raczej indywidualistyczne rozumienie wartości, a postawy dbałości o samorealizację i osiągnięcie własnego dobra przeważają nad działaniami na rzecz i korzyść innych. Jednakże tego typu zachowania nie przynoszą bohaterom satysfakcji, spełnienia, ani dobrego życia, raczej pogłębiają w nich pustkę i poczucie alienacji.

Polskie kino nieczęsto opowiada o silnych kobietach-podmiotach reprezentujących wartości mityczne, które, pomimo przeżywanych kryzysów, stać się mogą wzorem postępowania dla odbiorczyń poszukujących odpowiedzi na pytanie o sens miłości i jej znaczenie w ludzkim życiu. Kobiety, oglądając współczesne polskie filmy, rzadko mają okazję identyfikować się z przedstawionymi w nich postaciami w myśl zasady: „Tak, czuję i myślę podobnie. Jestem i chcę być taka<sup>474</sup>”. W polskim kinie nadal brakuje konstruktywnych historii o protagonistkach, historii mających charakter mi-

<sup>473</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984, s. 337-338.

<sup>474</sup> Odnosimy się w tym miejscu do słów G. Stachówny, które przywołałiśmy wcześniej: „Po obejrzeniu polskiego filmu niemal zawsze myślałam: nie jestem i nie chcę być taka. Odnosiłam wrażenie, że niemal nic, czym naprawdę wszystkie żyłyśmy w tej dekadzie, co myślałyśmy i czuły, nie przeniknęło na ekran do filmowych bohaterek”: G. Stachówna, *Suczka, Cycophon, Faustyna...*, s. 42.

tycznej opowieści zdolnej wspierać kobiety w budowaniu spójnego systemu wartości. Optymistyczne wydaje się jednak, że w omówionych postawach protagonistek miłość, choć często niespełniona i podeptana, przedstawiona zostaje jako wartość nadrzędna, ku której bohaterki zmierzają i którą pielęgnują z większym lub mniejszym powodzeniem.

Wszystkie protagonistki omawianych przez nas polskich dramatów psychologicznych realizują także inne wartości. W zależności od historii, której są bohaterkami, cenią między innymi: życie rodzinne, satysfakcjonującą pracę zawodową, uczciwość, zdrowie (swoje i bliskich), wewnętrzny spokój, harmonię, wiarę. Zdarza się jednak, że wybierają „wartości” negatywne o charakterze egoistycznym: rezygnują z uczciwości, zdradzają, kłamią, manipulują, krzywdzą i ranią. Dzieje się tak z różnych powodów: ze strachu, w trosce o bliskich, z poczucia bezradności, ze wstydu. Wśród protagonistek analizowanych filmów odnajdziemy także kobiety pragnące „żyć pełnią”, które wpadły w pułapkę mitu ułomnego, poszukując szczęścia utożsamianego z karierą i satysfakcją osobistą – zwłaszcza o charakterze erotycznym. Mowa tu o kobietach skupiających się na swoim ciele, dążących do pełni doznań seksualnych. Towarzyszy im „paniczny lęk przed zaangażowaniem w trwały związek z partnerem, w rodzinę, w cokolwiek”<sup>475</sup>. W ich wypadku na drodze budowania pozytywnych relacji z mężczyznami „wartościami” stają się: hedonizm, chęć życia w luksusie, dbałość o piękny wygląd, kariera zawodowa i pieniądze.

Twórcy analizowanych przez nas rodzimych dramatów psychologicznych przedstawiają zagubienie człowieka w szybko zmieniającym się świecie. Przemiany społeczno-kulturowe, będące skutkiem między innymi emancypacji kobiet, niosą ze sobą wartość wolności, która jednak nie zawsze jest umiejętnie wykorzystywana przez filmowe bohaterki. Za każdym razem bowiem wolności towarzyszy konieczność dokonywania trudnych wyborów. Protagonistki czują się niepewnie, balansując pomiędzy czerpaniem z tradycyjnych wzorców życia społecznego, z których realizowania nie zostały całkowicie zwolnione, a możliwościami oferowanymi przez współczesny świat hedonizmu i konsumpcji. Ich niepewność wpływa między innymi na kształt relacji intymnych z mężczyznami. Twórcy dramatów opowiadających o zmaganiach współczesnych kobiet wchodzą tym samym

<sup>475</sup> W. Pawluczuk, *Miłość ponowoczesna...*, s. 58, 62.

w rolę „antropologów płynnej nowoczesności”, co sygnalizowaliśmy we wstępie naszej książki, przywołując słowa Tadeusza Lubelskiego<sup>476</sup>.

Zaprezentowane wnioski otwierają pole do stawiania pytań o przyszłe realizacje filmowe oraz dyskursywne strategie konstruowania kategorii kobiecości. Jak na razie, przede wszystkim nie ma pewności, że kobiece historie przestaną być wreszcie w polskim kinie marginalizowane. Znaczące jest, że jeszcze w roku 2016 po Festiwalu Filmowym w Gdyni krytycy stwierdzili, że kobieta w polskim kinie „często istnieje pokątnie, stanowiąc fotogeniczne tło, rewers męskiego bohatera lub fantom ze sfery onirycznej”, że prób przefiltrowania rzeczywistości przez doświadczenia i z perspektywy kobiet jest nadal niewiele<sup>477</sup>. Polskie kino z pewnością zasługuje na to, aby uzupełnić je opowieściami o kobietach wartościowych, dojrzałych i świadomych, przekraczających własne ograniczenia, mierzących się odpowiedzialnie z problemami, jakie stawia przed nimi życie.

Dogłębne omówienie sytuacji kobiet w wybranych filmach polskich generuje asymetrię w zestawieniu z pozostałymi rozdziałami książki, w których postawy aksjologiczne postaci nie zawsze w tak szczegółowy sposób odnosimy do kategorii płci. Mając tego świadomość, książkę którą oddajemy w ręce Czytelników traktujemy jako zaproszenie do podejmowania dalszych prac badawczych mogących stanowić kontynuację i rozszerzenie rozważań, także w zakresie znaczenia płci protagonistów w odniesieniu do respektowanych przez nich wartości.

Analizując warstwę treściową i sposoby jej reprezentacji w polskich i amerykańskich serialach, można zaryzykować tezę, że to właśnie przeobrażenia obyczajowe w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej w ostatnich dekadach XX wieku i na początku obecnego stulecia utorowały drogę interesującemu zjawisku neoseriali. Mamy na myśli przemiany w sferze aksjologicznej, większą niż wcześniej swobodę seksualną, zwiększenie się liczby związków nieformalnych, sekularyzację, emancypację kobiet i osób homoseksualnych, singlizm. Do nowego spojrzenia na telewizję przyczyniła się także refleksja postmodernistyczna, która podaje w wątpliwość pojęcie prawdy i podnosi kwestię relatywizmu moralnego. Stagnacja i zachowawczość wielu stacji telewizyjnych, a także kina hollywoodzkiego

<sup>476</sup> Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 718-719.

<sup>477</sup> Por. I. Cegiełkówna, *Spragnione obecności*, „Kino” 2016, nr 9, s. 11-12.

skutkowała i skutkuje do dziś produkowaniem w olbrzymiej większości filmów i seriali przewidywalnych, opartych na utartych schematach. Stosunkowo mało producentów decyduje się na realizację nowej konwencji, skoro stare, wypróbowane strategie nadal dość dobrze się sprzedają.

Jednakże tradycyjne seriale i filmy na przełomie XX i XXI wieku znudziły się niemałej grupie widzów, szczególnie dobrze wykształconej, osobom młodszym i w średnim wieku. Naprzeciw oczekiwaniom publiczności wychodzą seriale *post-soap*<sup>478</sup>. O ile do niedawna mieliśmy do czynienia z *soapmanią* – tak w latach 90. XX wieku wielką popularność oper mydlanych nazwał medioznawca Robert C. Allen<sup>479</sup> – obecnie należy mówić także o drugim, równoległym i wciąż przybierającym na sile zjawisku, które można nazwać *post-soapmanią*. Neoseriale, mimo że wywodzą się ze starszych seryjnych form telewizyjnych, wyraźnie się od nich różnią. W serialach nowej generacji są poruszane w odważny sposób kontrowersyjne kwestie społeczne, a warstwa aksjologiczna tych produkcji jest rozmyta i trudna do zrekonstruowania. Główne postacie neoseriali, w przeciwieństwie do protagonistek i protagonistów polskich telesag, dla których najważniejszą wartością jest rodzina, realizują różne wartości, przeważnie o charakterze indywidualistycznym, nastawionym na realizację własnego ego, nierzadko wręcz negatywne.

Trudno powiedzieć jaki los w najbliższych latach czeka polskie telesagi i inne tradycyjne seriale. Najprawdopodobniej większość z nich nie zniknie szybko z anteny, ale żeby przetrwać, wiele z nich będzie musiało zmienić swoją formułę. Prawdopodobnie w telesagach pojawią się – w większym wymiarze niż obecnie – nowe rozwiązania fabularne, kontrowersyjne wątki i niesztampowe postacie realizujące w swoim życiu różne wartości, niekoniecznie związane z życiem rodzinnym<sup>480</sup>. Te zmiany wydają się nie-

<sup>478</sup> Por. E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*, s. 69-74.

<sup>479</sup> R. C. Allen, *Introduction*, w: R. C. Allen (red.), *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, Routledge, London-New York 1995, s. 2.

<sup>480</sup> Ten proces już się rozpoczął, o czym świadczy wprowadzanie przez twórców polskich telesag wątków dotyczących kontrowersyjnych kwestii społecznych, takich jak związki jednopłciowe, transpłciowość czy kazirodztwo. Ponadto twórcy telesag sięgają po postacie z seriali *post-soap* i poddając pewnemu retuszowi próbują osadzić w fabule realizowanych przez siebie produkcji. Ciekawym przykładem zapożyczenia z serialu medycznego typu *post-soap* do polskiej telesagi medycznej jest produkcja *Na dobre i na złe*. W 2011 roku pojawił się nowy (anty)bohater Andrzej Falkowicz, który wyraźnie nawiązuje do protagonisty amerykańskiego neoseriale *Dr House*.

uchronne w kontekście dynamicznych przemian społeczno-kulturowych, zmieniających się oczekiwania publiczności i sukcesu *post-soapów*.

Podobne przemiany zaobserwować można także w wypadku produkcji szwedzkich. Przyglądając się filmom i serialom, które wpisują się w nurt szwedzkiego fenomenu *Nordic noir*, dostrzegamy zestaw powtarzających się wartości, do których odwołują się bohaterki i bohaterowie omawianych narracji. Z pozoru wydawać by się mogło, że są to wartości związane z koncepcją Szwecji jako Domu Ludowego, czyli jedyne w swoim rodzaju modelu państwa opiekuńczego. Jak jednak pokazują analizowane przez nas fabuły, wartości te zaczęły się stopniowo dezaktualizować – za ideą opiekuńczości często kryje się egoistyczna chęć wykorzystania tego, kto jest słabszy. Gloryfikowana i hołubiona w modelu opiekuńczym rodzina, w narracjach *Nordic noir* często ulega rozpadowi, a protagonistkami i protagonistami stają się bardzo często osoby samotne, wyalienowane z relacji rodzinnych, niepotrafiące stworzyć szczęśliwej i trwałej relacji intymnej z drugim człowiekiem. Także charakteryzująca model opiekuńczy równość okazuje się być tylko wartością deklarowaną, gdyż w świecie *Nordic noir* nie ma płaszczyzny porozumienia pomiędzy bogatymi i biednymi, kobietami i mężczyznami, rdzennymi mieszkańcami i imigrantami. Filmy i seriale, które poddaliśmy analizie, pokazują również, że tradycyjnie ceniona przez Szwedów spokojna, sielankowa wręcz prowincja, staje się dzisiaj tłem dla najbardziej wyrafinowanych zbrodni, a natura, o którą tak dbają Skandynawowie, jest bezmyślnie niszczona przez wielkie korporacje przy biernej postawie większości społeczeństwa.

Filmy *noir* zawsze były zwierciadłem, w którym bardzo wyraźnie odbijały się niepokoje i pragnienia ludzi żyjących w momencie ich powstawania. Podobnie jest ze współczesnymi produkcjami *Nordic noir*. Pokazują one tęsknotę Szwedów za czasem minionym, można rzec za „rajem utraconym”. Analizowane przez nas produkcje wskazują, że Szwecja zmienia się i być może wkrótce trzeba będzie wypracować nową hierarchię wartości, bardziej adekwatną do przeobrażającego się, współczesnego świata – lub spróbować powrócić do aksjologii tradycyjnej, rekonstruuując jednak nie do końca sprawdzający się w dzisiejszych realiach społeczno-kulturowych model państwa.

Współczesne kino meksykańskie również reprezentuje szerokie *spectrum* wartości, ale także – a może przede wszystkim – antywartości wcielanych przez protagonistki i protagonistów. Związane są one z realiami i uwarun-



kowaniami politycznymi: kryzysem państwa niepotrafiącego poradzić sobie z narastającą przestępczością, narkobiznesem, rozpadem tradycyjnej rodziny, rozwarstwieniem społecznym na bogatych i biednych, wykształconych i niewykształconych, białych i potomków rdzennej ludności. Postawy prezentowane przez protagonistów ukazują ich duchową pustkę, alienację, brak poczucia pewności i stabilizacji, a także pogoń za dobrami oferowanymi przez „konsumpcyjne raje” i chęć wybicia się ponad przeciętność bez oglądania się na innych, często wręcz ich kosztem. Tradycyjne wartości, na które wciąż w sondażach wskazują Meksykanie jako cenione przez nich, nie mają racji bytu w świecie rządzonym przez przemoc i okrucieństwo. Wpływa na to chęć „urządzenia się” w życiu, a w miejsce postaw odpowiedzialności i empatii preferuje się postawy roszczeniowe, egoizm i hedonizm.

Jednak bohaterowie, kierujący się w swoim postępowaniu antywartościami, nie czują się przez to spełnieni i nie osiągają wymarzonego sukcesu. Charakterystycznym zakończeniem fabuł rodem z „meksykańskiego kina barbarzyńskiego” jest porażka protagonistów i brak jakiegokolwiek nadziei na zmianę. Fatalizm, który wydaje się dominować w ekranowych fabułach, najdobitniej wyraża się w opowieściach o nieskończonej samotności w obojętnym tłumie, o braku możliwości porozumienia protagonisty, zarówno z najbliższymi, jak i z obcymi. Alienację bohaterów widać szczególnie wyraźnie w odniesieniu do tradycyjnej rodziny: wzorzec patriarchalnego ojca, prezentowanego często w towarzystwie pięknej żony i gromadki posłusznych rodzicom dzieci, zaczął ulegać stopniowemu rozpadowi, gdy państwo meksykańskie zrezygnowało z form opiekuńczego wsparcia na rzecz promocji neoliberalizmu i drapieżnej formy kapitalizmu oraz ślepych praw wolnego rynku.

Inną cechą współczesnych produkcji filmowych jest moda na kino brutalne w treści i formie – stała się ona wręcz reprezentatywnym wzorcem, rozpoznawalnym i poszukiwanym przez odbiorców na całym świecie. Nie sprzyja to opowiadaniu przez reżyserów o wartościach, a pytania o człowieczeństwo i postawy humanitarne pomijane są przez nich wstydliwym milczeniem. Jeżeli więc widzowie zastanawiają się nad rolą i rangą sfery aksjologicznej w filmowym świecie, to na zasadzie swoistej antytezy, gdyż brak wartości prowadzi protagonistów do nieuchronnej i spektakularnej klęski.

Charakterystyczne dla omawianych przez nas reprezentacji współczesnego kina i serialowych produkcji są także różnorodne strategie budowania

i prowadzenia dyskursu. Zrywają one z tradycyjnymi metodami i formami narracyjnymi tak zwanego „stylu zerowego” na rzecz niestereotypowych rozwiązań warsztatowych w konstrukcji fabuły i postaci. Związane jest to z mieszaniem różnorodnych form gatunkowych, z wykorzystywaniem obrazów silnie działających na emocje widzów, z zaburzaniem tradycyjnej linearnej formy opowiadania na rzecz nieciągłości, powtórzeń, przeskoków czasowych i prezentowania tych samych wydarzeń widzianych oczami różnych jej uczestników, a także z zawieszeniem akcji i długimi chwilami filmowego nie-dziania się. Zauważyliśmy także, że w omawianych przez nas produkcjach dają się wyodrębnić zarówno cechy charakterystyczne dla konkretnego obszaru kulturowego, jak i dla całej współczesnej, postmodernistycznej sfery medialnych obrazów.

Nieczystość gatunkowa występująca we współczesnej telewizji (przynajmniej na obszarze tworzenia seriali) staje się raczej regułą, a nie odstępstwem od niej. Jak twierdzi Wiesław Godzic, teoria telewizji dość wcześnie pozbyła się nadziei na dokonanie niebudzących wątpliwości taksonomii związanych z gatunkiem<sup>481</sup>. Dynamiczna natura produkcji telewizyjnej, ekspansja nowych technologii i mediów sprawiają, że stare gatunki i podgatunki ustawicznie są konstruowane i rekonstruowane w nowych kombinacjach<sup>482</sup>. Wiąże się to z różnorodnością opowiadanych historii, ich podatnością na wielorakie odczytywanie i programową otwartością na niestereotypowe, zaskakujące widzów rozwiązania w sferze treści i formy, w tym także na celową strategię rozmycia sfery aksjologicznej w dyskursie.

Nurt *Nordic noir*, widoczny w kinowych i serialowych szwedzkich produkcjach, reprezentuje również owe charakterystyczne otwarcie na postmodernistyczne rozmycie zarówno w zakresie rozwiązań warsztatowych, jak i opowiadanej treści. Natomiast popularność tych dzieł w różnych krajach dobitnie ukazuje, jakie historie i jakie postacie chcą oglądać dzisiejsi widzowie na całym świecie.

Z kolei współczesne kino meksykańskie charakteryzuje świadome i częste nawiązywanie do awangardowych wzorców *slow cinema*. Meksykański

---

<sup>481</sup> Zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 20-37.

<sup>482</sup> Por. S. Hall, *Serial telewizyjny albo obłąskawianie świata (kilka wstępnych uwag krytycznych)*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 2.

---

neomodernizm filmowy, zastępujący przemyślane działania bohaterów przypadkiem, monotonią i nie-dzianiem się w statycznym, obojętnym świecie, celnie ukazuje moralną kondycję protagonistów, wyrzekających się wspólnotowych wartości na rzecz egoistycznych postaw, które nie wiodą jednak bohaterów ku wymarzonym sukcesom, lecz ku upadkowi i klęsce.

Większość przeanalizowanych przez nas produkcji filmowych i serialowych dzięki interesującym postaciom oraz zastosowaniu ciekawych, choć często kontrowersyjnych, strategii dyskursywnych, cieszy się dużą popularnością na całym świecie wśród zróżnicowanej widowni. Są oglądane zarówno przez koneserów i znawców, jak i przez przeciętnych odbiorców. Filmowe i serialowe postacie reprezentują bowiem nas wszystkich, zmagających się w czasach postmodernistycznej niepewności, z utratą wartości tradycyjnych i próbami zastąpienia aksjologii zorientowanej ku dobru ogółu – indywidualistycznymi, egoistycznymi postawami mającymi na celu jedynie wygodę i korzyść dla samych siebie.



# Bibliografia

(książki, artykuły i raporty wydane drukiem  
lub w postaci plików pdf)

- Allen R. C., *Introduction*, [w:] R. C. Allen (red.), *To Be Continued....: Soap Operas Around the World*, Routledge, London-New York 1995
- Allen R. C. (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. E. Stawowczyk, Wydawnictwo Szumacher Kielce 1998
- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Arcimowicz K., *Antybohaterowie neoseriali – gra (z) wartościami*, „Ars Inter Culturas” 2016, nr 5
- Arcimowicz K., *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3(1)
- Arcimowicz K., *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013
- Arcimowicz K., *Męskość hegemoniczna i granice dyskursu w serialu „Breaking Bad”*, [w:] D. Bruszczyńska-Przytuła i inni (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Dyskurs, konwencja, reprezentacja*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2017
- Arcimowicz K., *Obraz kondycji współczesnego człowieka i społeczeństwa w nowej generacji seriali telewizyjnych*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2016, t. XXVIII/2
- Arvas P., Nestingen A., *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011
- Aviña R., *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México 2004
- Ayala Blanco J., *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*, Grijalbo, México 1997
- Baldwin E., Longhurst B., McCracken S., Ogborn M., Smith G., *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2007
- Bałaga M., *„Jestem anonimowy i samotny”. »Mr. Robot« i próba diagnozy społecznej*, [w:] D. Bruszczyńska-Przytuła i inni (red.), *Seriale w kontek-*

- ście kulturowym. Dyskurs, konwencja, reprezentacja*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2017
- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005
- Bartmańska J., *Miłość. W krainie schorowanych pragnień*, [w:] T. Lubelski (red.), *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004
- Bauman Z., *Ponowoczesność*, [w:] B. Słachta (red.), *Słownik społeczny*, WAM, Kraków 2004
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
- Bauman Z., *Razem, osobno*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003
- Bauman Z., *Sztuka życia*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009
- Beck U., *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002
- Bergman K., *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*, Mimesis International, UK 2014
- Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Nowego i Starego Testamentu*, przeł. zespół, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000
- Biernat R., *Zachowania dewiacyjne młodzieży w kontekście dysfunkcji i patologii życia rodzinnego*, „Spółczesność. Edukacja. Język”, 2005, t. 3
- Bogunia-Borowska M., *Dyskursy miłości w kinie polskim lat 1989-2009*, [w:] M. Szczepaniak (red.), *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010
- Booth M., *Skandynawski raj. O ludziach prawie idealnych*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015
- Brezinka W., *Wychowywać dzisiaj: zarys problematyki*, przeł. H. Machoń, WAM, Kraków 2007
- Brown A., *Fishing in Utopia. Sweden and a Future that Disappeared*, Granta, London 2009
- Borysenko J., *Księga życia kobiety. Ciało. Psychika. Duchowość*, przeł. S. Pikiel, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999

- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004
- Butler J., *Television. Critical Methods and Applications*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey-London 2007
- Campbell J., *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Folwers, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007
- Cantor M. G., Pingree S., *Opera mydlana*, „Dialog” 1997, nr 4
- Carr J. D., *Diabeł w aksamitach*, przeł. J. Zakrzewski, E. Krasnodębska, Wydawnictwo Alfa, Warszawa, 1994
- Carr J. D., *Tabakiera cesarza*, przeł. K. Tomorowicz, Czytelnik, Warszawa 1968
- Carr J. D., *Tajemnica Marie Stevens*, przeł. I. Ciechanowska-Sudymont, J. S. Zaus, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1994
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- Castrejón Díez J., *La política según los Mexicanos*, Océano, México 1995
- Cegiełkówna I., *Spragnione obecności*, „Kino” 2016, nr 9
- Citko K., „*Bitwa w niebie*”, czyli *marzenia meksykańskiego szofera*, [w:] W. J. Burszta, A. Kisielewski (red.), *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015
- Citko K., *Sacrum i profanum w kinie Carlosa Reygadasa*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016
- Connell R. W., *Masculinities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005
- Darska B., *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012
- Deleuze G., *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009
- Dijk van T., *Badania nad dyskursem*, [w:] T. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, przeł. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001
- Dijk van T., *Kontekstualizacja w dyskursie parlamentarnym. Aznar, Irak i pragmatyka kłamania*, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008

- Duch-Krzystoszek D., *Kto rządzi w rodzinie. Socjologiczna analiza relacji w małżeństwie*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007
- Dukaj J., *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania” 2012, nr 11
- Encyklopedia socjologii*, t. 2, H. Domański i inni (red.), oprac. A. Kojder, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999
- Fairclough N., *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London 2003
- Fairclough N., Duszak A., *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008
- Forshaw B., *Death in a Cold Climate*, Palgrave Macmillan, UK 2012
- Filiciak M., Giza B., *Wstęp*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge, London-New York 1987
- Fiske J., *Brytyjskie badania kulturowe*, [w:] R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. E. Stawowczyk, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998
- Fleischer M., *Ideologia – jej funkcje komunikacyjne i kognitywne*, [w:] I. Kamińska-Szmaj, T. Piekota, M. Poprawa (red.), *Ideologie w słowach i obrazach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008
- Forshaw B., *Nordic Noir. The Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction. Film and TV*, Oldcastle Books, Chicago 2013
- Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Giddens A., *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004



- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984
- Grabowski M. (wybór i red.), *O miłości. Antologia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998
- Gramsci A., *Listy z więzienia*, przeł. M. Brahmer, Czytelnik, Warszawa 1951
- Gramsci A., *Pisma wybrane*, t. 1, przeł. B. Sieroszewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961
- Greer G., *Zmiana – kobiety i menopauza*, przeł. M. Godlewska, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1995
- Halawa M., *Życie codzienne z telewizorem*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006
- Hall S., *Serial telewizyjny albo obłaskawianie świata (kilka wstępnych uwag krytycznych)*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 2
- Has-Tokarz A., *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów: korespondencje i transpozycje*, „Folia Bibliologica” 2008, t. L
- Helman A., *Wprowadzenie*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999
- Hendrykowski M., *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76
- Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo ARS NOVA, 2000
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1994
- Hobson D., *Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 2003
- Hofstede G., *Culture’s Consequences: International Differences in Work-Related Values*, Sage Publications, Beverly Hills 1980
- Hofstede G., Hofstede G. J., *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durska, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2007
- Hryciuk R. E., Korolczuk E., *Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką*, [w:] R. E. Hryciuk, E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

- Iwaszkiewicz J., *Tatarak i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1962
- Izdebski Z., *Seksualność Polaków na początku XXI wieku. Studium badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012
- Jabłońska B., *Władza i wiedza w krytycznych studiach nad dyskursem – szkic teoretyczny*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1
- Janicka B., *Ścinki. Baba z wozu*, „Kino” 2002, nr 11
- Johansson Robinowitz C., Werner Carr L., *Modern-Day Vikings: A Practical Guide to Interacting with the Swedes*, Intercultural Press, Boston-London 2009
- Johnston C., *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384
- Julia D., *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1984
- Käåpa P., Gustafsson T., *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Market*, Wydawnictwo Edinburgh University Press, Edinburgh 2015
- Kaja E., *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 2
- Kaplan Ann E., *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz, [w:] M. Radkiewicz [w:] *Gender. Konteksty*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1994
- Kimmel M., *The Gendered Society*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000
- Kempna-Pieniążek M., *Neo-Noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009
- Kisielewska A., *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury*, [w:] A. Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994
- Konecki K., *Odczarowanie świata dotyczy także miłości*, [w:] K. Doktor, K. Konecki, W. Warzywoda-Kruszyńska (red.), *Praca – Gospodarka – Społeczeństwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003

- Kos-Krauze J., Krauze K. (w rozmowie z M. Felis i P. T. Felisem), *Nasz plac Zbawiciela*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 09.10.2006, nr 40
- Kościewicz D., *Kulturowe wartości szwedzkiego państwa dobrobytu w świetle wybranych typologii kultury*, „Społeczeństwo i Ekonomia” 2014, nr 2
- Kościewicz D., *Idea solidarności i równości społecznej jako podstawa szwedzkiego modelu państwa dobrobytu – na przykładzie systemu emerytalnego i rynku pracy*, „Nauki Społeczne” 2012, nr 2(6)
- Kotowska M., „Galerianki” nowa forma prostytucji dziecięcej czy nowy styl życia?, [w:] G. Kędzierska, W. Pływaczewski (red.), *Kryminologia wobec współczesnych wyzwań cywilizacyjnych*, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn 2010
- Krzyżanowska N., *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1
- Krzyżanowski M., *The Discursive Construction of European Identities*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010
- Kubiak A. E., *New Age: religia ery konsumpcji*, [w:] M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska (red.), *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, Uniwersytet Warszawski ISNS, Warszawa 2004
- Kuligowski W., *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004
- Kurzępa J., Lisowska A., Pierzchalska A., *Prostytucja nieletnich w perspektywie Dolnoślązaków. Raport z badań*, Dolnośląski Ośrodek Polityki Społecznej, Wrocław 2008
- Kurzępa J., *Młodzi, piękne i niedrodzy... Młodość w objęciach seksbiznesu*, Wydawnictwo Rubikon, Kraków 2012
- Kurzępa J., *Młodzież pogranicza – „świnki”, czyli o prostytucji nieletnich*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2001
- Kuśmierczyk S., *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza*, [w:] S. Kuśmierczyk (red.), *Antropologia postaci w dziele filmowym*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2015
- Lalman D., Oppenheimer J., Świstak J., *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 3-4
- Lapidus J., *Szybki cash*, przeł. M. Kalinowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008
- Lapidus J., *Zimna stal*, przeł. M. Kalinowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009

- Lapidus J., *Życie deluxe*, przeł. P. Jankowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013
- Larsson S., *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, przeł. B. Walczak-Larsson, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2008
- Larsson S., *Dziewczyna, która igrała z ogniem*, przeł. P. Rosińska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009
- Larsson S., *Zamek z piasku, który runął*, przeł. A. Rosenau, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009
- Loska K., *Wokół kina gatunków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895-2014*, Univeristas, Kraków 2015
- Łaciak B., *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych. Prezentacje i odbiór*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa 2013
- Łaciak B., *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, [w:] J. Izdebska (red.), *Media elektroniczne kreujące obraz rodziny i dziecka*, Trans-Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2007
- Łuczaj K., *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo Poświęcone Studiom Queer” 2013, nr 8
- Majewski L., *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i sztuce*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2017
- Major M., „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10
- Mankell H., *Morderca bez twarzy*, przeł. A. Marciniakówna, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2006
- Mankell H., *Psy z Rygi*, przeł. G. Ludvigsson, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2006
- Márai S., *Nagle wezwanie*, [w:] S. Márai, *Magia*, tłum. I. Makarewicz, Czytelnik, Warszawa 2008
- Mariański J., *Wolność jako wartość społeczna i moralna*, [w:] Daszykowska J., Rewera M. (red.), *Przemiany wartości i stylów życia w ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa 2010
- Mariański J., *Kryzys moralny czy transformacja wartości? Studium socjologiczne*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001
- Marklund E., *Zamachowiec*, przeł. P. Pollak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010
- Matuszewski B., *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia: czym jest, czym*

- być powinna*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1995
- May R., *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997
- May R., *Miłość i wola*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1993
- Mazierska E., Ostrowska E., *Women in Polish Cinema*, Berghahn Press, Oxford-New York 2006
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008
- Merton T., *Nikt nie jest samotną wyspą*, przeł. M. Morstin-Górska, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2008
- Mill J. S., *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959
- Molęda K., *Szwedzi. Ciepło na północy*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015
- Morawiec J., *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernizmie i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999
- Morley D., *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] L. Mulvey, *Do uraty wzroku. Wybór tekstów*, K. Kuc, L. Thompson (red.), Korporacja Ha!art & Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010
- Nacher A., *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008
- Newcomb H. M., Hirsch P. M., *Telewizja jako forum kultury*, przeł. J. Mach, [w:] A. Gwóźdź (wybór, wstęp i opracowanie), *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków 1997
- Niemczyńska A., *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010
- Nijakowski L. M., *Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu*, [w:] A. Horolets (red.), *Analizadyskursu w socjologii i dla socjologii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008

- Nowicki P., *Co to jest telenowela*, Biblioteka Laboratorium Reportażu, Warszawa 2006
- Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki, Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji Departament Programowy, Warszawa 2009
- Olechnicki K., Załęcki P., *Słownik socjologiczny*, Wydawnictwo Graffiti BC, Toruń 1997
- Paranaguá P. A., *Mexican Cinema*, Londres/México: British Film Institute, 1995
- Pawluczuk W., *Miłość ponowoczesna. Trzy wykłady o ponowoczesności i mitonemach miłości*, Oficyna Wydawnicza STOPKA, Łomża 2005
- Peacock S., *Swedish Crime Fiction. Novel. Film. Television*, Manchester University Press, Manchester 2014
- Pierre P., *Stockholms – detektiven: detektivroman utgiven med kommentarer och bildgalleri*, Lokalhistoriska sällskapet i norra Södermanland, 2007
- Pierson D., *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourses and Policies in AMC's „Breaking Bad”*, [w:] D. Pierson (red.), *Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and the Reception of the Television Series*, Lexington Books, Lanham 2014
- Piotrowska A., *W stronę światła*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 43 (3094)
- Platon, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, przeł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984
- Poe E. A., *Zabójstwo przy Rue Morgue i inne opowiadania*, przeł. R. Dębski, Tradycja, Kraków 1991
- Prodeus A., *Ciemne ciała*, „Kino” 2013, nr 2
- Radkiewicz M., „Kino kobiece” w perspektywie teoretycznej, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004
- Radkiewicz M., *Kochanka Karola. Kobiety w polskich komediach lat osiemdziesiątych*, [w:] Stachówna G. (red.), *I film stworzył kobietę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999
- Radkiewicz M., *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011
- Reisigl M., *Dyskryminacja w dyskursach*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2010, nr 3
- Reisigl M., Wodak R., *The Discourse-Historical Approach*, [w:] R. Wodak

- i M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, London 2009
- Renzetti C. M., Curran D. J., *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, przeł. A. Gromkowska-Melosik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005
- Rodewald M., *Indywidualizm amerykański na tle innych społeczeństw zachodnich*, „Język, Komunikacja, Informacja” 2009, nr 4
- Salwa O., *Zbliżenia*, „Kino” 2014, nr 10
- Samsel-Chojnacka M., *Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*, „Studia Humanistyczne AGH” 2001, t. 10(1)
- Samsel-Chojnacka M., *Trylogia Millenium Stiega Larssona*, [w:] T. Szczepański (red.), *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015
- Scheler M., *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987
- Schrader P., *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31
- Shaw K., *Men Who Hate Women: Masculinities, Violence and the Gender Politics of Nordic Noir*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, vol. 2
- Sjöwall M., Wahlöö P., *Roseanna*, przeł. H. Thylwe, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2009
- Sjöwall M., Wahlöö P., *Ludzie przemocy*, przeł. E. Chmielewska-Tomczak, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2012
- Slany K., *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2002
- Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Z. Staszczak (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1987
- Słownik pojęć filozoficznych*, W. Krajewski, R. Banajski (red.), Warszawa 1996
- Słownik socjologii i nauk społecznych*, G. Marshall (red.), przeł. A. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005
- Sobota J., *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, (w:) M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM, Olsztyn 2016
- Sobota J., *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, [w:] D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społe-*

- czeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014
- Sójka J., *Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej*, „Nauka” 2005, nr 4
- Stachówna G., *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne. Kobieta w kinie polskim*, „Kino” 2001, nr 7-8
- Stachówna G., *Wstęp*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999
- Starego K., *Dyskurs*, [w:] M. Cackowska i inni (red.), *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011
- Stępniewska-Gębik H., *Pedagogika i psychoanaliza. Potrzeba – pragnienie – inny. Konteksty epistemologiczne dla pedagogiki w świetle psychoanalitycznej koncepcji Jacques’a Lacana*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. Burszta, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1998
- Strindberg A., *Dramaty*, przeł. Z. Łanowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2006
- Stróżewski W., *Osoba i wartości*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Samotności” 2014, nr 12
- Sulima R., *Głosy tradycji*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014
- Syska R., *Nostalgia za Tarkowskim. Kino Carlosa Reygadasa i Aleksandra Sokurowa*, [w:] I. A. NDiaye, M. Sokołowski (red.), *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Toruń 2013
- Syska R., *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31
- Syska R., *Slow-czas, slow-cinema. Warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu*, „Media Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 3
- Szczepaniak M., *Wstęp: Fragmenty dyskursów miłosnych, czyli miłość niejedno ma imię*, [w:] M. Szczepaniak (red.), *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010
- Szczepański T., *Skandynawowie*, [w:] T. Lubelski i inni (red.), *Historia kina*.



- Kino klasyczne t. 2*, Universitas, Kraków 2011
- Szeremeta K., *Ewolucja antybohatera na przykładzie trzech współczesnych seriali: „Trawka”, „Breaking Bad”, „Penzoza”*, [w:] D. Bruszczyńska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014
- Szkudlarek T., *Poststrukturalizm a metodologia pedagogiki*, „Socjologia Wychowania” Toruń 1997, t. XIII, z. 317
- Szlendak T., *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Wydawnictwo „Oficyna Naukowa”, Warszawa 2002
- Szlendak T., *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Szlendak T., *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004
- Szpakowska M., *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003
- Sztompka P., *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 4
- Talarczyk-Gubała M., *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013
- Talarczyk-Gubała M., *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w II połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013
- Talarczyk-Gubała M., *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015
- Talarczyk-Gubała M., *Reżyserki na indeksie. Historia kina kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania” 2011, nr 8
- Tapper M., *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Intellect Ltd, UK 2014
- Thompson J. B., *Studies in the Theory of Ideology*, Polity, Cambridge 1984
- Titkow A., *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość – zmiana – konteksty*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007
- Tubylewicz K., *Moralisci. Jak Szwedzi uczą się na błędach i inne historie*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017
- Turowska-Rawicz M., Sypek R., *Mitologie świata. Ludy skandynawskie*,

New Media Concept, Warszawa 2007

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz.U. z 2005 r. Nr 132, poz. 1111)

Walczewska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999

Warner M., *Home: our Famous Island Race*, „Independent” 13 marca 1994

*Wartości i normy. Komunikat z badań*, oprac. R. Boguszewski, CBOS, Warszawa 2013

Wejbert-Wąsiewicz E., *Filmy kobiet. Zmiany i zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 13

Węgrzecki A., *Scheler*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1975

Włodek P., *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014

Wodak R., *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, przeł. J. Wawrzyniak, A. Wójcicki, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008

Wodak R., Krzyżanowski M., *Glosariusz terminów*, [w:] M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), *Jakościowa Analiza Dyskursu w naukach społecznych*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2011

Wodak R., Meyer M., *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] Wodak R. i Meyer M. (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, London 2009

Wodak R., *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, przeł. D. Przepiórkowska, [w:] Krzyżanowski M., Wodak R. (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2011

Wojciszke B. (w rozm. z R. Mazurowską), *Alfabet miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2015

Wojciszke B., *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zobowiązanie*, Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, Gdańsk 2017

Wróblewski M., *Wszyscy jesteśmy Dexterami*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010

- 
- Wyźlic M., *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007
- Zaremba Bielawski M., *Leśna mafia. Szwedzki thriller ekologiczny*, Wydawnictwo AGORA SA, Warszawa 2014
- Zeldin T., *Intymna historia ludzkości*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001
- Żurek W., *Od struktur mitologicznych w filmie do fenomenów religijnych w rzeczywistości społecznej na przykładzie „Gwiezdnych wojen” George’a Lucasa*, „Ex Nihilo” 2009, nr 1

## Źródła internetowe

- Alexi S., *Investigating Nordic Noir*, Victoria University of Wellington, 2017: [http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6244/thesis\\_access.pdf?sequence=1](http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6244/thesis_access.pdf?sequence=1)
- Arest D., *Jestem Twój*, reż. Mariusz Grzegorzek, Dwutygodnik.com, 10/2010: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1507-jestem-twojrez-mariusz-grzegorzek.html>
- Badania: Amerykanie mają inny system wartości niż Europejczycy, Onet.pl, 18 listopada 2011: <http://wiadomosci.onet.pl/swiat/badania-amerykanie-maja-inny-system-wartosci-niz-europejczycy/xntjj>
- “Breaking Bad” Creator Vince Gilligan Answers Fan Questions, AMC, 18 października 2013: <http://www.amc.com/shows/breaking-bad/talk/2013/10/breaking-bad-creator-vince-gilligan-answers-fan-questions-part-i>
- Carlos Reygadas, wywiad, zapis audiowizualny, 2012: <http://ianpelczar.Blogspot.com/2012/07/carlos-reygadas-wywiad.html>
- Ceglińska P., *Rekordowa liczba nielegalnych pobrań siódmego sezonu „Gry o tron”*. *Te liczby was zaskoczą*, Wp.pl, 7 września 2017: <https://teleshov.wp.pl/rekordowa-liczba-nielegalnych-pobran-siodmego-sezonu-gry-o-tron-te-liczby-was-zaskocza-6163559972480641a>
- Cervantes P. M., *La Evolución de la Sociedad y los Valores de México*, Instituto de Investigaciones Estratégicas de la Armada de México, 30 maja 2017: [http://www.cesnav.edu.mx/ININVESTAM/docs/docs\\_opinion/do\\_14-17.pdf](http://www.cesnav.edu.mx/ININVESTAM/docs/docs_opinion/do_14-17.pdf)
- Czubakowska S., *Jakby na nich nie spojrzeć – legalni. Serwis CDA.pl i kulisy działania polskiego YouTube*, Dziennik.pl, 1 listopada 2015: <http://technologia.dziennik.pl/internet/arttykuly/504361,cda-pl-skad-sie-wzial-serwis-z-filmami-i-grami-cda-pl.html>
- Cztery kobiety w różnym wieku*, portal Stowarzyszenia Filmowców Polskich sfp.org.pl, 12 listopada 2013: <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,91,17426,1,1,Cztery-kobiety-w-rozным-wieku.html>
- Eichner S., Mikos L., *The Export of Nordic Stories. The International Success of Scandinavian TV Drama Series*, „Nordicom Information” 2016, nr 38 (2): [http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/nordicom-information\\_38\\_2016\\_2\\_17-21.pdf](http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/nordicom-information_38_2016_2_17-21.pdf)

- Encuesta Nacional de Valores en Juventud 2012*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012: <http://historico.juridicas.unam.mx/invest/areas/opinion/envaj/>
- Flanagan M., *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, 16:9. dk: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)
- Gusin M., *Dwie koncepcje pragnienia: Lacan, Deleuze, Guattari*, Jungpoland.org, 2006: <http://www.jungpoland.org/pl/zbior-tekstow/dwie-koncepcje-pragnienia-lacan-deleuze-guattari.html>
- Hernández Hernández A. i inni, *Red de Investigadores del Fenómeno Religios en México*, 2016: <http://www.rifrem.mx/?publicacion=encuesta-nacional-en-mexico-sobre-creencias-y-practicas-religiosas>
- Jędrzejko M. i inni, *Polki i Polacy zdradzają – coraz częściej, coraz intensywniej. Projekt badawczy: Ryzykowne zachowania Polaków, Centrum Profilaktyki Społecznej, Zakład Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora*, 2016: [http://www.cps.edu.pl/pub/cms/files/131/2016\\_polacy\\_zdradzaja\\_edycja\\_4\\_raport.pdf](http://www.cps.edu.pl/pub/cms/files/131/2016_polacy_zdradzaja_edycja_4_raport.pdf)
- Kosecka B., *Polskie kino kobiece*, Culture.pl, 13 maja 2007: <http://culture.pl/pl/artykul/polskie-kino-kobiece>
- Kowalska H., *Trylogia przypadku: „Amores perros”, „21 gramów”, „Babel”*, Filmowo.net, 2016: <http://filmowo.net/artykuly/trylogia-przypadku/>
- López R. M., *El estilo audiovisual de Carlos Reygadas*, portal CorreCamara.com.mx: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&id\\_historia=812](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&id_historia=812)
- „*M jak miłość*” nie dało szans konkurencji, ale straciło 570 tys. widzów, *Wirtualnemedial.pl*, 1 czerwca 2017: <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/wyniki-ogladalnosci-m-jak-milosc-hit-tvp2#>
- „*M jak miłość*”. Spada oglądalność *M jak miłość!* Widzowie nie chcą oglądać *Mostowiaków?*, *Superseriale.pl*, 1 kwietnia 2016: <http://superseriale.se.pl/newsy/m-jak-milosc-spada-ogladalnosc-m-jak-milosc-widzowie-nie-chca-ogladacmostowiakow-801867.html>
- Maciejewski Ł., *Kobiety w polskim kinie*, *Filmweb.pl*, 18 października 2011: <http://www.filmweb.pl/article/Kobiety+w+polskim+kinie-78847>
- Majmurek J., *Carlos Reygadas: nowy realizm*, *Dwutygodnik.com*, 02/2013: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4318-carlos-reygadas-nowy-realizm.html>

- Maliszewska A., *Eksplikacja reżyserska do filmu „Pokój szybkich randek”*, Onet.pl, 13 listopada 2009: <http://film.onet.pl/wiadomosci/eksplikacja-rezyserska-do-filmu-pokoj-szybkich-randek/brb7k>
- Mazierska E., *Witches, Shamans, Pandoras - Representation of Women in the Polish Postcommunist Cinema*, „Scope” 2002, nr 2: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2002/june2002/mazierska.pdf>
- McCarthy J., *Americans Remain Pessimistic About State of Moral Values*, Gallup.com, 25 maja 2016: <http://www.gallup.com/poll/191858/americans-remain-pessimistic-state-moral-values.aspx>
- Netflix z niestabilną odwiedzalnością w Polsce, maksymalnie 386 tys. użytkowników miesięcznie, Wirtualnemedi.pl, 14 lutego 2017: <http://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/netflix-w-polsce-liczba-uzytownikow-miesiecznie#>
- Nieślubne dziecko Meksykanki. Rozmowa z Amatem Escalante, Dwutygodnik.com, 02/2014: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5039-nieslubne-dziecko-meksykanki.html>
- Odorowicz A. (w rozmowie z M. Chacińskim), *Najważniejszy jest widz*, Legalnakultura.pl, 16 lutego 2015: <http://legalnakultura.pl/pl/czytelniakulturalna/rozmowy/news/1582,agnieszka-odorowicz>
- Penn M., *Americans Are Losing Confidence in the Nation but Still Believe in Themselves*, Theatlantic.com, 27 czerwca 2012: <https://www.theatlantic.com/national/archive/2012/06/americans-are-losing-confidence-in-the-nation-but-still-believe-in-themselves/259039/>
- Pfleger S., Schlickers S., *La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual*, „La Colmena 74”, abril – junio 2012: [http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_74/Aguijon/La\\_ley\\_de\\_Herodes.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_74/Aguijon/La_ley_de_Herodes.pdf)
- Pietrasik Z., *Samotna kobieta*, Polityka.pl, 30 września 2011: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1519796,1,recenzja-filmu-krez-leszek-dawid.read>
- Polsat Watch: <http://polsatwatch.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?489945>
- Popielecki J., *Prawda i wyzwanie*, Filmweb.pl, 28 sierpnia 2014: <http://www.filmweb.pl/review/Prawda+i+wyzwanie-16229>
- Raciński B., *Niech żyje Meksyk. Kino Amata Escalante*, „EKRAŃY” 2014, nr 1: [https://ecitydoc.com/download/bolesaw-raciski-niech-zyje-meksyk-kino-amata\\_pdf](https://ecitydoc.com/download/bolesaw-raciski-niech-zyje-meksyk-kino-amata_pdf)

- Racięski B., *Współczesne kino meksykańskie*, „EKRANY” 2015, nr 5: [http://ekrany.org.pl/kino\\_wspolczesne/wspolczesne-kino-meksykanskie/](http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/wspolczesne-kino-meksykanskie/)
- Radkiewicz M. (w rozmowie z J. Chludzińską), *Kino kobiet*, Dwutygodnik.com, 04/2011: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2149-kino-kobiet.html>
- Ratuszniak B., „*M jak miłość*” zarobiło 570 milionów złotych, Wirtualnedia.pl, 2 stycznia 2010: <http://media2.pl/media/58921-m-jak-milosc-zarobilo-570-mln-zlotych.html>
- Rosling H., *No such thing as Swedish values*, portal The Local Client Studio, 13 maja 2015: <https://www.thelocal.se/20150513/hans-rosling-im-an-ambassador-for-the-world-in-sweden-connectsweden-tlccu>
- Sondaż: Polacy zapominają o tradycyjnych wartościach, Nesweek.pl, 23 listopada 2010: <http://www.newsweek.pl/polska/sondaz-polacy-zapominaja-o-tradycyjnych-wartoscia-ch,68444,1,1.html>
- Staszczyszyn B., *Niewidziane – kobiety polskiego kina*, Culture.pl, 27 września 2016: <http://culture.pl/pl/arttykul/niewidzialne-kobiety-polskiego-kina>
- Stelmach M., *Slow cinema – współczesne oblicze filmowego minimalizmu*, Fragile.net.pl, 14 stycznia 2015: <http://fragile.net.pl/home/slow-cinema-wspolczesne-oblicze-filmowego-minimalizmu/>
- Szumowska M., *Małgośka Szumowska: Sponsoring*, Kinoswiat.pl, 16 lutego 2012: [https://www.youtube.com/watch?v=RVEvH1N\\_OOk](https://www.youtube.com/watch?v=RVEvH1N_OOk)
- Szwedowicz A. (w rozmowie z K. Tubylewicz), *Małydziennik.pl*: <http://malydziennik.pl/szwedzi-przyjeli-tysiace-imigrantow-a-teraz-nie-wiedza-co-z-nimi-zrobic-nie-maja-pracy-i-perspektyw-a-kraj-wychowuje-kolejne-pokolenia-sfrustrowanych-muzulmanow,5451.html>
- Talarczyk-Gubała M., *Pilotażowy raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*, Krytyka Polityczna, Stowarzyszenie Kobiety Filmoznawców 2016: [http://krytykapolityczna.pl/file/2016/06/Raport-Monika\\_Talarczyk\\_Gubala.pdf](http://krytykapolityczna.pl/file/2016/06/Raport-Monika_Talarczyk_Gubala.pdf)
- Topnieje widownia „M jak miłość”*, Wirtualnedia.pl, 2 maja 2007: [http://wirtualnedia.pl/document,2107983,Topnieje\\_widownia\\_M\\_jak\\_milosc.html](http://wirtualnedia.pl/document,2107983,Topnieje_widownia_M_jak_milosc.html)
- UnitedState Census Bureau, 2016: <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35>
- Vestrheim E., *What is Nordic Noir*, Cinemascandinavia.com, 1 września 2014: [http://www.academia.edu/8190109/What\\_is\\_Nordic\\_Noir](http://www.academia.edu/8190109/What_is_Nordic_Noir)

*W jaki sposób PISF współfinansuje produkcje filmową?*, Polski Instytut Sztuki Filmowej: <https://www.pisf.pl/instytut/infografika/w-jaki-sposob-pisf-wspolfinansuje-produkcje-filmowa>

*Wartości i zaufanie społeczne w Polsce w 2015 r. (Notatka informacyjna na podstawie „Badania spójności społecznej”)*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2015: [https://stat.gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/21/1/1/wartosci\\_i\\_zaufanie\\_spoleczne\\_w\\_polsce\\_w\\_2015r\\_.pdf](https://stat.gov.pl/files/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5486/21/1/1/wartosci_i_zaufanie_spoleczne_w_polsce_w_2015r_.pdf)

Weber G. R., *American Cultural Values*, 1999: <http://trends.gmfus.org/doc/mmf/American%20Cultural%20Values.pdf>

*What are Swedish Values? Many Swedes are Unsure*, TheLocal.se, 4 grudnia 2016: <https://www.thelocal.se/20161204/what-are-swedish-values-many-swedes-are-unsure>

Więcek P., „*Bitwa w niebie*”, reż. *Carlos Reygadas*, Nowehoryzonty.pl, 2017: <http://nowehoryzonty.pl/m/artykul.do?id=1307>



# Filmografia

- 21 gramów (21 Grams)*, reż. Alejandro González Iñárritu, Stany Zjednoczone (2003)
- 33 sceny z życia*, reż. Małgorzata Szumowska, Niemcy, Polska (2008)
- A czego tu się bać*, reż. Małgorzata Szumowska, Polska (2006)
- Amores perros*, reż. Alejandro González Iñárritu, Meksyk (2000)
- Babel*, reż. Alejandro González Iñárritu, Francja, Meksyk, Stany Zjednoczone (2006)
- Banici*, reż. Victor Sjöström, Szwecja (1917)
- Bejbi blues*, reż. Katarzyna Rosłaniec, Polska (2011)
- Bez wstydu*, reż. Filip Marczewski, Polska (2012)
- Birdman*, reż. Alejandro González Iñárritu, Stany Zjednoczone (2014)
- Bitwa w niebie (Batalla en el cielo)*, reż. Carlos Reygadas, Belgia, Francja, Holandia, Meksyk, Niemcy (2005)
- Chemia*, reż. Bartosz Prokopowicz, Polska (2015)
- Ciche światło (Stellet licht/Luz silenciosa.)*, reż. Carlos Reygadas, Francja, Holandia, Meksyk, Niemcy (2007)
- Dziewczyna z tatuażem (The Girl with the Dragon Tattoo)*, reż. David Fincher, Stany Zjednoczone (2011)
- Galerianki*, reż. Katarzyna Rosłaniec, Polska (2009)
- Gösta Berling*, reż. Mauritz Stiller, Szwecja (1924)
- Heli*, reż. Amat Escalante, Francja, Holandia, Meksyk, Niemcy (2013)
- Japonia (Japón)*, reż. Carlos Reygadas, Hiszpania, Holandia, Meksyk, Niemcy (2002)
- Jestem Twój*, reż. Mariusz Grzegorzek, Polska (2009)
- Ki*, reż. Leszek Dawid, Polska (2011)
- Jeziorak*, reż. Michał Orlowski, Polska (2014)
- Krew (Sangre.)*, reż. Amat Escalante, Francja, Meksyk (2005)
- Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (The Postman Always Rings Twice)*, reż. Bob Rafelson, Stany Zjednoczone (1981)
- Los Bastardos*, reż. Amat Escalante, Francja, Meksyk, Stany Zjednoczone (2008)
- Łowca androidów (Blade Runner)*, reż. Ridley Scott, Stany Zjednoczone (1982)
- Millenium: Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet (Män som hatar kvinnor)*, reż. Niels Arden Oplev, Dania, Niemcy, Norwegia, Szwecja (2009)

- Millenium: Dziewczyna, która igrała z ogniem (Flickan som lekte med elden)*, reż. Daniel Alfredson, Dania, Niemcy, Szwecja (2009)
- Millenium: Zamek z piasku, który runął (Luftslottet som sprängdes)*, reż. Daniel Alfredson, Dania, Niemcy, Szwecja (2009)
- Mój tata Maciek*, reż. Małgorzata Szumowska, Polska (2005)
- Nieoswojeni (La región salvaje)*, reż. Amat Escalante, Dania, Francja, Meksyk, Niemcy, Norwegia (2016)
- Ojciec [w:] Solidarność, Solidarność*, reż. Małgorzata Szumowska, Polska (2005)
- Obce ciało*, reż. Krzysztof Zanussi, Polska, Rosja, Włochy (2014)
- Obce niebo*, reż. Dariusz Gajewski, Polska, Szwecja (2015)
- Plac Zbawiciela*, reż. Krzysztof Krauze, Joanna Kos-Krauze, Polska (2006)
- Pokój szybkich randek*, reż. Anna Maliszewska, Polska (2007)
- Pora umierać*, reż. Dorota Kędzierzawska, Polska (2007)
- Post tenebras lux*, reż. Carlos Reygadas, Francja, Holandia, Meksyk, Niemcy (2012)
- Przywiązani (Amarrados)*, reż. Amat Escalante, Meksyk (2002)
- Sokół maltański (The Maltese Falcon)*, reż. John Huston, Stany Zjednoczone (1941)
- Sponsoring*, reż. Małgorzata Szumowska, Francja, Niemcy, Polska (2012)
- Szybki cash (Snabba Cash)*, reż. Daniel Espinosa, Dania, Francja, Niemcy, Szwecja (2006)
- Szybki cash II (Snabba Cash II)*, reż. Babak Najafi, Szwecja (2012)
- Szybki cash III (Livet deluxe)*, reż. Jens Jonsson, Szwecja (2013)
- Tatarak*, reż. Andrzej Wajda, Polska (2009)
- Terje vigen*, reż. Victor Sjöström, Szwecja (1916)
- W sypialni*, reż. Tomasz Wasilewski, Polska (2012)
- Warsaw by night*, reż. Natalia Koryncka-Gruz, Polska (2014)
- Zbliżenia*, reż. Magdalena Piekorz, Polska (2014)
- Zbłąkany pies (Nora inu)*, reż. Akira Kurosawa, Japonia (1949)
- Zjawa (The Revenant)*, reż. Alejandro González Iñárritu, Hongkong, Stany Zjednoczone, Tajwan (2015)
- Żar ciała (Body Heat)*, reż. Lawrence Kasdan, Stany Zjednoczone (1981)

# Serialografia

- Barwy szczęścia*, scen. Ilona Łepkowska, reż. Jakub Skoczeń i inni, Polska (2007-)
- Breaking Bad*, scen. Vince Gilligan i inni, reż. Terry McDonough, Stany Zjednoczone (2008-2013)
- Broadchurch*, scen. Chris Chibnall, Louise Fox, reż. Chris Chinball i inni, Wielka Brytania (2013-2017)
- Dexter*, scen. Tim Schlattmann i inni, reż. Michael Cuesta i inni, Stany Zjednoczone (2006-2013)
- Dr House (House)*, scen. Peter Blake i inni, reż. K. Gordon i inni, Stany Zjednoczone (2004-2012)
- Forbrydelsen*, scen. Soren Sveistrup, reż. Kristoffer Nyholm i inni, Dania (2007-)
- House of Cards*, scen. Beau Willimon i inni, reż. David Fincher i inni, Stany Zjednoczone (2013-)
- Jordskott*, scen. Henrik Björn, reż. Andres Engström i inni, Szwecja, Finlandia, Wielka Brytania, Norwegia (2015-)
- Klan*, scen. Ilona Łepkowska i inni, reż. P. Karpiński i inni, Polska (1997-)
- M jak miłość*, scen. Ilona Łepkowska i inni, reż. P. Weresniak i inni, Polska (2000-)
- Most nad Sundem (Bron/Broen)*, scen. Måns Mårilind, reż. Henrik Georgsson i inni, Szwecja, Dania, Niemcy (2011-)
- Mr. Robot*, scen. Sam Esmail i inni, reż. Niels Arden Oplev i inni, Stany Zjednoczone (2015-)
- Na dobre i na złe*, scen. Ilona Łepkowska i inni, reż. Maciej Dejczer i inni, Polska (1999-)
- Na wspólnej*, scen. Bartosz Wierzbęta i inni, reż. F. Zybler i inni, Polska (2003-)
- Samo życie*, scen. Maria Ciunelis i inni, reż. W. Nowak i inni, Polska (2002-2010)
- Secret City*, scen. Belinda Chayko i inni, reż. Emma Freeman i inni, Australia (2016-)
- The Bridge: Na granicy (The Bridge)*, scen. Meredith Stiehm i inni, reż. Gerardo Naranjo i inni, Stany Zjednoczone (2013-2014)
- The Killing (Dochodzenie)*, scen. Veena Sud i inni, reż. Patty Jenkins i inni, Stany Zjednoczone, Kanada (2011-2014)
- Top of the Lake*, scen. Jane Campion i inni, reż. Jane Campion i inni, Australia, Stany Zjednoczone, Wielka Brytania (2013-)

- Trawka (Weeds)*, scen. Jenji Kohan i inni, reż. Lee Rose i inni, Stany Zjednoczone (2005-2012)
- True Detective*, scen. Nic Pizzolatto i inni, reż. Cary Fukunaga i inni, Stany Zjednoczone (2014-)
- Tunnel*, scen. Olivier Kohn i inni, reż. Udayan Prasad i inni, Francja, Wielka Brytania (2013-)
- Wallander*, scen. H. Mankell i inni, reż. Kathrine Windfeld i inni, Szwecja (2005-2013)
- Zadzwon do Saula (Better call Saul)*, scen. Vince Gilligan i inni, reż. Vince Gilligan i inni, Stany Zjednoczone (2015-)

## O Autorkach i Autorach

**Ewa Katarzyna Citko** – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (filmoznawstwa), zatrudniona na etacie profesora Uniwersytetu w Białymstoku. Pracuje w Zakładzie Kulturoznawstwa jako kierownik zespołu. Stypendystka AEI, programu przyznawanego przez hiszpańskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych (Ministerio de Asuntos Exteriores en España) – środki w ramach „Becas MAE-AECI 2003-2004” na miesięczną kwerendę pobytową na Universidad Autónoma de Madrid. Jest autorką i współautorką 5 książek, w tym monografii o filmowej twórczości Pedra Almodóvara *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Universum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007, a także ponad 50 artykułów naukowych w języku polskim, hiszpańskim i angielskim. Jest wiceprezesem Polskiego Stowarzyszenia Strategii Twórczych oraz członkiem Komisji Rewizyjnej Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Pełni funkcję członka Komitetu Naukowego anglojęzycznego czasopisma „Creativity”. Jej zainteresowania badawcze związane są z kinem hiszpańskim, meksykańskim i latynoskim, a także z problematyką wartości w kulturze współczesnej.

**Ewa Kępa** – dr nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. Prowadziła zajęcia w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Zajmuje się interdyscyplinarnymi studiami nad kulturą współczesną ze szczególnym uwzględnieniem problematyki *gender studies*. W swoich badaniach odkrywa znaczenia zapisane w praktykach codzienności. Od niedawna zajmuje się również autoetnografią. Należy do zarządu Polskiego Stowarzyszenia Strategii Twórczych. Jest redaktorem „Czasopisma Naukowego Instytutu Studiów Kobięcych”. Autorka książki *Historie wydobyte z cienia. Autobiograficzne relacje starszych kobiet* (2012) oraz wielu artykułów naukowych. Publikowała między innymi w „Kwartalniku Pedagogicznym”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Kulturze Współczesnej”.

**Tomasz Adamski** – dr nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa (filmoznawca), zatrudniony na stanowisku adiunkta w Zakładzie Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. Jego zainteresowania naukowe związane są z filmoznawstwem ze szcze-

gólnym uwzględnieniem kinematografii skandynawskiej. Jest autorem wielu artykułów naukowych związanych z tematyką filmoznawczą. Współautor książki *Sztuka i jej miejsce w edukacji międzykulturowej. Idee, koncepcje i rozwijania metodyczne* (2015). Reżyser wielu filmów dokumentalnych, kurator licznych pokazów filmowych w Polsce i za granicą.

**Krzysztof Arcimowicz** – dr hab. nauk społecznych w zakresie socjologii, zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Zakładzie Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. Prowadził zajęcia z zakresu studiów nad męskością (*men's studies*) na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Brał udział w międzynarodowym projekcie badawczo-wdrożeniowym *Elastyczny Pracownik – Partnerska Rodzina* (*The Flexible Worker – The Partnership Family*) realizowanym w ramach Inicjatywy Wspólnotowej Unii Europejskiej EQUAL. Uczestniczył także w projekcie badawczym „Rodziny z wyboru w Polsce” finansowanym ze środków budżetowych na naukę (grant „Idea Plus”). Opublikował dwie książki *Obraz mężczyzny w polskich mediach* (Gdańsk 2003) oraz *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach* (Warszawa 2013). Jest autorem ponad 50 artykułów naukowych oraz kilku o charakterze popularnonaukowym w języku polskim, a także angielskim, niemieckim i rosyjskim. Jego artykuły ukazały się w pracach zwartych oraz periodykach, między innymi w „Studiach Socjologicznych”, „Kulturze i Społeczeństwie”, „Studiach Humanistycznych AGH”, „Czasie Kultury”, „Roczniku Lubuskim”, „Kwartalniku Pedagogicznym”, „Folii Sociologica. Acta Universitatis Lodziensis”, „Jahrbuch Polen”, „Creativity. Theories – Research – Applications”. Jego obecne zainteresowania badawcze są w największym stopniu związane z socjologią kultury, antropologią mediów, socjologią płci oraz analizą dyskursu.