



Alicja Kisielewska

## KLAN I KLAN – CZYLI ŚWIAT SERIALU TELEWIZYJNEGO

W *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* Umberto Eco [1993, 598] napisał: „Teraźniejszość znam wyłącznie z ekranu telewizyjnego, natomiast średniowiecze – bezpośrednio”. Stwierdzenie to, jedynie z pozoru wydaje się paradoksalne. Przeświadczenie widzów, iż telewizja dostarcza realistycznego obrazu świata znajduje potwierdzenie w poglądach teoretyków, na przykład Rudolfa Arnheima [1961], czy Gene’a Youngblooda [1970]. Różnica między klasyczną już teorią Arnheima a znacznie nowszymi poglądami Youngblooda tkwi jedynie w pojmowaniu realizmu – dla Arnheima wiąże się on z kategorią doświadczenia bezpośredniego – percepcyjnego, natomiast dla Youngblooda z kategorią reprodukcji [Zajdel 1994]. Wspólne w obu koncepcjach jest natomiast przekonanie, iż za pośrednictwem telewizji widz doświadcza rzeczywistości.

Sytuacja ta zmienia się wraz z rozwojem technik cyfrowych – obraz telewizyjny autonomizuje się, a tym samym związek z rzeczywistością przed kamerą się rozluźnia. „Neotelewizja”, jak ją nazywa Eco [1996, 174], czyli telewizja cywilizacji postindustrialnej kreuje rzeczywistość prawdziwszą niż sama rzeczywistość, zaś świat zewnętrzny staje się coraz bardziej odległą fikcją. Odbiorca w poszukiwaniu rzeczywistości zwraca się więc w stronę ekranu telewizyjnego, który według Baudrillarda stał się symbolem nowej ery „sprzężeń zwrotnych i ogólnych powiązań, które tworzą uniwersum komunikowania” [Baudrillard 1992, 153]. Ekran coraz częściej zastępuje nam prywatną czasoprzestrzeń i domowe ognisko, dając w zamian medialną „ekstazę komunikowania”. W „globalnej elektronicznej wiosce”, by posłużyć się znanym hasłem Marshalla

McLuhana [1975], telewizja kreuje nową – wtórną plemienność, mającą zaspokoić nasze potrzeby związków skupionych, osobowych, bezpośrednich. Realizuje je przekazując bądź produkując mity, często o telewizyjnym rodowodzie, tworzące rodzaj „mitologii naiwnej” istniejącej wśród mas, będącej sposobem uprawomocnienia życia codziennego, która staje się rodzajem jednoczącej wyobraźni – źródłem stereotypów wyobrażeniowych zbiorowości, tworzących część „symbolicznego uniwersum” [Berger, Luckmann 1983, 158]. Dzisiaj to właśnie telewizja jako element kultury masowej, której przekazy z zasady wiernie odwzorowują obowiązujące kody kulturowe, a nie kino czy jakakolwiek dziedzina sztuki nowoczesnej, tworzy stereotypy wyobrażeniowe i na nich się opiera. Stereotypy te czerpie między innymi z reklamy, wideoklipów, kina, gier komputerowych. Może więc być źródłem wiedzy na temat wyobrażeń zbiorowych oraz mentalności.

Egzemplarycznym przykładem mitycznej praktyki telewizyjnej jest serial telewizyjny, będący najpopularniejszą formą przekazu telewizyjnego, a tym samym ważnym składnikiem telewizyjnego dyskursu. Zdaniem Silverstone’a telewizja jako całość ma charakter mityczny, łączy bowiem aspekty mitu, podania ludowego i rytuału. A tym samym przyjmuje rolę głównego mediatora w kulturze współczesnej, podobnie jak mit; pośredniczy i na swój specyficzny sposób definiuje podstawowe kategorie i treści rzeczywistości życia codziennego. Zajmuje się więc „wyrażaniem kultury” [Silverstone 1986, 51], między innymi dzięki możliwościom dedystansacji, czyli niwelowania odległości dzielących nadawców i odbiorców i tworzenia tak pożądanego przez współczesnego człowieka efektu bliskości. Włączając telewizor przekraczamy granice czasu i przestrzeni, przenosząc się w inną – medialną rzeczywistość, która coraz częściej staje się naszą własną, jedyną prawdziwą.

Ekran telewizyjny, będący centralnym punktem w domu, przywołuje symbolikę środka – przestrzeni waloryzowanej niemalże w każdej kulturze, uważanej za najważniejszą, co z reguły wiąże się z jej funkcją sakralną, stwarzającą człowiekowi punkt stały, punkt oparcia, wyznaczającą podstawowe kategorie orientacji przestrzennej, a tym samym życiowej. A zarazem spełnia funkcje ramy dla przedstawień ograniczonych, a często decydujących dla nas doświadczeń, których telewizja w sposób ciągły nam dostarcza. Rama jest znacząca, ponieważ przyciąga uwagę widza, a jednocześnie oznacza granice odmiennej rzeczywistości, stając się miejscem bezustannie odprawianego rytuału [Silverstone 1986, 57], w którym odbiorca

uczestniczy. Według Mary Douglas [1970] rytuał telewizyjny to także rodzaj ramy. Należy zauważyć, iż obramowanie to jest podwójne – „narracja także spełnia rolę ramy i za pomocą właściwych sobie zasad transformacji przekłada świat przeżywany na świat opowiadany” [Silverstone 1986, 57].

Przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania będzie polski serial telewizyjny *Klan* (reż. P. Karpiński, Polska 1998) pojmowany jako tekst kultury. Przyjmując założenie, iż serial *Klan* jest zamierzoną i poddaną medialnej transformacji projekcją mitu już istniejącego w zbiorowej wyobraźni – mitu utraconej wspólnoty, spróbuję ów mit zrekonstruować. Będzie to próba odkrywania mitu „obecnego w nas”, stanowiącego element struktury duchowej zbiorowości, wyrażającego się poprzez akty afirmacji wartości [Kołakowski 1994, 39].

Mit utraconej wspólnoty wyrasta z poczucia, iż utraciliśmy umiejętność i miejsce komunikacji bezpośredniej. Owo pragnienie należenia do realnie przeżywanej wspólnoty, w której ludzie obcują ze sobą bez pośrednictwa instytucji, stanowi tradycyjny antropologiczny mit, który w serialu *Klan* konkretyzuje się w sposób swoisty dla kultury masowej. Mit wspólnotowości zostaje poddany swoistej medialnej manipulacji, która ostatecznie staje się jego konkretyzacją wyrażoną w formie wspólnoty uczestnictwa, w której my widzowie czujemy się zespoleni dzięki telewizyjnemu rytuałowi i mitologii medialnej. Opowiadanie mityczne „będące podłożem opowieści telewizyjnej” tworzy wzorzec przeżywania funkcjonujący wprawdzie w rzeczywistości obramowanej, medialnej, ale może się on stać wyznacznikiem wzorów i wartości przenoszonych w świat codzienności. Ramę podstawową stanowi tradycyjna struktura opowiadania zanurzona w świecie znaczeń, nazwanym przez Silverstone’a światem zdrowego rozsądku, wspólnym dla telewizji, a więc kultury masowej i kultury ludowej, osadzonym w życiu codziennym i ograniczonym, z jednej strony przez wiedzę, z drugiej przez niewiedzę [Silverstone 1986].

Serial, pojmowany jako mityczny tekst narracyjny, staje się nośnikiem innych od bezpośrednio przedstawianych, symbolicznych przekazów. Nie jest łatwo wskazać jedną wybraną teorię mitu adekwatną do analizy serialu. Istotne wydają mi się koncepcje wiążące narracyjną strukturę mitu z indywidualnymi i społecznymi aspektami życia, na przykład z marzeniami sennymi, rytuałem. Przydatna może być koncepcja mitu Lévi-Straussa [1993], który zakłada, iż koncentruje się on na rozwiązaniach uniwersalnych dylematów ludzkiej

egzystencji, stwarzanych przez daną kulturę. A także uwagi Rolanda Barthes'a [1970], dotyczące funkcjonowania mitów w kulturze masowej. Zdaniem Barthesa mit jest „skradzionym językiem” [Barthes 1970, 51], sztucznie konstruowaną opowieścią, która ma wyrażać bądź nadawać sens codziennym poczynaniom człowieka. Tak pojmowany mit, staje się rodzajem odżywki, mającej charakter imperatywny, sztucznie wprowadzanej w tkankę społeczną. Człowiek współczesny istnieje więc w „fałszywej Naturze”, czyli w wykreowanym świecie mitów zbiorowych, coraz częściej zastępujących rzeczywistość [Barthes 1970].

Z ogromnej liczby pokazywanych w telewizji seriali wybrałam telenowelę *Klan*, emitowaną w programie pierwszym Telewizji Polskiej trzy razy w tygodniu: w poniedziałkowe, wtorkowe i środowe popołudnia. Zgodnie ze stosowanym w telewizjach zachodnich produkcyjnym podziałem seriali oznacza to, iż została ona przeznaczona dla dzieci i młodzieży, co wydaje mi się pewnym nieporozumieniem. *Klan* jest serialem współczesnym, opowiada o problemach życiowych członków rodziny Lubiczów i, co ma dodatkowe znaczenie, został wybrany przez widzów z kilku propozycji jako najciekawsza. Możemy więc założyć, iż jest swoistą prezentacją pragnień zbiorowych. Ponadto odpowiada podstawowym kryteriom telewizyjnej opowieści typu mitycznego [Silverstone 1986], jest wieloodcinkowy, realizowany w oparciu o scenariusz pisany specjalnie dla telewizji przez kilku autorów, także kilka osób współreżyseruje serial, co powoduje pewną anonimowość przekazu, a tym samym pozwala zredukować kwestie autorstwa, adaptacji. Opowiadanie dramatyczne, stanowiące konstrukcję serialu, jest *par excellence* mityczne, ze względu na prostą strukturę narracji oraz logikę wydarzeń i znaczeń, podporządkowaną tradycyjnym regułom znanym nadawcy i odbiorcy. Jednakże mniej mnie interesuje narracyjna struktura serialu, bardziej mityczny charakter przekazu. W analizie serialu wyjdę poza immanentne badanie samego tekstu, poszukując szerszych odniesień znaczeniowych i kulturowych.

Atrakcyjność serialu dla odbiorców wiąże się z tym, iż przedstawia on rzeczywistość życia codziennego, ale lepszą, piękniejszą, będącą projekcją naszych marzeń. Jak zauważyła Alicja Helman, paradoks sytuacji polega na tym, że „wszyscy oglądają seriale, ale nikt nie czuje się ich właściwym adresatem, co oznaczałoby, iż miałyby przyznać się do tego, że jest człowiekiem na niskim poziomie intelektualnym, o prymitywnych gustach i niewyrobionym smaku, czerpiącym satysfakcję z kiczowatych fabuł i bzdurnych perypetii”

[Helman 1991, 20]. W związku z tym sympatia dla seriali, podobnie jak na przykład dla melodramatów filmowych, opierająca się na zaangażowaniu emocjonalnym widzów, jest uczuciem wstydliwym. Popularność seriali, zdaniem Grażyny Stachówny, wskazuje na społeczne zapotrzebowanie na fabułę, dającą widzom możliwość identyfikacji z cudzym losem [Stachówna 1994, 75]. Fabuła zawsze więc przebiega tak samo i w gruncie rzeczy widzowi satysfakcję sprawia powtarzalność stałego schematu narracyjnego, co stanowi typową fabulację mitu. Stuart Hall, angielski badacz problemów telewizji, tak to ujmuje: „Choć typowy serial trzyma się mocno realistycznego toku narracji, o jego głównym efekcie ideowym nie stanowi penetracja rzeczywistości, lecz raczej przeobrażenie realizmu w rzeczywistość mitu. Współczesny serial telewizyjny nabiera wielu cech współczesnych mitów zbiorowych. Ów element mitu nie łamie jego „realizmu” – zaiste jest to – „samo życie”, „rzeczywistość sama” oddana we władanie mitowi” [Hall 1979, 63]. Rzeczywistość zostaje w serialu, jak to nazywa Hall, „oswojona” i „obłąskawiona” przez odpowiednie konwencje. W przypadku *Klanu* jest to konwencja dramatu rodzinnego.

Serial *Klan*, będący rodzajem sagi rodzinnej, przedstawia historię jednej rodziny, uwzględniającą historyczny wpływ czasu. Saga rodu Lubiczów ma strukturę drzewa, na szczycie którego znajduje się patriarcha i wokół niego koncentruje się życie rodziny. Różne odgałęzienia narracyjne dotyczą nie tylko bezpośrednich potomków, ale także powinowatych rodziny. Faktycznie jednak, mimo podkreślającej wpływ czasu formy, saga powtarza tę samą historię. Czyny potomków są takie same jak czyny ich protoplastów, poddawani są oni podobnym doświadczeniom, dotyczącym podstawowych wymiarów ludzkiej egzystencji. *Klan*, jak wszystkie seriale, zniekształca rzeczywistość, co stanowi podstawową funkcję współczesnego mitu według Rolanda Barthesa [1970] i na co odbiorcy wyrażają zgodę. Twórcy *Klanu* przedstawiając u dramatyzowane życie rodziny Lubiczów – z pozoru zwyczajnej polskiej rodziny, tworzą zmitologizowany obraz rodziny, będący, jak się wydaje, projekcją zbiorowych wyobrażeń, który w ten sposób łączy się z prawdziwymi warunkami życia widzów. Tworząc zmitologizowany obraz rodziny wykorzystują wzorce pochodzące z dwóch kulturowych modeli rodziny: rodziny ziemiańsko-szlacheckiej i rodziny mieszczańskiej. Taka rodzina w rzeczywistości prawie nie istnieje, stanowi jednakże rodzaj sentymentalnego wzoru, odbijającego cenione przez zbiorowość wartości.

Tytuł *Klan* odsyła nas do mitologii plemiennej. W większości

wypadków, według Bronisława Malinowskiego [1984], klan jest grupą jednolitą, ale nie jest jednostką lokalną. Członkowie klanu rozsiąni są po całym terytorium plemiennym i jedność klanu objawia się na zewnątrz tylko w znaczeniu funkcjonalnym, nie zaś morfologicznym [Malinowski 1984, 284]. W omawianym serialu możemy mówić o rodowym charakterze klanu Lubiczów, którzy stanowią dwupokoleniową, a wkrótce trzypokoleniową rodzinę, żyjącą pod wspólnym dachem; łączy ich więc stosunek pokrewieństwa, zaś klan pełni funkcje rodowe [Malinowski 1984, 311]. Charakter rodowy klanu oznacza, iż jego jedność i jednolitość utrzymywana jest dzięki szeregowi funkcji wyraźnie zaznaczających solidarność grupy. Istotne są obowiązki wendetty i inne zobowiązania prawne, a także funkcje ekonomiczne. Według Frazera każdy klan ma określone rzemiosło – jest „dziedziczną kastą zawodową” [cyt. za Malinowski 1984, 292], w przypadku klanu Lubiczów jest to zawód aptekarza. Maria Lubicz, seniorka rodu, jest właścicielką apteki „Pod Modrzewiem”, która mieści się w domu rodzinnym i którą właśnie przekazała swojej córce. Tradycje rodzinne kontynuuje też wnuczka Marii Lubicz, która studiuje farmację i w przyszłości to ona przejmie rodzinną aptekę.

Dom rodzinny jest przestrzenią mityczną, centralnym miejscem klanu Lubiczów, to tutaj właśnie najpełniej wyrażona zostaje polska norma gościnności, a także różne obowiązki i przywileje zwyczajowe i ceremonialne, funkcje religijne, kult ogniska domowego. Sposób przedstawiania domu w serialu *Klan* mówi o wartości domu jako symbolu. Doświadczeniu domu przysługuje bowiem ów podwójny charakter realności i nierealności, o którym w odniesieniu do symbolu mówił C. G. Jung [1976]. Symboliczne funkcje domu jako przestrzeni wyjątkowej, w pewnym sensie sakralnej, wyodrębnionej bowiem z otaczającej, chaotycznej i amorficznej przestrzeni na zewnątrz, odsyłają nas do koncepcji Eliadego [1993] czy Malinowskiego [1990]. Dotyczą one przestrzeni mitycznej społeczeństw tradycyjnych, wyrażającej symbolikę „środką” – centrum, odnoszącą się do kraju, miasta, świątyni, domu. Każda z tych przestrzeni z osobna i wszystkie jednocześnie przedstawiają obraz wszechświata i środek świata, co oznacza iż dom stanowi rodzaj mikrokosmosu. Ów archetypowy obraz domu, wywodzący się z dziedzictwa wyobraźni zbiorowej, który zawarł w swych analizach Eliade, jest dla każdego z nas swoistym, indywidualnym przeżyciem. Dom rodziny Lubiczów ma przedstawiać dom naszych marzeń, dom, za którym tęsknimy, będący miejscem schronienia, zapewniającym poczucie bezpieczeństwa, co dla wielu widzów stanowi wyobrażenie domu rodzinnego. Wyraża bowiem tęsknotę za

ludzką przestrzenią, niegdyś tworzącą system odniesienia, wokół którego budował się świat, który określają pojęcia domu rodzinnego, rodzinnego miasta czy wsi, rodziny kilkupokoleniowej.

Dom rodzinny Lubiczów jest miejscem wyjątkowym, przestrzenią własną rodziny – środkiem jej świata, światem trwałych wartości, w którym członkowie rodziny znajdują oparcie w trudnych chwilach. Taki obraz domu stanowi upostaciowanie zmytowanego wyobrażenia Polaków na temat przestrzeni domu rodzinnego. Jest rodzajem kulturowego stereotypu, odsyłającego do tradycyjnej koncepcji świata, w naszej kulturze związanej niewątpliwie z kulturą szlachecko–ziemiańską, a także ludową, w której dom wiąże się ze sferą mityczności. Bohaterowie *Klanu* prezentują wyobrażenie tradycyjnej postawy wobec domu rodzinnego jako ostoji społecznych wartości i wzorów. Dom staje się niejako uświęcony przez fakt, że stanowi rodzaj *imago mundi*; mamy tu więc do czynienia z rodzajem kosmizacji przestrzeni. Wobec tego, że dom stanowi *imago mundi*, umiejscawia się on symbolicznie w *środku świata* [Eliade 1993, 82]. Dom staje się przestrzenią najważniejszą, jedyną rzeczywistością, co zaznacza się w warstwie fabularnej serialu. Przedstawiane wydarzenia rzadko dzieją się poza przestrzenią zamkniętą, zazwyczaj jest to mieszkanie, co stanowi swego rodzaju regułę gatunkową, lecz w tej sytuacji dodatkowo możemy mówić o kulturowej waloryzacji przestrzeni. Dom w serialu *Klan* spełnia także funkcje swoistej ramy, określającej rzeczywistość – miejsce bezustannie odprawianych rytuałów rodzinnych. Tutaj odbywa się rytualne konsumowanie: wspólne rodzinne obiady, świąteczne przyjęcia, rozmowy przy herbacie przy okrągłym stole, który stanowi rys kultury polskiej, symbol jedności rodziny i polskości tradycji. Tutaj odbywają się także rytuały inicjacyjne. Możemy więc mówić o rzeczywistości obramowanej, ograniczonej i w pewien określony sposób uporządkowanej. Świat przedstawiony *Klanu* odsyła nas, niejako w poszukiwaniu wzorów owej utraconej wspólnotowości, do zamkniętych kultur tradycyjnych.

Istnieje też drugi, może istotniejszy model kultury, do którego odwołują się twórcy serialu – jest nim kultura masowa, nobilitująca rzeczywistość życia codziennego, świat zdrowego rozsądku, oferujący mitologie codzienne. W telewizji w zasadzie wszystko może być zamienione w rodzaj medialnego mitu – nawet rodzina. Rodzina Lubiczów, gdy się jej lepiej przyjrzymy, przedstawia świat marzeń przeciętnego widza – mit kultury masowej, zbudowany ze składników wyobrażeń zbiorowych, które w dużej mierze są wytworem telewizji.



Członkowie rodziny to świat profesjonalistów, którego wizerunek wykreowały media, dany przeciętnemu odbiorcy w postaci stereotypów wyobrażeniowych: farmaceutka, lekarz, sędzia, zakonnica, pracownik naukowy, business woman, pielęgniarka, przedsiębiorca. Tak przedstawione typy postaci znamy z reklam i innych seriali. To świat, w którym nie ma problemów finansowych, pijaństwa, szarych i nudy codziennej egzystencji. Bohaterowie serialu żyją w realiach, o jakich przeciętny człowiek jedynie marzy – dostatnio urządzone domy za miastem, prywatna klinika, eleganckie sklepy, drogie restauracje, żurnalowe kreacje, zachodni styl życia. Są to marzenia i tęsknoty Polaków, które wciąż wyraża mit dostatniego Zachodu.

Z wielu powodów kuszące jest porównanie *Klanu* z *Dynastią*. Alicja Helman [1994] pisząc o *Dynastii* porównywała bohaterów tego serialu do bóstw rodem z Olimpu, nie da się jednak tego porównania zastosować w odniesieniu do bohaterów *Klanu*. Maria i Władysław Lubicz – podstawa i ostoja klanu, to postaci jakby z innej bajki – z „polskiej szopki”: ona – „matka Polka”, on – „ofiara minionego systemu”, ale żeby widz nie czuł się rozczarowany przydano im pewne atrybuty medialnej atrakcyjności – ona jest pisarką, on – sędzią na emeryturze, który strzeże rodzinnej tajemnicy. Odgrywane przez nich role wyrażają przede wszystkim sposób uobecniania instytucji rodziny, której głównym zadaniem jest przekazywanie zobiektywizowanych instytucjonalnie wzorów postaw, modeli zachowań. W przedstawionym modelu matka i ojciec stanowią podstawę trwałości rodziny. Rodzice są skarbnicą wiedzy, mądrości, do ich rozważli odwołują się dzieci w trudnych momentach, jak w kulturach tradycyjnych. Tymczasem wystarczy odwołać się do klasycznego już tekstu Margaret Mead [1978], podejmującego problem przekazu międzypokoleniowego, aby zauważyć, że w kulturze społeczeństw nowoczesnych, którą autorka nazywa kofiguratywną, przekaz obyczajowy i mentalny odbierany od wcześniejszych pokoleń jest niewystarczający, ważniejsze stają się zewnętrzne wobec rodziny źródła transmisji wzorów kultury; dużą rolę odgrywają między innymi media, natomiast w kulturze prefiguratywnej, kulturze społeczeństw ponowoczesnych, przekaz międzypokoleniowy działa, ale raczej w drugą stronę – to dzieci uczą rodziców, jak poruszać się w nowej kulturowej rzeczywistości.

Przedstawiony w serialu wzór rodziny opiera się na różnych formach budowania tożsamości, elementach identyfikacji, będących składnikami wyobraźni przeciętnego widza. Twórcy *Klanu* odwołują się przy tym do pewnych historycznych już wyobrażeń zbiorowych



Polaków: „My, Lubiczowie świetnie dajemy sobie radę w trudnych momentach” – zauważa Monika – „czarna owca rodziny”, a zarazem filmowy „czarny charakter”; dodaje także, iż „klan Lubiczów jest konserwatywny”, naczelną wartością, którą kierują się w życiu bohaterowie, a zwłaszcza bohaterki *Klanu* jest rodzina, dzieci, co odzwierciedla polski model rodziny (w słynnym i porównywalnym serialu *Dynastia* była nią miłość). Autorzy serialu wykorzystują także wzory mieszczańskiej uczuciowości, wykreowane przez media: „Najważniejsze, że wszyscy się kochają”. Przywilejem, jaki oferuje bycie jednym z Lubiczów, jest poczucie wspólnoty, bezpieczeństwa. W *Dynastii* jest nim poczucie władzy, wynikające z posiadania pieniędzy. Obie pary wiodące: Maria i Władysław Lubicz, a także Alexis i Blake Carrington reprezentują to samo pokolenie – mają dorosłe dzieci. Różnica między nimi jest taka, że Lubiczowie, będąc emerytami, są już właściwie na marginesie życia, ważne role pełnią jedynie w rodzinie, w przeciwieństwie do Carringtonów, nastawionych na zdobywanie i pomnażanie majątku. Odzwierciedla to różnice dotyczące kulturowych wzorców osobowych. W naszej kulturze istnieją jeszcze określone przedziały wieku i związane z tym zestawy ról społecznych, w kulturze amerykańskiej różnice płci i wieku, jak można sądzić, coraz mniej znaczą.

Powodzenie serialu, będące podstawowym sensem jego realizacji, to w dużej mierze kwestia wspólnoty nadawców i odbiorców, która opiera się na uczuciach. Jak uważał Baudry [1985], „rzeczywistość emocji wydaje się bardziej prawdziwa niż rzeczywistość faktów”. Wydarzenia przedstawiane w serialu są nam znane z codziennego życia – kłopoty zdrowotne, nieporozumienia rodzinne, perypetie małżeńskie stanowią odpowiedniki dawnych klasycznych schematów opowiadania mitycznego – to „rytuały porozumienia”, według Barthes’a [1970, 20], które nie są kłamstwem, jedynie pewnym „odchyleniem”, ponieważ mówią nam to, co chcemy usłyszeć, prezentując pewną wyidealizowaną wizję rzeczywistości. Przedstawieni bohaterowie, stanowią podobizny odbiorców, ale oczyszczone i uwzniośnione, podniesione do godności typu. W serialu ważne jest bowiem to, co typowe, nie zaś to, co indywidualne – regularności, dotyczące miejsc, konfliktów, sytuacji, także bohaterów. Sposób ich prezentacji charakteryzuje się teatralnością, polegającą na odgrywaniu typowych postaci, które poznajemy poprzez role, będące obrazami znanymi nam już z różnych innych telewizyjnych wizualizacji: matki, ojca, syna, córki, zakonnicy, lekarza, farmaceutki, business woman [Wilson 1993, 92-93]. Bohaterowie *Klanu* to postaci w pe-

wnym sensie typowe dla polskiej rzeczywistości życia codziennego, które zostały jedynie poddane zabiegom typizująco-mitologizującym, aby mogły wyrażać tęsknoty i marzenia odbiorców, ponieważ mit musi być przeżywany, aby spełniał swoje funkcje.

Świat serialu *Klan*, który sprawia wrażenie spójnego, jednolitego i trwałego, jest zlepkiem mitów kultury masowej. Staje się swoistym substytutem rzeczywistości, rodzajem polskiej hiperrealności, dostarczającej nam symulacji świata lepszego i bardziej atrakcyjnego niż ten spoza ekranu telewizyjnego. Mityczny tekst narracyjny serialu oferuje widzom rozwiązanie uniwersalnych dylematów ludzkiej egzystencji, takich jak miłość, śmierć, a tym samym zaspokaja jedną z ważnych potrzeb człowieka współczesnego – potrzebę mitu.

Zmitologizowana rzeczywistość życia codziennego, którą serial przedstawia, ma dawać nam – widzom iluzję porządku, wobec którego moglibyśmy się określić. Pokazuje także, w jaki sposób mit w sensie tradycyjnym – antropologicznym, współistnieje z mitami kultury masowej.

## Bibliografia

- Arnheim R. [1961], *Perspektywy telewizji* [w:] idem: *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa.
- Barthes R. [1970], *Mit i znak. Eseje*, przekład zbiorowy, Warszawa.
- Baudry J. L. [1985], *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman [w:] „Powiększenie” 1, s. 5-12.
- Berger P, Luckmann T. [1983], *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. Niżnik, Warszawa.
- Czaja D. (red.) [1994], *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, Kraków.
- Douglas M. [1970], *Purity and Danger*, Harmondsworth.
- Eco U. [1993], *Imię róży. Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, tłum. A. Szymanowska, Warszawa.
- Eco U. [1996], *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, wstępem poprzedziła J. Ugniewska, Warszawa
- Eliade M. [1993], *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa.
- Godzic W. [1994], *Przypadek MTV: symulowanie, adresowanie i przyjemność* [w:] Gwóźdź A. [1994], *Prędkość i przyjemność...*, s. 84-102.

- Gwóźdź A. (red.) [1994], *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, Kielce.
- Hall S. [1979], *Serial telewizyjny albo oblaskawienie świata (kilka wstępnych uwag krytycznych)*, tłum. A. Wyka [w:], „Przekazy i Opinie”, 2, s. 51-67.
- Helman A. [1991], *Za co kochamy i dlaczego nienawidzimy seriali(1)*, [w:], „Kino”, 5, s. 18-20.
- Helman A. [1994], *Bogowie amerykańskiego Olimpu* [w:] Czaja D. (red.) [1994], *Mitologie popularne...*, s. 55-72.
- Jung C. G. [1976], *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa.
- Kołakowski L. [1994], *Obecność mitu*, Wrocław.
- Lévi-Strauss C. [1993], *Spojrzenie z oddali*, przekład zbiorowy, Warszawa.
- Malinowski B. [1984], *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. Pogląd na genezę religii ze szczególnym uwzględnieniem totemizmu* [w:] idem: *Dzieła*, t. 1, Warszawa.
- Malinowski B. [1990], *Mit, magia, religia*, przeł. D. Parszałowicz [w:] idem: *Dzieła*, t. 7, Warszawa.
- McLuhan M. [1975], *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, wyboru dokonał J. Fuksiewicz, przeł. z oryginału angielskiego K. Jakubowicz, wstępem opatrzył K. T. Toeplitz, Warszawa
- Mead M. [1978], *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołówka, Warszawa.
- Silverstone R. [1986], *Telewizja a kultura*, tłum. W. Kalaga i M. Trela, „Przekazy i Opinie” 2/3, s. 49-62.
- Stachówna G. [1994], *Seriale – opowieści telewizyjne* [w:] Czaja D. (red.) [1994], *Mitologie popularne...*, s. 73-90.
- Wilson T. [1993], *Watching Television. Hermeneutics, Reception and Popular Culture*, Cambridge.
- Youngblood G. [1970], *Expanded Cinema*, New York.
- Zajdel J. [1994], *Telewizja jako mimesis drugiego stopnia* [w:] Gwóźdź A. (red.) [1994], *Prędkość i przyjemność...*, s. 67-83.