

Małgorzata Bulaszewska

Uniwersytet SWPS, Warszawa

mbulaszewska@swps.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9795-4203

Seriale platform streamingowych – między transkulturowością a lokalnością. Analiza przypadków

Wprowadzenie

Jak podaje „Business Insider” (Sobolak 2022), badania dotyczące rynku streamingowego na świecie wskazują na funkcjonowanie ponad pięciu tysięcy trzystu serwisów, które specjalizują się w dostarczaniu widzom spersonalizowanych treści o charakterze kulturowym. W Polsce w roku 2022 wartość rynku streaminowego wyniosła trzysta pięćdziesiąt milionów euro i nadal się rozwija.

Platformy streamingowe działające na rynku międzynarodowym, dostarczając контент rozrywkowy, by zyskać i utrzymać widza, nie ustają w wysiłkach w dostosowaniu swojej oferty do jego oczekiwań. Oznacza to systematyczne przystosowywanie istniejących formatów filmowych do lokalnych aspektów kulturowych kraju, w jakim dany materiał ma się ukazać. Siłą rzeczy, w jednym formacie dostosowywanym na wiele rynków trudno ustrzec się elementów

transkulturowych. Równie trudno jest zachować dbałość o elementy lokalne, bez których jednak format mógłby nie przyjąć się na lokalnym rynku. Najczęściej zatem platformy streamingowe lawirują pomiędzy lokalnością a transkulturowością.

Spojrzenie na transkulturowość

Według Welscha (1999: 200–205) transkulturowość jest zjawiskiem obecnym współcześnie z wielu powodów; jednym z nich jest globalizacja, innym migracje społeczeństw. Migracje pociągają za sobą mieszanie się kultury autochtonów z kulturą przybyszy, co skutkuje wzajemnym przenikaniem się i powstawaniem całkiem nowych, hybrydycznych struktur. Niemiecki filozof, postrzegając transkulturowość w towarzystwie wielokulturowości i wykraczania poza granice kultur – poza granice tego, co w kulturze danego społeczeństwa ma walor narodowy i etniczny, widzi źródło konstituowania się nowych walorów kulturowych. Zwraca szczególną uwagę na otwartość kultury autochtonów na kultury przybyszy, co czyni cały system kulturowy otwartym, dynamicznie rozwijającym się tworem, składającym się po okresie transformacji z wielowarstwowych, wzajemnie na siebie oddziałujących struktur.

Według Welscha (1999: 39–47) transkulturowość skupia się wokół trzech podstawowych pojęć: hybrydowości, interakcji i przenikania oraz przekraczania granic. To właśnie hybrydowość w swoim złożonym, ciągłym konstruowaniu nowego bytu jest procesem odpowiedzialnym za mieszanie się tego, co zastane z tym, co przychodzi. Interakcja i wzajemne przenikanie się podkreśla wagę nowej formy kultury, jak również kładzie nacisk na doskonalenie się komponentów ją tworzących. Ostatnim z aspektów transkulturowości według

Welscha jest przekraczanie granic, które oznacza zakorzenienie nowego tworu kulturowego w bardziej zglobalizowanej tożsamości.

Edward Said, jeden z pionierów studiów postkolonialnych, badając, w jaki sposób zachodnia perspektywa badawcza odczytuje kultury wschodnie (Orient), zwrócił szczególną uwagę na wymianę kulturową (2009: 331–335) i jej wagę w powstawaniu nowych form kulturowych. I te właśnie hybrydowe formy stanowią klucz przekraczania granic kulturowych (Said 2009: 216–220), konstruując nowe tożsamości. I choć sam nie używał pojęcia transkulturowość, to z całą pewnością jego badania Orientu i zauważone mechanizmy wymiany kultur oraz analiza dynamiki międzykulturowej stanowią istotny wkład w opis mechanizmów konstruujących pojęcie transkulturowości.

Rozważania nad wymianą kultur, jej przepływami i wzajemnym oddziaływaniem trudno oddzielić od globalizacji, której kulturową koncepcję proponuje Ulf Hannerz (2022). Hannerz swoje badania opiera na analizie sieciowej, która w przypadku globalizacji bazuje na sieci wzajemnych powiązań społecznych, realizowanych według schematu zależności pomiędzy tym co lokalne, a tym co globalne. Według Hannerza kultura „jest czymś, czego uczymy się lub też czymś, co nabywamy w życiu społecznym” (2006: 20–21), a proces akulturacji jest działaniem polegającym na interakcji pomiędzy znaczeniami obowiązującymi powszechnie a ich interpretacjami tworzonymi przez jednostkę/-i. Tak rozumiana kultura pozwala autorowi kategoryzować ją według trzech kryteriów: idei i sposobów myślenia, znaczeń oraz form eksternalizacji, odnoszącej się do technik społecznej dystrybucji form znaczących. Idee i sposoby myślenia nie są niczym innym, jak powszechnie współdzielonymi przez ludzi wartościami i twierdzeniami. „Różne sposoby, dzięki którym znaczenie staje się dostępne dla zmysłów, zostaje upublicznione”

(Hannerz 2006: 20–21) – znaczenie zatem jest formą znaczącą, podlegającą społecznemu rozpowszechnianiu. To właśnie stanowi centrum zainteresowań badacza, który analizuje w sensie kulturowym zestawienia tego, co globalne–lokalne, co miejscowe–napływowe oraz wpływ lokalności na kulturę centrum. Zauważa również, iż to, co dziś jest postrzegane jako centrum w sensie kulturowym, w przyszłości może przeistoczyć się w to, co peryferyjne. Według badacza transkulturowość, z którą mamy do czynienia w świecie globalizacji¹ dostarczającej ludzkości różnorodności kulturowej, może przynieść zarówno heterogeniczność, jak i homogenizację.

Problematykę transkulturowości w swoich pracach podejmuje także Homini K. Bhabha (1994), który analizując procesy adaptacji kulturowej, zwraca uwagę na redefinicję kulturową, wynikającą z kontaktu jednej kultury z inną kulturą. Z drugiej strony Epstein (1999), badając, w jaki sposób dochodzi i co wynika z interakcji między kulturami, wprowadza termin „transkultura”. Powyższe perspektywy badawcze pomagają zrozumieć, w jaki sposób kultury mieszają się, adaptują i wpływają na siebie nawzajem w kontekście globalnym.

Powyższe interpretacje i omówienia transkulturowości łatwo można odnaleźć w obrazie filmowym, zwłaszcza koncentrując się na wyróżnionych przez Welscha – niemieckiego filozofa – trzech aspektach kultury. Hybrydyczność w produkcjach filmowych widzę w łączeniu elementów różnych kultur, co pozwala na skonstruowanie unikalnych narracji i oryginalnej estetyki obrazu. Nieuchronnie

¹ Koncepcja globalizacji kulturowej według Hannerza wprowadza pojęcia konceptu globalnej ekumeny, procesu nazwanego kreolizacją, a także dyskursu wokół kwestii różnorodności kulturowej, których nie będę w niniejszym artykule omawiać, by nie odejść zbyt daleko od kwestii kluczowych dla prezentowanego tu materiału.

jest to związane z przekraczaniem tradycyjnie pojmowanych estetyk dzieła filmowego. Warto w tym kontekście zwrócić także uwagę na koprodukcje, które powstają przy współudziale przedstawicieli różnych narodowości i kultur, włączając elementy kultury z kraju pochodzenia we wspólnie tworzony obraz.

Warto sprawdzić, w jaki sposób o transkulturowości w filmie i serialach pisali polscy badacze. I choć oczywiście nie uzurpuję sobie prawa do twierdzenia, że wyczerpię wszystkie możliwe interpretacje, to jednak chciałabym zwrócić uwagę na kilkoro rodzimych naukowców. Ryszard Kluszczyński, polski teoretyk sztuki i mediów, interpretuje transkulturowość, analizując sztukę i nowe media. Autor skupia swoją uwagę na analizie przepływów kulturowych, wymiany międzykulturowej oraz tworzeniu hybrydowych form kultury, powstałych w wyniku globalizacji i cyfryzacji. Kluszczyński, analizując różnorakie formy sztuki, zwraca uwagę na fakt wskazujący, w jaki sposób nowe media stają się naturalnymi platformami dla transkulturowej wymiany i dialogu (Kluszczyński: 2004). Ewa Mazierska w swoich licznych badaniach na temat kina i telewizji podejmuje tematykę transkulturowości w kontekście globalizacji. Badaczka sprawdza, w jaki sposób procesy globalizacji wpływają na produkcję i dystrybucję oraz odbiór filmów i seriali. W polu zainteresowania naukowego Mazierskiej znajdują się również nowe media jako narzędzie jednocześnie odzwierciedlające i konstruujące transkulturowe doświadczenia widzów. Autorka podkreślając wpływ globalizacji na homogenizację kultury filmowej, wskazuje również na okoliczności powstawania nowych, hybrydowych form wyrazu, które odzwierciedlają wielopłaszczyznowe tożsamości współczesności (Mazierska: 2011). Eksplorując polską produkcję filmową, nie tylko analizuje transkulturowe treści materiału filmowego, gdzie kładzie nacisk na międzynarodowe (globalne) trendy w zakresie tematyki i treści kontentu filmowego. Zwraca także

uwagę na to, w jaki sposób polskie kino odzwierciedla narodowe i transnarodowe tożsamości. Z kolei Agnieszka Graff w swojej pracy naukowej bada transkulturowość przez pryzmat globalnych ruchów feministycznych i ich zastosowania (czy też raczej przystosowania) do lokalnych kontekstów kulturowych. Analizując wpływ globalnych dyskursów na lokalne konteksty, podejmuje próby interpretacyjne w odniesieniu do tożsamości narodowej i płciowej (2008; 2011).

Spojrzenie na lokalność

Lokalność w kontekście mediów możemy analizować przez pryzmat specyfiki jej produkcji i dystrybucji czy też konsumpcji. Konsumpcja zaś jest bezpośrednio powiązana z treściami zakorzenionymi kulturowo i geograficznie w lokalnych społecznościach – odzwierciedla ich potrzeby i zainteresowania, wartości i tożsamości. Jeden z ważniejszych głosów w temacie lokalności znaleźć można w pracach Johna Caldwella, który analizuje ją, badając praktyki produkcyjne i sposób, w jaki wpływają one na treść filmów i seriali. To, co dla naukowca ważne, wydaje się zamykać w obserwacji i analizie lokalnych kontekstów przemysłowych, kulturowych oraz społecznych, które odnoszą się do produkcji filmowej i szerzej samych mediów. Caldwell poddaje porównaniu lokalne praktyki² z globalnymi trendami i strukturami przemysłowymi, wprowadzając pojęcie „refleksyjności przemysłowej”. Odnosi je do świadomości pracowników mediów względem wykonywanej przez nich pracy i kulturowych kontekstów (Caldwell 2008: 47–52). Caldwell w obszar swoich zainteresowań włącza nowe technologie, które wpływają w sposób zasadniczy na produkcję

² Caldwell poddaje analizie praktyki produkcyjne w przemyśle filmowym Hollywood, skupiając się na konkretnych przypadkach.

filmów i seriali. Bada również, jak lokalne przemysły telewizyjne adaptują się do zmian będących następstwem postępu technologicznego (Caldwell 2004: 47–52). Docieka jednocześnie, w jaki sposób wpływa to zarówno na treść, jak i na formę programów telewizyjnych. Bada czy – i jeśli tak, to w jaki sposób – lokalne przemysły medialne integrują się z globalnymi strukturami (Caldwell 2004: 47–52).

Z niezwykle ciekawą analizą na temat styku lokalności i transkulturowości spotkać się możemy u Roberta C. Allena, który, zajmując się operą mydlaną, sprawdza i opisuje jej adaptacje do różnorodnych warunków kulturowych, które to właśnie nadają walor lokalności analizowanym materiałom (Allan 1995). Annette Hill z kolei, do wątków już wspomnianych i obecnych u innych eksploratorów lokalności, w swoich badaniach dokłada percepcję lokalnego odbiorcy, sprawdzając reakcję publiczności na treści materiałów filmowych, w których zwykle na transkulturowe formy produkcji nakładane są lokalne konteksty (Hill 2005: 57–79). Autorka opisuje metody oceny programów wypracowane na podstawie własnych doświadczeń kulturowych i społecznych jako widza. Dla odbiorców ważnymi kryteriami oceny są wiarygodność i autentyczność prezentowanego materiału, skonfrontowane z lokalnymi zwyczajami i wartościami. Im bardziej oglądany materiał jawi się dla nich jako autentyczny i zgodny z lokalnymi wartościami, tym bardziej angażują się w opowiadaną historię i identyfikują z bohaterami. Analizując reakcje widzów pochodzących z różnych kulturowo-społecznych środowisk, Hill zauważyła, jak ten sam materiał – mimo lokalnych adaptacji – może prowadzić do odmiennych odczytań i interpretacji (Hill 2005: 57–79). Przytaczana już wcześniej Mazierska, analizując polskie kino, skupia się na ekspozowaniu lokalności poprzez odzwierciedlenie lokalnych tożsamości i problemów (Mazierska 2013: 58–70). Analiza autorki dotyczy regionalnych historii, miejsc i tożsamości znajdujących się w filmie.

Grażyna Stachówna podkreśla znaczenie lokalnej historii, która w sposób zasadniczy wpływa na kształtowanie lokalnej (polskiej) tożsamości kulturowo-społecznej i jednocześnie pokazuje metody jej formowania (Stachówna 2009: 250–260). Z kolei Lubelski i Żyto, badając polskie kino, dostrzegają, analizują i opisują te fragmenty lokalności, które istotnie wpływają na treść i samą formę filmu czy serialu (Lubelski 2009: 94, 534–540; Żyto 2011: 47–60).

Warto wyrazić w tym miejscu rozróżnienie pojęcia lokalności od narodowości. Lokalność to nie tylko przynależność do określonego narodu czy państwa. Odnosi się ona do specyficznych cech i tożsamości związanych z konkretnym miejscem – regionem, miastem czy nawet dzielnicą – które wykraczają poza szeroki, ogólnokrajowy kontekst. Obejmuje historyczne, społeczno-kulturowe, językowe, a także materialne aspekty, takie jak architektura czy przestrzeń codzienności. Lokalność uwzględnia unikalne doświadczenia i relacje społeczne, tworząc wielowymiarowy obraz tzw. małej ojczyzny. Narodowość łączy zbiorowość o wspólnej historii i instytucje państwowe, formułując bardziej ogólne znaczenia oraz włączając wszelkie lokalne inności. Lokalność jest bardziej zróżnicowana niż narodowość, często pełna wewnętrznych sprzeczności. W filmach i serialach bywa nie tylko tłem, ale staje się istotnym elementem narracji, umożliwiającym budowanie autentycznych światów, które trafiają zarówno do widzów lokalnych, jak i globalnych.

Nie powinniśmy mieć wątpliwości, iż współczesny świat wraz z globalizacją i rozwojem technologicznym ma zasadnicze znaczenie dla przemysłu medialnego. Oczywiście wydaje się, iż dostawcy kontentu streamingowego dbają, by ich produkcje zaspokajały potrzeby globalnego rynku. Z drugiej strony, chcąc wejść na rynki lokalne, platformy streamingowe starają się wyposażać swoje produkcje w możliwie dużo treści lokalnych. Elementy transkulturowe zatem są w stałym starciu i negocjacjach z lokalnością, wpływając

na sposoby produkcji, treści i odbiór przez widzów dostarczanego kontentu, w tym filmu czy serialu.

Zastosowana metodyka i procedury

Zamysł, który mi przyświeca przy pisaniu niniejszego artykułu, jest próbą uchwycenia narracji o charakterze transkulturowym i lokalnym oraz opisanie i kategoryzacji tego, w jaki sposób oba zjawiska społeczno-kulturowe wpływają na treść omawianego materiału. W tym celu posłużę się multimodalną krytyczną analizą dyskursu (MCDA), opierając się na metodologii zaproponowanej przez van Leeuwena i Kressa (2001) oraz Ledina i Machina (2020). Multimodalność otwiera bowiem przestrzeń dla możliwości interpretacyjnych badanego materiału, pozwalając na wielość odczytań i pojawiających się w ślad za nimi dyskursów. Biorąc pod uwagę rolę narracji w komunikacji treści skupiających się na przedstawianiu wartości oraz sposobach rozwiązywania konfliktów, wesprę powyżej opisane procedury technikami stosowanymi przez Agnieszkę Kampkę (2020).

Materiałem stanowiącym przedmiot badań są polskie serie produkowane i prezentowane na międzynarodowych platformach streamingowych:

- *Rojst* – 2018 rok – reż. J. Holoubek – platforma Showmax (obecnie dostępny na Netfliksie),
- *Rojst '97* – 2021 rok – reż. J. Holoubek i K. Bajon – platforma Netflix,
- *Belfer* – 2016 rok (sezon 1.); 2017 rok (sezon 2.) – twórca B. Ignaciuk – platforma VOD Canal+,
- *Warszawianka* – 2023 rok – reż. J. Borcuch – platforma SkyShowtime.

Elementy dzieła filmowego brane pod uwagę to: plan zdjęciowy (geolokalizacja), scenografia, kostiumy i rekwizyty, język/dialekt, muzyka i ścieżka dźwiękowa, tradycja i zwyczaje oraz tło historyczne i społeczne. Słowem – wszystkie te elementy, które będą egzemplifikacjami transkulturowości i/lub lokalności materiału badawczego.

Wprowadzenie do niniejszego artykułu, w którym staram się skrótoowo przybliżyć znaczenie transkulturowości i lokalności, zawęzę na potrzeby niniejszej analizy do definicji odnoszących się ściśle do narracji filmowej i wszystkich elementów ją tworzących. Dlatego też lokalność w kontekście narracji filmowej będę rozumieć jako miejsce (znaczenie geolokacyjne), gdzie rozgrywa się akcja; jako miejsce traktowane jak jeden z elementów fabuły (znaczenie historyczne) oraz swoistej atmosfery filmu (znaczenie emocjonalne, spoza zmysłowości fizycznej). Dzięki takiemu rozumieniu lokalność może mieć (i najczęściej ma) wpływ na rozwój fabuły filmowej, postaci (nie tylko głównego bohatera/ki) czy też tej pozafizycznej atmosfery obrazu filmowego.

Myśląc o lokalności, należy pamiętać o kilku jej aspektach, które omówię poniżej.

Atmosfera i nastrojowość osiągane są przy użyciu specyficznych plenerów, scenografii wnętrza, światła i muzyki. Mogą wywoływać u widza poczucie bezpieczeństwa, na przykład gdy znajdujemy się w pełnym świetle na słonecznej polanie, bądź przeciwnie – widz może doznać uczucia lęku, gdy zostanie przeniesiony w środek ciemnego, zdawałoby się, zimnego lasu.

Innym elementem budowy dzieła filmowego jest charakterystyka postaci, której charakter czy podejmowane decyzje mogą wynikać z miejsca, w którym przebywa. Przestrzeń traktowana może być jako symbol, metafora kondycji człowieka, jego tożsamości bądź jego sytuacji społecznej i kulturowej. Przykładowo, gdy bohater zamieszkuje zaniedbany lub zrujnowany dom, dla widza może być to metafora kondycji ekonomicznej bohatera lub jego upadku moralnego.

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, można odczytać jako element budujący fabułę. Na przykład: gdy postać znajduje się na dachu pędzącego pociągu, widz od razu rozpoznaje element przygodowy lub zastanawia się, czy to konkretne miejsce stanowi cel sam w sobie dla bohatera filmu. Poprzez miejsca wspaniale rozgrywane bywają konflikty narracyjne, na przykład pomiędzy tym, co bezpieczne, a tym, co budzi grozę. Oczywiście ponadto lokacje same w sobie niosą znaczenia historyczne i kulturowo-społeczne.

Transkulturowość w kontekście narracji filmowej dotyczy cech swoistych dla prezentowanej kultury i konkretnej narodowości, a lokacje zwykle są uwzględniane i zintegrowane z fabułą, budową postaci i samą narracją filmową. Transkulturowość służy w tej sytuacji przedstawieniu heterogeniczności kulturowej, która może przejawiać się różnorodnością rasową czy religijną, może służyć również do tworzenia bardziej reprezentatywnych i inkluzywnych produkcji. To przekłada się na globalną oglądalność, gdyż widzowie mają szansę identyfikować się z niektórymi bohaterami i sytuacjami narracyjnymi. Transkulturowość, poprzez łączenie elementów różnych kultur i miejsc, sprzyja tworzeniu unikalnych dla danego obrazu historii, może prowadzić do konfliktów, napięć czy zwrotów akcji. W efekcie przyczynia się do rozwoju narracji. Wreszcie: wspiera edukację i świadomość kulturową wśród widzów, propagując tolerancję i zrozumienie dla nieoswojonych inności. Zarówno transnarodowość, jak też lokalność mogą być dawkiwane w obrazie filmowym w różnym stopniu subtelności, podkreślając międzynarodowe i międzykulturowe aspekty lub wręcz odwrotnie – pozwalając widzowi na własną eksplorację i interpretację poprzez jedynie lekkie sugestie znajdujące się w materiale.

W kolejnej części dokonam analizy wybranych materiałów, by sprawdzić wzajemne relacje pomiędzy transkulturowością a lokalnością.

Analiza przypadków

Platformy streamingowe jako najwięksi gracze na rynku mediów, zwłaszcza w zakresie dostarczania rozrywki (między innymi za pomocą filmów, seriali), starają się umiejętnie lawirować pomiędzy tym, co transkulturowe, a tym, co lokalne. Robią to w taki sposób, by zaspokoić potrzeby swoich globalnych odbiorców. W poniższej części przeprowadzę analizę wybranych polskich produkcji dostarczanych przez platformy streamingowe.

Rojst jest serialem, w którym wątki obyczajowe przeplatają się z zagadką kryminalną. Historia koncentruje się na parze dziennikarskiej: młodym Piotrze Zarzyckim (w tej roli wystąpił Dawid Ogrodnik) oraz starszym Witoldzie Wanyczu (Andrzej Seweryn). Akcja rozgrywa się w latach 80. XX wieku, w anonimowym miasteczku w południowo-zachodniej części Polski, w którym dochodzi do morderstwa młodej prostytutki i lokalnego działacza partyjnego. Sprawa zabójstwa wywołuje duże poruszenie lokalnej społeczności, a dziennikarze stają się sprzymierzeńcami, prowadzącymi medialne śledztwo. Dochodzenie jednak komplikuje się coraz bardziej, wskazując na złożone relacje władzy i partii tworzących jej system. System, który bez pardonowo ingeruje w prywatne życie członków tego fikcyjnego społeczeństwa. Obaj bohaterowie zmagają się z zewnętrznymi przeciwnościami, bowiem wydaje się, że lokalnej policji, a w zasadzie partyjnym oficjelom, nie zależy na wykryciu mordercy. Każdy z bohaterów snuje także swoją własną narrację, borykając się z wewnętrznymi demonami, których źródeł należy upatrywać w ich biografii, ale także historii miasta.

W serialu znaleźć można kilka elementów o charakterze transkulturowym, które wskazują wpływ różnych kultur na fabułę i budowę postaci. Jak już napisałam powyżej, akcja osadzona jest w latach 80. XX wieku w Polsce – sam ten fakt odsyła do lokalności.

Jednak chcę zwrócić uwagę na specyficzny klimat okresu PRL-u, który z kolei ma charakter transkulturowy, bowiem ta duszna, mroczna, peerelowska atmosfera była charakterystyczna dla wszystkich europejskich państw bloku wschodniego. Sportretowane społeczeństwo, wraz ze swoimi większymi bądź mniejszymi interesami i grzeszkami, usiłujące żyć pod nadzorem autorytarnego reżimu, a także jego próby układania się z przedstawicielami władzy, typowymi aparatczykami, również odsyłają do transkulturowości. Wątki związane z korupcją na każdym partyjnym szczeblu, zbrodnia i próby dojścia do prawdy mają charakter uniwersalny, co powoduje, że mogą być zrozumiane zgodnie z intencją twórców przez widzów z różnych części świata. Mroczne aspekty ludzkiej natury, takie jak: chciwość, strach, dylematy moralne, obecne są w każdej kulturze. Te rozterki dotyczą zarówno obu głównych bohaterów, jak też postaci drugoplanowych. Serial wpisuje się w estetykę stylu *neo noir*, która czerpie ze stylu *noir*. Styl *noir* zaś swoje korzenie ma w amerykańskiej kinematografii lat 40. i 50. minionego wieku. Do tego należy dodać charakterystyczną dla czasu ekranowego i jednocześnie historycznego muzykę rockową. Jeśli chodzi o ścieżkę dźwiękową, ma ona równocześnie walor lokalności. Słyszymy polskie utwory i polskich wykonawców owego okresu, jak choćby: *Sexy Doll* Republiki, *Jesteś lekiem na całe zło* Krystyny Prońko czy *King Bruce Lee karate mistrz* Franka Kimono.

Postać dziennikarza poszukującego prawdy, Piotra Zarzyckiego, wpisuje się w powszechny w wielu kulturach archetyp detektywa (lub poszukiwacza), symbolizującego samotną walkę jednostki przeciwko całemu skorumpowanemu systemowi. Kolejny transkulturowy element serialu to relacje międzyludzkie. Przyjaźń, lojalność, zdrada mają charakter uniwersalny, zrozumiały dla odbiorców, niezależnie od ich pochodzenia. Wreszcie kostiumy i rzeczy pożądane przez mieszkańców państw bloku wschodniego (na przykład pończochy ze szwem) są uniwersalne.

Takie elementy dzieła filmowego jak muzyka czy kostiumy mają jednocześnie charakter uniwersalny i lokalny. A samych lokalności znajdujemy w serialu znacznie więcej, bo to one nadają tej produkcji autentyczności. Osadzenie akcji w małym, fikcyjnym miasteczku daje widzom wgląd w codzienne życie mieszkańców, co pozwala na utożsamianie się z bohaterami. Architektura przestrzeni, wystrój wnętrz oddają realia lat 80., stając się swoistym wehikułem czasu. Lokalne tradycje i obyczaje, takie jak spotkania towarzyskie, budują specyficzną atmosferę obrazu. Serial pokazuje również lokalne instytucje, na przykład redakcję miejscowej gazety i panujące w niej relacje, posturek milicji czy klub. Te miejsca stają się często osiami życia towarzyskiego małomiasteczkowej społeczności. Lokacje i sceny kręcone w naturalnych plenerach (las, bagna, opuszczone budynki) bezpośrednio odzwierciedlają realia Polski okresu PRL-u. Narracja serialu zakorzeniona jest w polskiej historii. Obserwujemy zatem trudne moralnie odwołania do wydarzeń II wojny światowej, które poznajemy za sprawą wspomnień redaktora Wanycza. Widzimy także realia życia w małomiasteczkowym, socjalistycznym miejscu. Te wszystkie elementy narracyjne pozwalają polskim widzom sięgać do wciąż bliskiej historii, a dla widzów spoza Polski mają walor edukacyjny. Warto zwrócić uwagę na język polski, który widoczny jest także w warstwie wizualnej (napisy na sklepach oraz lokalne rejestracje samochodowe). Elementami, o których nie można zapomnieć, są rekwizyty, marki samochodów czy papierosów (Popularne, Sporty).

Warto również podkreślić, że akcja serialu *Rojst* toczy się, co prawda, w fikcyjnym miasteczku, jednak jest to miasteczko typowe dla tych, które leżą na ziemiach zachodnich Polski, na terenach o szczególnie złożonej, powojennej historii. Tak specyficzna lokalizacja niesie za sobą ważne konteksty historyczne – przymusowe wysiedlenia niemieckich mieszkańców oraz napływ nowych

osadników z innych części kraju. A to często powoduje konflikty tożsamościowe i napięcia społeczne. Te realia stanowią tło wielu wątków fabularnych i społecznych w serialu, wpływając na charakter relacji między bohaterami oraz tworząc unikalną atmosferę tajemnicy i niepokoju. Uwzględnienie tego kontekstu pozwala głębiej zrozumieć, jak *Rojst* wykorzystuje specyfikę miejsca nie tylko jako dekorację, ale jako istotny element narracji, który kształtuje dynamikę i znaczenie opowieści.

Dzięki tym regionalnym elementom narracji wykreowany obraz w produkcji nie tylko tworzy wiarygodny świat przedstawiony, ale staje się fundamentem dla poczucia miejsca i czasu, co stanowi jeden z ważniejszych środków komunikacji pozwalających na odbiór i zrozumienie fabuły. Fragmenty transkulturowe podkreślają uniwersalność serialu, zrozumiały dla globalnego odbiorcy.

Rojst '97 powstał po sukcesie pierwszego sezonu (*Rojst*), z tym, że akcja rozgrywa się w lipcu i sierpniu 1997 roku, tuż przed katastrofalną w skutkach powodzią. Fabuła znów osnuta jest wokół wątków obyczajowych, w które wpleciony jest motyw kryminalny. Piotr Zarzycki pozostaje głównym bohaterem, choć zmienia się jego rola społeczna – tym razem kontynuuje karierę jako redaktor naczelny lokalnej gazety, tej samej, w której zdobywał swoje pierwsze szlify. Wątek kryminalny wypływa na wierzch, i to dosłownie, przy pracach naprawczych wałów przeciwpowodziowych. I w tym momencie poznajemy dwie kolejne postacie kluczowe dla serialu – sierżant Annę Jass (graną przez Magdalenę Róždżkę) oraz starszego sierżanta Adama Mikę (w tej roli Łukasz Simlat). Andrzej Seweryn grający Wanycza jest postacią drugoplanową, choć taką, która nieustannie wikła się w nurt wydarzeń. Postępy w śledztwie prowadzą do zbrodni sprzed lat, zapomnianej i nigdy nierozwiązanej. Wydaje się, że w sprawę mogą być zamieszane ówczesne elity miasteczka.

Elementy transkulturowe egzemplifikują się w powodzi – klęsce żywiołowej, która jest zrozumiała i której skutków doświadczają ludzie na całym świecie. Ta Polska katastrofa identyfikuje uniwersalne zmagania zwykłego człowieka z przeciwnościami losu. Nawiązanie do dawnej zbrodni również ma charakter ogólny, wpisujący się w konstrukcję kryminału. Pokazane wątki korupcji i nadużyć ludzi władzy są powszechnie rozumiane przez widzów z całego świata. Mogą być łatwo odnoszone do tego typu wydarzeń we własnym kraju, dzięki czemu narracja w serialu wpisana zostaje w narodowy spektakl realiów politycznych i społecznych. Wprowadzenie postaci Jass jest zabiegiem bezpośrednio związanym z *gender studies* i globalnymi dyskusjami na temat płci oraz równości. Atmosfera filmu, narracja, stylistyka serialu czerpie z klasyki stylu *noir*.

W drugim sezonie dalej pojawiają się wątki uniwersalne dotyczące relacji ludzkich (zaufanie, lojalność czy zdrada). Sposób, w jaki przedstawione jest miejsce akcji, co można ująć jako hermetycznie zamkniętą społeczność z własnymi sekretami i dynamiką życia, jest tak bardzo uniwersalny, że pasuje do dowolnego miejsca na świecie i jest eksplorowany przez wiele europejskich i światowych kinematografii. Wreszcie rama historyczna odnosząca się do przemian ustrojowych, politycznych i społecznych, jakich doświadczają bohaterowie serialu, bardzo łatwo może być identyfikowana z podobnymi przemianami zachodzącymi w dowolnym kraju bloku wschodniego. Dla widzów, którzy znają te mechanizmy z własnego miejsca zamieszkania, produkcja ma charakter archiwalny. Dla widzów, którzy nie znają ich z autopsji, dodatkowo włącza się walor edukacyjny.

Poszukując lokalności w *Rojst* '97, na pewno należy zwrócić uwagę na przemiany społeczno-polityczne, które podkreślają specyfikę polskiej rzeczywistości lat 90. XX wieku, pozwalając widzom na identyfikowanie się z fabułą oraz bohaterami. Architektura i wnętrza prezentowane w serialu, kostiumy, rekwizyty – wszystkie te

elementy budują dla polskich widzów atmosferę nostalgii, zwłaszcza tych, którzy mogą pamiętać ten czas. Twórcy znów postawili na dodanie autentyczności postaciom i całej fabule poprzez język, który charakteryzuje się lokalnymi naleciałościami i dialektem. A serialowa powódź od razu została przez polskich widzów rozpoznana jako wydarzenie historyczne. *Rojst '97* przedstawia wyzwania, przed jakimi stoją lokalne społeczności w obliczu zmian ustrojowych, ekonomicznych, obyczajowych, kulturowych. Sceny kręcone w naturalnych lokacjach (lasy, rzeki, tereny wiejskie) oraz lokalne mity i legendy włączone w fabułę tworzą specyficzny, lokalny koloryt – z jednej strony podkreślają specyfikę regionu, z drugiej jednak mają charakter uniwersalny w swojej istocie.

Belfer (sezon pierwszy) to serial kryminalny, którego głównym bohaterem jest tytułowy belfer – nauczyciel języka polskiego, Paweł Zawadzki (w tej roli Maciej Stuhr), przybywający do liceum w małym miasteczku. Jego przyjazd zbiega się w czasie z morderstwem uczennicy tej szkoły. O postaci nowego nauczyciela wiemy niewiele, jego przeszłość osnuta jest początkowo tajemnicą. Zawadzki na własną rękę próbuje rozwiązać sprawę śmierci młodej dziewczyny. Jego przeszłość to jedna z wielu tajemnic, jakie widz musi odkryć, by zrozumieć fabułę. Tu nieomalże wszyscy, poczynając od uczniów liceum, poprzez ich nauczycieli i rodziców, a kończąc na lokalnej władzy, mają coś do ukrycia. Jedna śmierć nie jest punktem zwrotnym – dopiero następne ofiary uruchamiają bieg wydarzeń, odsłaniając przy tym ukryte sekrety. Napięcie narasta do momentu kulminacyjnego, w którym to dramatyczne wydarzenia odsłaniają tożsamość mordercy oraz motyw jego działania. Determinacja belfra w odkryciu mordercy oraz osobiste tajemnice, z którymi musi się skonfrontować, doprowadzają do ujawnienia zabójcy, jednocześnie obnażając głęboko zakorzenione problemy miasteczka. Pierwszy sezon kończy się zaskakującym zwrotem akcji, po którym

widzowie spodziewają się nadejścia kolejnego sezonu, gdyż historia Zawadzkiego nie dobiegła końca.

Poszukując w serialu *Belfer* elementów uniwersalnych, zrozumiałych dla międzynarodowej widowni należy zwrócić uwagę na gatunek. Kryminał, zbrodnia, śledztwo instytucjonalne i zwykle równolegle prowadzone przez osobę prywatną, kogoś spoza, na przykład *outsidera* to motywy rozpoznawalne powszechnie. W tej produkcji mamy do czynienia z nauczycielem-detektywem, pochodzącym spoza miasteczka – podobne motywy znajdujemy w wielu europejskich (brytyjskich, skandynawskich) oraz amerykańskich serialach kryminalnych. Kolejne rozpoznawalne powszechnie elementy dotyczą wartości, moralności, etyki. Znowu pojawia się korupcja i przemoc. Na to wszystko należy nałożyć wiele tajemnic i skomplikowane relacje międzyludzkie – te wszystkie zagadnienia mają charakter transkulturowy. Warto też zwrócić uwagę na styl narracji w omawianym serialu, jest on charakterystyczny dla klasyki kryminału. Dodatkowo klimat małego miasteczka z jego tajemnicami, układami i specyfiką życia małomiasteczkowej społeczności przywodzi na myśl amerykański *Twin Peaks* czy brytyjski *Broadchurch*. Warto przyjrzeć się relacjom dorosłych z młodzieżą, które portretują wychowawcze, komunikacyjne i edukacyjne zawiłości współczesnego świata. A samo zachowanie młodzieży i elementy kultury młodzieżowej pojawiające się w fabule (subkultury, media społecznościowe, presja rówieśnicza) są obecne globalnie i powszechnie zrozumiałe.

Podobnie jak we wcześniej omówionych materiałach, i w tym serialu znajdziemy wiele elementów lokalnych, które nadają serialowi autentyczności, pozwalając polskim widzom identyfikować się nie tylko z fabułą, ale także z bohaterami. Pierwszym z nich jest lokacja – fikcyjne Dobrowice reprezentują setki podobnych małomiasteczkowych scenerii ze specyficzną atmosferą rodzimych miasteczek, jej problemami i dynamiką życia społecznego.

Architektura budynków, scenografia wnętrz, krajobrazy widziane w serialu odzwierciedlają klimat i scenerię polskiej prowincji. Postacie serialu, ich wzajemne relacje oddają charakter i dynamikę życia małomiasteczkowego polskiego społeczeństwa. A dialogi są przepełnione lokalnymi zwrotami i idiomami, co wskazuje na specyfikę językową regionu. Przedstawienie lokalnych uroczystości i obrzędów przyczynia się jeszcze bardziej do podkreślenia lokalnego kolorytu. Serial egzemplifikuje wpływ transformacji ustrojowej, jaka miała miejsce w latach 90. XX wieku, na małe miasteczka i ich mieszkańców.

Belfer (sezon drugi), oczekiwany przez widzów, rzeczywiście się zmaterializował i podobnie, jak pierwsza część, w centrum uwagi stawia Pawła Zawadzkiego, nauczyciela, którego historię spodziewamy się poznać w całości. Zawadzki opuszcza Dobrowice i przenosi się do wielkiego miasta. Wrocław staje się jego nowym domem, a dynamika społeczna i potencjał kryminalny przybiera nowe oblicze. Tym razem belfer uczy w prywatnym, prestiżowym liceum, do którego uczęszczają dzieci bardzo zamożnych rodziców. Jedna z uczennic znika w tajemniczych okolicznościach. Zawadzki od razu zauważa złożone relacje, jakie mają uczniowie z nauczycielami, a także zawile relacje dzieci z rodzicami oraz nauczycieli z rodzicami uczniów. Skoro jesteśmy w wielkim mieście, to nieobce stają się nadużywanie używek (w tym narkotyków), nielegalne imprezy, na których nie spodziewalibyśmy się dzieci z dobrych i zasobnych ekonomicznie domów. Obserwujemy zatem zmagania Pawła Zawadzkiego, z którymi mierzy się we własnym, prywatnym życiu, narastające komplikacje, a nawet niebezpieczeństwa. W drugim sezonie – tak jak w pierwszym – w wątek kryminalny zamieszani są ludzie na najwyższych szczeblach władzy i biznesu. I ten sezon także kończy się dramatycznym finałem, wieloma niedopowiedzeniami i oczywiście oczekiwaniami na kontynuację.

Drugi sezon, przenosząc akcję do Wrocławia, dużego miasta, pozwala na przedstawienie problemów, które łatwo można zidentyfikować w każdej europejskiej czy amerykańskiej metropolii. Widzimy od razu nierówności społeczne wynikające zwykle z ekonomicznego statusu, korupcję oraz zorganizowaną przestępczość. Główny bohater znów jest *outsiderem*, nauczycielem-detektywem postawionym przez przypadek na drodze przestępstwa (zniknięcie i morderstwo jednej z uczennic). Ten motyw jest szeroko rozpoznawany w kryminałach. Elitarna szkoła zaś reprezentuje powszechnie znany motyw mikrospołeczności, w której dochodzi do walki o władzę i wpływy wśród młodej, dopiero co rodzącej się elity, a także przynależność do organizacji subkulturowych. W tym przypadku są to Prepersi, obecni w każdym zachodnim kraju. Ważnym elementem funkcjonowania tej mikrospołeczności jest olbrzymia presja kładziona na barki młodych ludzi, presja osiągnięcia jak największego sukcesu. Dotyczy ona także i dorosłych. Chęć odniesienia sukcesu ma wymiar międzynarodowy, jest zrozumiała i znany powszechnie. Styl, w jakim opowiedziana jest fabuła, sposoby budowania napięcia, podobnie jak w sezonie pierwszym, nawiązują do klasyki gatunkowej kryminału. W drugim natomiast znajdujemy również motyw walki samotnego sprawiedliwego (Zawadzki) z systemem, w tym przypadku z elitami Wrocławia.

Lokacje mają to do siebie, że z jednej strony wpisują się w transkulturowość, z drugiej zaś pozwalają na pokazanie specyfiki życia, wyglądu i funkcjonowania społecznego dużej, polskiej przestrzeni miejskiej. Kadry pokazujące miasto, jego zabytki i miejsca charakterystyczne dla Wrocławia dodają właśnie lokalnego kolorytu. Elitarne liceum odzwierciedla funkcjonowanie prywatnej gałęzi polskiej edukacji i wyzwania, przed jakimi staje system, ale także każdy pracownik takiej instytucji. Postacie i język, którym się posługują nauczyciele oraz uczniowie portretują realia współczesnego, wielkomiejskiego

społeczeństwa. Ważnym elementem lokalności, która równocześnie ma cechy transkulturowe, są lokalne media i ich rola w kreowaniu opinii publicznej.

Warszawianka to ostatni z przykładów, które omówię. Główny bohater, Franek „Czuły” Czułkowski (fantastyczny w tej roli Borys Szyc), jest czterdziestoletnim artystą, próbującym odnaleźć sens życia oraz wenę twórczą w wielkomiejskiej, tętniącej życiem Warszawie. Jego codzienność wypełniana jest przez przypadkowe znajomości, imprezy i spontaniczne decyzje. Te ostatecznie często prowadzą do kłopotów. Zdaje się, jakby życie Czułego wirowało w nieustannej spirali ściągającej go ku dołowi, ku zagładzie. Jego relacje z kobietami zwykle są przypadkowe i chwilowe, toksyczne. Przyjaciele, których ma niewielu, również prowadzą niespokojne, charakterystyczne dla współczesnych, wielkomiejskich Milenialsów życie. Jediną kobietą, a w zasadzie dziewczynką, z którą ma trwałą i mocną relację, jest jego córka. Serial portretuje współczesnego człowieka zagubionego w zgiełku wielkiego miasta. Jest to portret pełen ironii, cierpkiego humoru i gorzkich prawd o życiu. Mamy w tym serialu także bohaterkę – Warszawę, miasto, które jest miejscem do życia, wpływającym na kształtowanie jednostki. Warszawa to miejsce, które zmienia ludzi.

To, co powszechnie zrozumieliśmy, to, co transkulturowe w tym serialu, to przede wszystkim specyfika życia w wielkim mieście, które jest globalnym fenomenem. Widzimy tu dynamikę metropolii, jej różnorodność kulturową i obyczajową, a także zawrotne tempo życia. To kosmopolityczne miasto odzwierciedla rosnącą globalizację i migrację, zjawiska obecne i charakterystyczne dla współczesności. Serial porusza kwestię relacji międzyludzkich i ich złożoności, problemów z tożsamością i samotnością w tłumie. W *Warszawiance* pojawia się wątek związany z presją osiągnięcia sukcesu, jednego po drugim. Czuły reprezentuje rozpoznawany powszechnie archetyp zagubionego artysty. Kwestie takie, jak miłość, przyjaźń, ambicja i zdrada mają

charakter uniwersalny i są rozpoznawane przez społeczności niezależnie od kulturowego kontekstu. To, co globalne, a obecne w serialu, to media społecznościowe i ich ogromny wpływ na funkcjonowanie wielu grup pokoleniowych, niezależnie od ich przynależności kulturowej czy narodowej. Wreszcie muzyka, kostiumy, scenografia, plenery i wnętrza są inspirowane globalną popkulturą i odzwierciedlają międzynarodowe trendy, uwypuklając ich wpływ na lokalne życie.

Lokalność podkreślona jest zwłaszcza obecnością bohaterów w charakterystycznych miejscach. Rozpoznajemy tętniący życiem i knajpkami Plac Zbawiciela, słynny Nowy Świat czy malownicze nabrzeże Wisły. Czuli i jego przyjaciele przemieszczają się od baru do baru, od klubu do klubu, które oddają swoisty klimat stołecznego życia nocnego. Warszawa została sportretowana jako miasto kontrastów, gdzie nowoczesność spotyka się ze wspomnieniami minionego okresu historycznego. I tak obok nowoczesnych apartamentowców rozpoznajemy zaniedbane kamienice. Rosnące ceny nieruchomości, gentryfikacja innych rejonów miasta to typowe dla metropolii problemy społeczne, punktowane bez przerwy w serialu. Ważnym lokalnym elementem jest język i dialogi bohaterów, specyficzne dla warszawskiego slangu. Znajdujemy tu także charakterystyczne polskie wartości i tradycje takie, jak więzi rodzinne czy wspólnotowość obchodzonych świąt (na przykład urodziny). Elementy związane z lokalną kulturą kulinarną (lokalne dania) także nadają swoisty, lokalny koloryt.

Wszystkie omówione powyżej serie wyposażone są w zestawy znaczeń globalnych, rozumianych bez względu na pochodzenie etniczne czy narodowe widzów, co czyni przekaz dla nich zrozumiałym. A elementy lokalne zwykle mają znaczenie historyczne lub kulturotwórcze, edukacyjne dla widzów pochodzących z innego obszaru zamieszkania i/lub kultury niż bohaterowie. Dla polskich widzów dają poczucie autentyczności i pozwalają identyfikować się z bohaterami tychże seriali i problemami, z którymi się borykają.

Słowo podsumowania

Platformy streamingowe, mając na uwadze widza globalnego, który także bywa widzem lokalnym, starają się przygotowywać formaty swoich produktów w taki sposób, by były łatwo przyswajalne dla lokalnych odbiorców. Stosują kilka technik reprezentujących elementy narracji filmowej.

Lokacje i kontekst, w jakim są ukazywane, wiernie odzwierciedlają lokalne środowisko, kulturę, historię i relacje społeczne. Tak jak w serialach *Rojst* i *Rojst '97*, lokacje koncertują się na małym miasteczku oraz na charakterystycznych dla takich miejsc tajemnicach, sekretach i problemach społecznych. Zdarza się także, że konkretne przestrzenie, w których realizowane są zdjęcia, mają znaczenie dla samej fabuły i bohaterów. Tak się dzieje w przypadku *Rojsta*, który eksploruje mroczną historię z czasów II wojny światowej – przemoc, której doznali mieszkańcy tych ziem oraz przymusowe wysiedlenia.

Warto jednak zadać pytanie, na ile przedstawiane w serialach lokalne elementy – takie jak architektura, wnętrza, stroje czy detale scenograficzne – oddają rzeczywiste doświadczenia i wygląd codziennego życia lokalnych społeczności, a na ile stanowią wyselekcjonowaną, estetycznie przetworzoną wersję lokalności. Lokalności podporządkowanej wizualnej atrakcyjności i oczekiwaniom odbiorcy. Często można zauważyć, iż niektóre jej przedstawienia mają charakter niemal folkloryzujący lub operują stereotypem lokalnego kolorytu, który – choć rozpoznawalny i malowniczy – może spłycać złożoność społeczno-kulturową pokazywanych miejsc. Tym samym lokalność zostaje zredukowana do estetycznego efektu, służącego wizualnemu urozmaiceniu narracji. To zatem rodzi pytanie o autentyczność tych przedstawień. Należy zastanowić się, czy mamy do czynienia z wiernym odwzorowaniem realiów

życia, czy raczej z ich inscenizacją realizowaną na potrzeby uniwersalnego, łatwo przyswajalnego przekazu medialnego.

Odwwołanie do tradycji i historii konkretnego miejsca czy społeczności pozwala na głębsze zakorzenienie fabuły w kontekstach kulturowych. A wprowadzenie lokalnego języka i dialektów oraz specyficznych dla danej grupy bohaterów zwrotów pomaga w uchwyceniu autentyczności lokalnego środowiska i kultury. Możemy to zauważyć w *Belfrze*, gdzie mowa potoczna i slang młodzieżowy odgrywają istotną rolę w zrozumieniu specyfiki relacji międzyludzkich i samej fabuły. Zabieg ten służy nie tylko oddaniu realiów społecznych danej grupy wiekowej, lecz także budowaniu wrażenia autentyczności – kluczowego elementu w serialach osadzonych w konkretnym miejscu, ale kierowanych do szerokiej publiczności. Warto jednak zadać pytanie, czy prezentowana mowa młodzieżowa rzeczywiście odzwierciedla język współczesnych nastolatków, czy stanowi raczej jego uproszczoną, stylizowaną wersję, skonstruowaną przez scenarzystów starszych pokoleń. Autentyczność języka, podobnie jak scenografii czy lokacji, może być bowiem jedynie strategią, która ma wywołać u widza poczucie realizmu i wiarygodności, niekoniecznie jednak musi być zgodna z rzeczywistym doświadczeniem danej grupy społecznej. Taka stylizacja językowa, choć efektywna narracyjnie, może prowadzić do powierzchownego ujęcia tematu i tworzenia uproszczonych reprezentacji młodzieży. Równocześnie jednak, nawet stylizowana forma może pełnić funkcję identyfikacyjną – jeśli nie przez dosłowność, to przez trafne uchwycenie emocji i napięć charakterystycznych dla okresu dorastania.

Elementem potrafiącym podkreślić lokalność i nadać obrazowi bardziej realistyczny wygląd jest architektura budynków, wystrój wnętrz czy rekwizyty.

Kostiumy i muzyka mogą mieć znaczenie transkulturowe po to, by innym razem podkreślić lokalność. W *Warszawiance* muzyka klubowa jest rozpoznawalna globalnie i ma charakter multikulturowy i międzynarodowy, podczas gdy w serialu *Rojst* pojawiają się utwory wykonywane przez polskich wykonawców, rozpoznawalne bez trudu przez polskiego widza, ale już niekoniecznie przez widza globalnego.

Transkulturowość dostrzeżemy w znanych formatach, gatunkach czy stylach realizacji obrazu filmowego. *Rojst* czerpie nie tylko z technik rozpoznawalnych dla kryminału, ale szczególnie łatwo rozpoznać w nim styl *noir*. Pokazywane przez twórców tematy często odpowiadają na bolączki współczesnego świata, czyniąc dane obrazy zrozumiałe globalnie. *Belfer* podejmuje tematykę korupcji, moralności, problemów komunikacyjnych współczesnej młodzieży z ich bliskimi dorosłymi czy problemy z uzależnieniem od używek oraz mediów społecznościowych. Fabuła *Warszawianki* zaś dotyczy presji środowiskowej na odniesienie sukcesu, problemu samotności w tłumie czy relacji intymnych. Wszystkie te zagadnienia są obecne we współczesnym świecie i mają charakter globalny.

W serialach *Warszawianka* i drugim sezonie *Belfra* istotnym kontekstem są relacje klasowe oraz dziedzictwo transformacji ustrojowej. W pierwszym z nich mamy do czynienia z obrazem klasy uprzywilejowanej, pozornie wyzwolonej, lecz w rzeczywistości uwięzionej w mechanizmach presji sukcesu, kapitalistycznego wyścigu i emocjonalnej pustki. Warszawa jawi się tu jako miasto silnie zglobalizowane, pełne symbolicznego kapitału, ale zarazem oderwane od lokalnych tożsamości. Z kolei drugi sezon *Belfra* ukazuje przeskok ze świata prowincjonalnej szkoły w małym miasteczku do realiów wielkomiejskich – zderzenie dwóch różnych światów obnaża nierówności edukacyjne, kapitał kulturowy

i wykluczenia. Tym samym oba serie nie tylko eksplorują psychologię jednostek, ale także portretują społeczne skutki zmian ustrojowych po 1989 roku – zarówno na poziomie przestrzennym, jak i symbolicznym.

Analizowane powyżej serie nie tylko odzwierciedlają lokalne realia i kulturę, ale również penetrują uniwersalne tematy, stosując globalnie rozpoznawalne formaty i techniki produkcyjne.

Bibliografia

- Bhabha H.K., 1994, *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Caldwell J.T., 2004, *Television and New Media: Must-Click TV*, London: Routledge.
- Caldwell J.T., 2008, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press.
- Epstein M., 1999, *Transculturalism in Context of Modern Globalization*, [w:] *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, red. E. Berry, M. Epstein, New York: St. Martin's Press, s. 305–326.
- Graff A., 2008, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Graff A., 2011, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Hannerz U., 2002, *The Global Ecumene as a Network of Networks*, [w:] *Conceptualizing Society*, red. A. Kuper, London-New York: Routledge.
- Hannerz U., 2006, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, przeł. K. Franek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hill A., 2005, *Reality TV: Audience and Popular Factual Television*, London: Routledge.

- Kampka A., 2020, *Wizualna analiza dyskursu na Instagramie – możliwości i ograniczenia*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. XVI, nr 4, s. 86–103.
- Kluszczyński R.W., 2004, *Transkulturowość i nowe media*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 126–137.
- Ledin P., Machin D., 2020, *Introduction to Multimodal Analysis*, London–New York: Boomsbury Academic.
- Lubelski T., 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Mikołów: Videograf.
- Mazierska E., 2011, *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*, Basingstoke (Houndmills), Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mazierska E., 2013, *Polish Cinema in a Transnational Context*, Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.
- Said E.W., 2009, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sobolak J., 2022, *Platformy streamingowe nabierają w Polsce wiatru w żagle. Na czym zarabiają?*, <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/platformy-streamingowe-nabieraja-w-polsce-wiatru-w-zagle-na-czym-zarabiaja/qrpbw7w> (dostęp: 17.06.2025).
- Stachówna G., 2009, *Historia i filmoznawstwo*, Kraków: Universitas.
- To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, 1995, red. R.C. Allen, London: Routledge.
- Van Leeuwen Th., Kress G., 2001, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold.
- Welsch W., 1999, *Transculturality – the Puzzling from of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London: SAGE Publication, s. 194–213.
- Żyto K., 2011, *Seriale TV. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Serialografia

Rojst, 2018, reż. J. Holoubek.

Rojst '97, 2021, reż. J. Holoubek i K. Bajon.

Belfer (sezon 1.), 2016, twórca: B. Ignaciuk.

Belfer (sezon 2.), 2017, twórca: B. Ignaciuk.

Warszawianka, 2023, reż. J. Borcuch.

Abstract

Streaming platform series – between transculturality and locality. Case studies analysis

The subject of this article is to introduce the concepts of transculturalism and localism as applied to film productions and TV series. Selected Polish TV series of criminal-social and moral nature were analysed. The study used multimodal analysis of the selected materials, provided by various streaming platforms present on the Polish market, made by Polish filmmakers.