

KRZYSZTOF ARCIMOWICZ

(Białystok)

OBRAZ KONDYCJI WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA
I SPOŁECZEŃSTWA
W NOWEJ GENERACJI SERIALI TELEWIZYJNYCH

Wprowadzenie

W artykule skupię się na produkcjach telewizyjnych z początku XXI wieku, które medioznawcy zaczęli określać mianem „nowa generacja seriali”, terminem „neoseriale” lub „*post-soap*” (skrót od „*post-soap opera*”). Nowe produkcje, mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, na ogół radykalnie z tym dziedzictwem zrywają¹. W 1999 roku stacja HBO rozpoczęła emisję serialu *Rodzina Soprano*, uważanego za jeden z pierwszych *post-soapów*. W XXI wieku powstało wiele produkcji, zaliczanych do kategorii neoseriali. Analizie poddałem wybrane amerykańskie produkcje, takie jak: *Sześć stóp pod ziemią* (2001–2005), *Dr House* (2004–2012), *Dexter* (2006–2013), *Breaking Bad* (2008–2013), *House of Cards*

¹ Por. M. Filiciak, B. Giza, *Wstęp*, [w:] M. Filiciak i B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, 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”, 2, 2014, s. 65-66.

(od 2013 roku)², *Fargo* (od 2014 roku), *Better Call Saul* (od 2015 roku). Podstawowym kryterium doboru seriali była popularność oraz uznanie ekspertów i „zwykłych” widzów. Przyjmuję, że neoseriale 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 klasy³. Wybrane do analizy *post-soapy* w 2016 roku zajmowały czołowe miejsca w rankingach obejmujących najlepsze produkcje telewizyjne, sporządzanych przez najważniejsze filmowe wortale 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 popularności w Europie, Ameryce Południowej i Azji⁴. Istnieją dane dotyczące wskaźników oglądalności *post-soapów* w stacjach telewizyjnych, ale – jak sądzę – cytowanie tych wyników 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 telenowel i oper mydlanych, oglądanych głównie w telewizji, neoseriale są oglądane także bardzo często w Internecie⁵.

² Serial *House of Cards* został wyprodukowany przez platformę internetową Netflix, ale był też emitowany przez wiele stacji telewizyjnych. Zapis w nawiasie oznacza datę rozpoczęcia emisji serialu, a w niektórych przypadkach również rok zakończenia emisji.

³ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 185-186.

⁴ W kategorii neoseriale mieszczą się również niektóre produkcje brytyjskie (np. *Czarne lustro*, *Luther*, *Peaky Blinders*) i skandynawskie (np. *The Killing* – duń. *Forbrydelsen*, *Rząd*, *Most nad Sundem*), ale nie są one tak popularne jak seriale amerykańskie. Należy dodać, że do komercyjnego sukcesu amerykańskich neoseriali przyczyniła się, jak to zwykle bywa w przypadku produkcji wysokobudżetowych, sprawnie działająca machina marketingowa.

⁵ 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 np. CDA.pl, Chomikuj.pl). Ponadto ściągnięte z Internetu piki są nierzadko wypożyczone innym osobom. Według badań Megapanel PBI/Gemius przeprowadzonych w 2015 roku „półlegalna” platforma CDA.pl miała 5,7 mln użytkowników, a miesięczna liczba osłon przekraczała 300 mln. Warto dodać, że w Polsce podobnych platform jest co najmniej kilka. Zob. S. Czubakowska, *Jakby na nich nie spojrzeć – legalni. Serwis CDA.pl i kulisy działania polskiego YouTube*, *Dziennik.pl*, 01.11.2015, <http://technologia.dziennik.pl/internet/artykuly/504361,cda-pl-skad-sie-wzial-serwis-z-filmami-i-grami-cda-pl.html> [dostęp: 07.02.2016].

O ile do niedawna mieliśmy do czynienia *soapmanią* – tak w latach 90. XX wieku wielką popularność oper mydlanych określił medioznawca Robert C. Allen⁶, obecnie można też mówić o *post-soapmanii*.

Podstawowym celem badań było przeanalizowanie i zrekonstruowanie obrazu kondycji współczesnego człowieka i społeczeństwa w neoserialach powstałych w latach 2001–2016. Zmierzałem do udzielenia odpowiedzi na kilka głównych pytań:

- 1) Jakie strategie dyskursywne są wykorzystywane przez twórców neoseriali w tworzeniu obrazu kondycji współczesnego człowieka i społeczeństwa?
- 2) Jakie problemy i jakich (anty)bohaterów przedstawiają *post-soapy*?
- 3) Jakie wartości realizują (anty)bohaterowie neoseriali?
- 4) Jakiego rodzaju grę twórcy neoseriali prowadzą z widzami?
- 5) Jakie są przyczyny pojawienia się *post-soapów*?

Założenia teoretyczno-metodologiczne badań własnych

Analizując seriale wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). 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 KAD, przy operacjonalizacji terminu „dyskurs” akcentuje się również znaczenie kontekstu⁷. Narzędzie skonstruowane na potrzeby niniejszych badań nawiązuje do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA). Omawiane podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach sze-

⁶ R. C. Allen, *Introduction*, [w:] *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, R. C. Allen (red.), London – New York 1995, s. 2.

⁷ 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; T. A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, przeł. G. Grochowski, [w:] T. A. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, Warszawa 2001, s. 9-32.

roko pojętej teorii krytycznej⁸. 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 kontekstu⁹.

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie „strategii” według Wodak oznacza systematycznie powtarzające się sposoby użycia języka, jest to „zwykle mniej lub bardziej ściśle określony czy świadomie przyjęty, program działań (w tym i działań dyskursywnych) zmierzający do osiągnięcia konkretnych społecznych, politycznych, psychologicznych lub językowych celów”¹⁰. 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 orzeczeń¹¹. Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemyśleń Marka Krzyżanowskiego¹² pisze: „Toposy rozumiane są w DHA jako pewne «nagłówki» (ang. headlines), które pozwalają podsumować dyskursywnie konstruowane argumenty, do wyrażania których

⁸ 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*, Kraków 2008, s. 185-213; M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, [w:] R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, s. 87-121; R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London 2009, s. 1-33.

⁹ R. Wodak, M. Meyer, art. cyt., s. 5-6; K. Starego, *Dyskurs*, [w:] M. Cackowska, L. Kopiciewicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek (red.), *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, Gdańsk 2011, s. 28-29.

¹⁰ R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, dz. cyt., s. 195.

¹¹ M. Reisigl, *Dyskryminacja w dyskursach*, przeł. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 3, 2010, s. 27-61.

¹² M. Krzyżanowski, *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main 2010.

używa się różnych elementów w zawartości tekstu”¹³. Z uwagi na ograniczone ramy artykułu przedstawię jedynie najważniejsze strategie dyskursywne.

W badaniach przekazów telewizyjnych jednym z podstawowych kontekstów interpretacyjnych jest konwencja gatunkowa programu. Nawiązując do przemyśleń medioznawcy Denisa McQuaila można powiedzieć, iż określenie gatunku pomaga producentom w tworzeniu, a widzom w odczytywaniu znaczeń 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 gatunkowej¹⁴. Trudno wskazać zestaw cech formalnych nowego gatunku (o ile w ogóle termin „gatunek” w odniesieniu do nowych seriali jest uprawniony), gdyż twórcy neoseriali nierzadko odwołują się do wcześniejszych form telewizyjnych i wypracowanych wcześniej form narracyjnych, ale proponują też nowe rozwiązania. Coraz częściej spotykaną cechą produkcji telewizyjnych jest nieczystość 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 i przedstawianie równie interesujących, co kontrowersyjnych postaci. W neoserialach pojawiają się protagoniści, których możemy określić mianem (anty)bohatera. Kolejną cechą *post-soapów* jest unikanie melodramatycznej narracji i dydaktyzmu, charakterystycznych dla starszych gatunków, takich jak opera mydlana (*soap opera*) czy telenowela. Twórcy neoseriali poruszają w sposób niesztampowy kwestie egzystencjalne. Cechą omawianych produkcji telewizyjnych jest również sezonowość. Neo-

¹³ N. Krzyżanowska, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne”, 1, 2012, s. 199-223.

¹⁴ Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 365.

serial ma kilka sezonów, a każdy sezon składa się z kilku lub kilkunastu (rzadziej ponad 20) odcinków emitowanych w najlepszym czasie antenowym¹⁵.

(Anty)bohaterowie neoseriali – ich dylematy i dylematy widzów

W (anty)bohaterach neoseriali nie byłoby nic niezwykłego, ponieważ takie postacie pojawiają się w filmie i literaturze od dawna, gdyby nie to, że serialowi protagoniści wymykają się prostym ocenom. Co więcej, widzowie mimo ułomności moralnej postaci – przynajmniej do pewnego momentu – sympatyzują z nimi. Ze względu na różne znaczenia kryjące się pod terminem „antybohater” oraz z uwagi na specyfikę neoserialowych protagonistów, konieczne jest wyjaśnienie tego terminu. Małgorzata Major wymienia następujące cechy antybohaterów *post-soapów*: 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 zewnętrzne¹⁶. 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”¹⁷. Darska ma rację, ponieważ niektórzy protagoniści *post-soapów* wcale nie pożądają bogactwa i nie są szowinistami, jak sugeruje Major. Ilustracją tego zagadnienia może stanowić tytułowy (anty)bohater serialu *Dexter*, który nie dąży do wzbogacenia się i próbuje

¹⁵ Na temat cech neoseriali zob. K. Arcimowicz, *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications”, 3(1), 2016, s. 104–117; E. Kaja, art. cyt., s. 64–82.

¹⁶ M. Major, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum”, 10, 2011, s. 107–108.

¹⁷ B. Darska, *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 18.

nawiązać partnerskie relacje z kobietami. Określanie cech protagonistów *post-soapów* jest trudne nie tylko z powodu różnic osobowościowych i realizowanych przez nich wartości, ale również dlatego, że dosyć często przechodzą oni ewolucję, jak to się dzieje na przykład w serialu *Breaking Bad*, w którym nauczyciel chemii, przykładowy mąż i ojciec staje się producentem metaamfetaminy i bossem narkotykowym. Niemniej, cechy wskazane przez Major można uznać za adekwatne w odniesieniu do wielu (anty)bohaterów seriali nowej generacji. Chciałbym dodać, że w słowie „(anty)bohater”, które będzie często pojawiać się w niniejszym artykule, celowo biorę przedrostek „anty” w nawias, ponieważ w ten sposób chcę podkreślić niemożność dokonania jednoznacznej etycznej oceny postępowania większości protagonistów neoseriali oraz fakt, że mimo swoich wad są oni podziwiani przez wielu widzów, a nawet stają się postaciami kultowymi, jak na przykład Dexter Morgan (*Dexter*), Gregory House (*Dr House*), Walter White (*Breaking Bad*) czy Frank Underwood (*House of Cards*).

W wielu przypadkach twórcy seriali prowadzą swoistą grę z widzami, ponieważ naganne, w świetle istniejących norm społecznych, zachowanie głównych (anty)bohaterów jest usprawiedliwiane i relatywizowane. Filozof brytyjski John S. Mill, dostrzegając niewydolność wielu systemów normatywnych, które ulegały przekształceniom zaproponował „regułę wyjątków”, która głosi, że każda zasada musi dopuszczać wyjątki¹⁸. Jak słusznie zauważa Jacek Sobota pokazna 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”¹⁹.

W neoserialach wykorzystywane są toposy szczególnych okoliczności i strategia relatywizmu etycznego. Omawiany topos dotyczy usprawiedliwianiu niezgodnego z prawem postępowania (anty)bohatera traumatycznymi przeżyciami z dzieciństwa lub trudną sytuacją życiową i materialną, w której znalazł się on

¹⁸ J. S. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Warszawa 1959, s. 103.

¹⁹ 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*, Olsztyn 2016, s. 19.

i jego bliscy. Natomiast strategia relatywizmu etycznego 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 sytuacji²⁰.

Opisane strategie pojawiają się w wielu *post-soapach*, ale chyba najbardziej są widoczne w *Dexterze*. Protagonista serialu 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 policję²¹. Widz dosyć często konstatuje, że kibicuje osobie, która zabija brutalnych morderców, ale nie może pozbyć się też myśli, że sympatyzuje z psychopatą, który nie potrafi przestać zabijać. Psychopatia głównego (anty)bohatera jest jednak usprawiedliwiana traumatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa – na oczach kilkuletniego Dextera bandyci w brutalny sposób zabili jego matkę. Mamy tu do czynienia ze strategią szczególnych okoliczności, łączącą się z relatywizmem moralnym. 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 wydobywania z dna morza kilkudziesięciu plastikowych worków za-

²⁰ Por. *Słownik pojęć filozoficznych*, W. Krajewski, R. Banajski (red.), Warszawa 1996; hasło „Relatywizm etyczny” oprac. E. Klimowicz, s. 174.

²¹ Protagonista serialu *Dexter*, bywa określany na niektórych portalach internetowych mianem „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy na świecie” (np. komorkomania.pl) lub „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy, jakiego stworzyła telewizja” (np. gry.wp.pl).

wierających 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«?”²². 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”²³.

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?”²⁴.

W omawianym *post-soapie* często wykorzystywana jest strategia monologu wewnętrznego (anty)bohatera. 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?”²⁵.

Monolog wewnętrzny (anty)bohatera 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 medykamenty, które spowodują bezbolesną śmierć. Wybrane substancje wstrzykuje do kawałka tortu i pyta przyjaciółkę czy na pewno chce, by podać jej tort. Kobieta

²² Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 4.

²³ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 4.

²⁴ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 10.

²⁵ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2. odc. 12.

odpowiada: „Tak. Nareszcie przyniosłeś idealne ciastko”²⁶. 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.

Strategię szczególnych okoliczności i relatywizm etyczny odnajdujemy w *Breaking Bad*. Walter White, protagonista serialu ma śmiertelnego raka, produkuje i sprzedaje metaamfetaminę, aby zapewnić rodzinie byt, kiedy umrze. Kiedy uświadamiamy sobie, że Walter postępuje źle, scenarzyści serialu, stosując strategię relatywizmu etycznego, 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 Waltem White'em i jego szwagrem policjantem Hankiem Schraderem, podczas przyjęcia w domu White'ów. 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. autora) w 1930 roku łamalibyśmy prawo, rok później już nie. Kto wie co za rok będzie zabronione”²⁷. Innym razem, White w trakcie rozmowy ze swoim współnikiem Jessim Pinkmanem stwierdza, że jeśli oni nie produkowałiby metaamfetaminy robiłby to ktoś inny, a ludzie uzależnieni i tak by ją kupowali.

Problem relatywizmu etycznego jest wyraźnie widoczny w serialu *Dr House*. Postać głównego bohatera wymyka się jednoznacznym ocenom. Nie można w sposób nie budzący wątpliwości ocenić, czy kontrowersyjny sposób rozmawiania z pacjentami i metody leczenia Gregory'ego House'a są dobre czy złe. Tytułowy (anty)bohater 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 ob-

²⁶ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 3. odc. 7.

²⁷ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Breaking Bad*, sez. 1. odc. 7.

chodzi obowiązujące procedury medyczne i działa poza prawem, ale jego celem 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 ratowanie życia ludzkiego wbrew prawu. 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 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 się o zbiegłego. Okazuje się, że lekarze ocalili życie seryjnemu mordercy – kani-balowi, 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”²⁸. W tym miejscu kończy się odcinek, a widz postaje z dylematem, czy naprawdę warto było ocalić życie seryjnego mordercy, który będzie dalej zabijał, czy lepiej byłoby tego nie robić? Czy na pewno warto ratować życie wszystkich ludzi, nawet jeśli są seryjnymi mordercami i nigdy (za swojego życia) nie przestaną zabijać niewinnych osób?

Cechą charakterystyczną (anty)bohaterów jest to, że sprawiają wrażenie osób pozbawionymi emocji. Ale nawet oni w pewnych sytuacjach okazują skry-

²⁸ Cytat ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dr House*, sez. 7, odc. 17.

waną pod pancierzem 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, by wystartować w następnych wyborach. Dexter Morgan w chwili, gdy jego partnerka Lumen postanawia odejść od niego wykazuje 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. Walter White jest zrozpaczony, kiedy bliscy odsuwają się od niego.

Postaciami serialowymi wstrząsają dylematy moralne, muszą oni podejmować decyzje trudne, które mogą zaważyć na życiu ich i bliskich. Wielu protagonistów *post-soapów* posiada 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 niezadko łączona z relatywizmem etycznym i – opisaną za Millem – regułą wyjątków. Ilustrację tego zagadnienia może stanowić rozmowa policjanta Gusa Grimly'ego z córką Gretą w serialu *Fargo*. Mężczyzna samotnie wychowujący nastolatkę mówi, że w sytuacji ekstremalnej, kiedy musiałby ryzykować swoje życie, żeby złapać groźnego przestępcę, wolałby go puścić i przeżyć. Ta opinia nie podoba się Grecie.

Córka: „Słyszysz w policji, gdy ktoś łamie prawo – zatrzymujesz go?”

Ojciec: „Czasem bywa kilka wyjść”

Córka: „Co to znaczy?”

Ojciec: „Odpowiadam za ciebie i mogę się znaleźć w takiej sytuacji (...), gdybym został ranny lub gorzej, kto by się tobą zajął?”

Córka: „To twój obowiązek”

Ojciec: „Mam dwa – ważniejszym jest ojcostwo”.

Córka: „Ja powstrzymałbym przestępcę”²⁹

Trzeba dodać, że rozmowa między ojcem i córką odbywa się tuż po tym, jak policjant zatrzymuje kierowcę za niebezpieczną jazdę. Gus podejrzewa, że

²⁹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej serialu *Fargo*, sez. 1, odc. 2.

ma do czynienia z bardzo niebezpiecznym bandytą, w obawie o swoje życie i los córki, puszcza przestępcę wolno.

W *post-soapach* wykorzystywana jest strategia samotności człowieka, który w ciężkiej chorobie czy innych ekstremalnych zdarzeniach, jak śmierć bliskiej osoby, mimo że otoczony przez rodzinę czy przyjaciół, w istocie rzeczy zostaje sam i musi ze swoim cierpieniem radzić sobie w pojedynkę. Poprzez postacie takie jak Dexter Morgan, Gregory House czy Walter White 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.

Obraz społeczeństwa i wartości w serialach nowej generacji

Neoseriale przedstawiają skomplikowane relacje interpersonalne. Twórcy *post-soapów* w odważny sposób poruszają tematy kontrowersyjne dotyczące narkotyków, eutanazji, nienormatywnej seksualności, hipokryzji polityków i organów sprawiedliwości. Pokazują te problemy w sposób niesztampowy, który wymaga od widza namysłu i zmusza do refleksji. Narracja, fabuła i postacie neoseriali są skonstruowane w taki sposób, że świat wartości tych dzieł jest trudny do zrekonstruowania.

Zwykle definicje aksjologiczne określają wartość jako to, co cenne, godne pożądania, wyboru, co stanowi cel ludzkich dążeń³⁰. Tradycyjne seriale (telenowe, opery mydlane, telesagi) proponują świat, jak go określa Jacek Sobota, „bezpieczny aksjologicznie”, w którym na pierwszy plan wysuwane są wartości, takie jak: rodzina, dzieci, miłość, przyjaźń, szacunek dla starszych, skromność. Świat tradycyjnych seriali jest przewidywalny i mimo że czasem jest podawany

³⁰ Zob. *Słownik pojęć filozoficznych*, red. W. Krajewski, R. Banajski, dz. cyt.; hasło „Wartość” oprac. E. Klimowicz, s. 207; D. Julia, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Katowice 1984, hasło „Wartość”, s. 360; J. Sobota, *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, [w:] D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Olsztyn 2014, s. 227.

w wątpliwość, seriale zachowują społeczne *status-quo*, a dominująca ideologia jest dosyć łatwa do zrekonstruowania. Twórcy tradycyjnych seriali, na przykład polskich telesag, niezależnie od tego czy są to produkcje telewizji publicznej (*M jak miłość, Klan, Plebania*) czy stacji komercyjnych (*Na wspólniej, Samo życie*) sugerują, że szczęście można osiągnąć żyjąc w harmonijnie funkcjonującej rodzinie nuklearnej (małżeństwie z dziećmi). W telesagach obserwujemy protagonistki i protagonistów tworzących szczęśliwe rodziny, ludzi empatycznych, skłonnych do pomocy bliskim i przyjaciółom. Podobnie jest w telenowelach łatynoamerykańskich, tureckich i indyjskich, w których para protagonistów połączonych wielkim uczuciem, mimo pewnych perypetii, finalizuje swój związek w postaci ślubu. Młodą kobietę i młodego mężczyznę otaczają życzliwi ludzie – krewni i przyjaciele, którzy służą radą i pomocą w trudnych chwilach. W tradycyjnych serialach są też postacie o wątpliwej reputacji moralnej, bo w innym przypadku ten cukierkowy świat byłby najprawdopodobniej „niestrawny”, nawet dla najbardziej zagorzałych wielbicieli i wielbicielek gatunku. Jednak czarnymi charakterami nie są na ogół protagoniści, lecz postacie drugoplanowe i epizodyczne. W telenowelach, operach mydlanych i polskich telesagach podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych jest dosyć klarowny³¹.

Post-soapy, w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali, należałoby określić jako „rozmyte aksjologiczne” lub nawet „niebezpieczne aksjologicznie”, nie tylko z powodu relatywizmu etycznego protagonistów, ale także ze względu na to, że w niektórych neoserialach trudno jest wskazać jakiegokolwiek wartości tradycyjne ocalone przez twórców.

Wielu protagonistów neoseriali kieruje się w swoim życiu specyficznym kodeksem moralnym, stojącym w sprzeczności z ważnymi normami społecznymi i prawnymi, który z jednej strony wyznacza zasady postępowania, z drugiej zaś służy – przynajmniej po części – usprawiedliwianiu ich czynów. Kodeksy moralne, którymi posługują się (anty)bohaterowie seriali służą osiągnięciu odmiennych celów – Dexter chce zabijać morderców, Walter White chce produ-

³¹ Zob. A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków 2009, K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013.

kować i sprzedawać metamfetaminę, Dr House pragnie leczyć najtrudniejsze przypadki medyczne, zaś Frank Underwood pożąda pełni władzy. Mimo różnic omawiane kodeksy mają kilka istotnych cech wspólnych. Po pierwsze, protagoniści stosują kłamstwo jako środek do osiągnięcia celu. Po drugie, robią wszystko, by kłamstwo nie wyszło na jaw. Po trzecie, relatywizują własne postępowanie. Po czwarte, zawsze racjonalizują swoje wybory.

Michał Wróblewski w eseju zatytułowanym *Wszyscy jesteście Dexterami* podjął próbę zastosowania socjologicznej teorii racjonalnego wyboru do analizy postaci Dextera Morgana³². Jak sądzę tę koncepcję teoretyczną można także wykorzystać opisując innych (anty)bohaterów neoseriali i ich relacje społeczne: Gregory'ego House'a, Franka Underwooda czy Waltera White'a. 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 międzyludzkich³³. Reifikacja kontaktów z innymi ludźmi jest cechą charakterystyczną (anty)bohaterów serialowych. Racjonalizacja sprzężona z reifikacją skutkuje między innymi tym, że mają oni poważne problemy z nawiązaniem partnerskich relacji z kobietą.

Neoseriale pokazują jak trudno jest dziś stworzyć szczęśliwy i trwały związek intymny. Problemy rodzinne są w największym stopniu pochodną egoizmu i toksyczności postaci. Po części są temu winne kobiety, przedstawiane jako istoty nie do końca panujące nad swoimi emocjami (Ruth Fisher – *Sześć stóp pod ziemią*, Pearl Nygaard – *Fargo*, Skyler White i Marie Schrader – *Breaking Bad*). Należy jednak dodać, że dużą winę za niezdrowe relacje ponoszą mężczyźni, którzy mają problemy z otwartym wyrażaniem swoich pragnień i uczuć. Wiele serialowych związków intymnych można określić mianem toksycznych, przy czym owa toksyczność jest zarówno pochodną destrukcyjnego oddziaływania osobowości mężczyzny na życie wewnętrzne partnerki, jak również skutkiem

³² M. Wróblewski, *Wszyscy jesteście Dexterami*, [w:] M. Filiciak i B. Giza (red.), dz. cyt., s. 84-95.

³³ Por. D. Lalman, J. Oppenheimer, J. Świstak, *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne”, 3-4, 1994.

wpływu niewłaściwego zachowania kobiety na psychikę mężczyzny (*Dr House*, *Dexter*, *Breaking Bad*, *House of Cards*, *Fargo*). Kiedy przyjrzymy się rodzinom, w których funkcjonują protagoniści trudno jest znaleźć wśród nich rodziny szczęśliwe, a nawet jeśli na początku sprawiają takie wrażenie, to na ogół działania (anty)bohaterów, takie jak zdrada (Frank Underwood), ukrywanie przed partnerką swojego drugiego oblicza (Dexter Morgan, Walter White) mają destrukcyjny wpływ na życie rodzinne. Można powiedzieć, że neoseriale przedstawiają rodzinę w stanie rozkładu. 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”³⁴.

Twórcy *post-sopów* 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 degenerację³⁵. Amerykański serial *House of Cards* przedstawia (anty)bohatera, który w celu osiągnięcia swoich celów kłamie, manipuluje, niszczy karierę niewygodnych osób, a nawet zabija ludzi. Frank Underwood dzięki sprytowi i upartemu dążeniu do celu zostaje prezydentem Stanów Zjednoczonych. W serialu 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. Jednak mimo antypatyczności protagonisty ma w sobie coś, co sprawia, że wielu widzów kibicuje mu³⁶. Zapewne odbior-

³⁴ K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer”, 8, 2013, s. 155.

³⁵ J. Sobota, *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, art. cyt., s. 21-24.

³⁶ Warto zauważyć, że według sondażu socjologicznego Reuters-Ipsos przeprowadzonego w marcu 2015 roku, aż 57% amerykańskich telewidzów chętnie widziałoby Franka Underwooda na fotelu prezydenckim. W tym samym czasie urzędujący prezydent Barack Obama miał poparcie na poziomie 46%. Portal TVP.Info.pl, <http://www.tvp.info/19367865/amerykanie-wola-fikcyjnych-prezydentow-frank-underwood-popularniejszy-od-baracka-obamy> [dostęp: 06.05.2016].

com podobają się siła charakteru, stanowczość i skuteczność Underwooda. Być może uwidacznia się tu „wołanie o wodza” – tak tęsknotę za silnym przywódcą określił Ernst Cassirer w *Micie państwa*³⁷.

Już na początku serialu Frank Underwood, 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”³⁸. Właściwie jedyną ceną wartością w życiu Underwooda jest władza, ale pojmowana w negatywnym sensie. Zdobycie władzy jest w przypadku protagonisty serialu celem samym w sobie, tak naprawdę nie interesuje go rozwiązywanie problemów społecznych. Jeśli podejmuje jakieś działania polityczne lub wprowadza reformy społeczne, nie czyni tego, by życie ludzi stało się lepsze, lecz by zyskać w sondażach i utrzymać stanowisko. Serial *House of Cards* celnie przedstawia mechanizmy i meandry polityki. Pokazuje, że władza staje się dla wielu uzależnieniem, na które nie ma antidotum.

Hipokryzja i dążenie do zdobycia lub utrzymania władzy za wszelką cenę nie dotyczy jedynie świata polityki, lecz również ważnych instytucji państwowych, takich jak sądy, prokuratura i policja. Te kwestie społeczne zostały poruszone w serialu *Dexter*, w którym oficerowie policji, a także prokuratorzy są owładnięci rządzą władzy. Dążą do utrzymania swoich stanowisk lub zdobycia wyższych. Często kłamią, postępują nieetyczne i/lub niezgodne z prawem. Obarczają winą za nierozwiązane sprawy swoich podwładnych, podczas gdy sami ponoszą największą winę. Manipulują ludźmi i dowodami w taki sposób, by przedstawić siebie w jak najlepszym świetle i oczernić konkurentów do prestiżowych stanowisk (mam na myśli oficerów policji Marię LaGuertę i Toma Matthewsę oraz prokuratora Miguela Prado).

Niektóre *post-soapy*, szczególnie serial *Dr House*, bywają analizowane w kontekście amerykańskiej kultury cynizmu. Komponentami postawy cynicznej są: podawanie w wątpliwość systemu społecznego i funkcjonujących w nim reguł, kontestacja norm prawnych i etycznych, a także brak szacunku dla innych

³⁷ Zob. E. Cassirer, *Mit państwa*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2006.

³⁸ Cytat ze ścieżki dźwiękowej serialu *House of Cards*, sez. 1, odc. 2.

ludzi. Autorzy, tacy jak Richard Stivers, Henry Giroux czy Dick Keyes rozprze-
strzenianie się cynizmu w społeczeństwie łączą z kryzysem tradycyjnych wartości
chrześcijańskich i/lub ich wykorzystaniem do osiągnięcia partykularnych ce-
lów³⁹. Do utrwalania postaw cynicznych przyczynia się wszechobecny konsump-
cjonizm, a także coraz słabsze odczuwanie sensu wartości, takich jak rodzina,
przyjaźń, pomoc drugiemu człowiekowi, skromność⁴⁰. Kryzys istotnych instytu-
cji państwa oraz hipokryzja polityków, ich cyniczne wypowiedzi również nie po-
zostają bez wpływu na zachowania ludzi. Według Piotra Sztompki w ponowo-
czesnych społeczeństwach poszerzeniu ulega sfera niepewności, zagrożeń i ryzy-
ka. Wszystko to podważa poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego, porządku
społecznego oraz zaufanie do innych osób, jak również instytucji publicznych⁴¹.

Zdaniem Aleksandry Niemczyńskiej uosobieniem wymienianych przez
teoretyków cech kultury cynizmu stał się tytułowy (anty)bohater serialu *Dr Hou-
se*⁴². Główną postać charakteryzują: frustracja, ironia, obojętność wobec ludzi
i świata, a także ateizm. Doktor Gregory House to genialny lekarz, ale jedno-
cześnie osoba aspołeczna. Protagonista przeciwstawia się poprawności politycz-
nej, nie respektuje przełożonych i nie szanuje ludzi⁴³.

W niektórych neoserialach dostrzec można krytykę neoliberalizmu, mam
na myśli, takie produkcje, jak *House of Cards*, *Better Call Saul*, *Fargo* oraz w naj-
większym stopniu *Breaking Bad*. W niniejszym segmencie tekstu, chciałbym
skupić swoją uwagę na tym ostatnim serialu. Akcja *Breaking Bad* rozgrywa się
głównie w Albuquerque i stanie Nowy Meksyk. Miejsce, w którym usytuowano

³⁹ R. Stivers, *The Culture of Cynicism. American Moralists in Decline*, Oxford 1994; M. N. Cohen, *Culture of Intolerance. Chauvinism, Class and Racism in the United States*, London 1998; H. A. Giroux, *Public Spaces. Private Lives: Beyond the Culture of Cynicism*, New York 2003.

⁴⁰ Por. M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012, s. 240–243.

⁴¹ P. Sztompka, *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*, 4, 1997, s. 11.

⁴² Cynizm charakteryzuje też inne postacie serialowe: polityka Franka Underwooda (*House of Cards*), agenta ubezpieczeniowego Lestera Nygaarda (*Fargo*), chemika Waltera White'a i adwokata Saula Goodmana (*Breaking Bad*).

⁴³ A. Niemczyńska, *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, [w:] M. Filiciak i B. Giza (red.), dz. cyt., s. 76.

fabułę, to jeden z uboższych regionów Stanów Zjednoczonych, ale także jeden z najdynamiczniej rozwijających się. Neoliberalna polityka, która przyczyniła się do rozwoju regionu skutkuje także rozwarstwieniem społecznym oraz relatywnie niskimi świadczeniami socjalnymi i zdrowotnymi⁴⁴. Na przykładzie nauczyciela chemii Waltera White'a i jego szwagra – policjanta Hanka Schradera pokazano niewydolność systemu ubezpieczeń zdrowotnych. Gdyby nie pieniądze pochodzące ze sprzedaży metamfetaminy Walter umarłby w ciągu kilku miesięcy, ponieważ firma ubezpieczeniowa nie pokryłaby bardzo wysokich kosztów leczenia nowotworu i operacji płuc. Podobnie rzecz wygląda w przypadku 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. Krytyka neoliberalizmu w *Breaking Bad*, zdaniem medioznawcy Davida Piersona, polega również na tym, że twórcy serialu pokazują do czego może prowadzić neoliberalna presja osiągnięcia sukcesu. 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 mózgowie synem. Pragnienie White'a, aby zapewnić rodzinie godziwy byt po jego śmierci oraz splot okoliczności sprawiają, że główny bohater wraz ze swoim byłym uczniem Jessem Pinkmanem zaczynają produkować metaamfetaminę. White w jednym z ostatnich odcinków serialu, w trakcie rozmowy ze swoją żoną, mówi że jego pragnieniem było osiągnięcie sukcesu finansowego i jeśli z różnych względów nie mógł tego osiągnąć legalnie, to postanowił wykorzystać swoje umiejętności do stworzenia imperium narkotykowego⁴⁵.

⁴⁴ Por. United State Census Bureau, <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35> [dostęp: 10.04.2016].

⁴⁵ Por. D. Pierson, *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourses and Policies in AMC's "Braking Bad"*, [w:] D. Pierson (red.), *Critical Essays on the Context, Politics, Style, and the Reception of the Television Series*, Lanham 2014, s. 15-32.

Przyczyny pojawienia się seriali nowej generacji

Można wskazać kilka czynników, które miały wpływ na powstanie nowej generacji seriali. Przyczyną ważną są przemiany obyczajowe w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej w ostatnich dekadach XX wieku. Należy tu wymienić większą niż wcześniej swobodę seksualną, zwiększenie się liczby związków nieformalnych, sekularyzację, emancypację kobiet i osób homoseksualnych, wolność jednostki jako naczelną wartość. Do nowego spojrzenia na telewizję przyczyniła się także refleksja postmodernistyczna, której naczelną zasadą jest wątplenie. Stagnacja i zachowawczość wielu stacji telewizyjnych, a także kina hollywoodzkiego skutkowało i skutkuje do dziś produkowaniem w olbrzymiej większości filmów przewidywalnych, opartych na utartych schematach. Niewielu producentów decyduje się na realizację nowej konwencji, skoro stare, wypróbowane konwencje nadal dość dobrze się sprzedają. Jednakże tradycyjne seriale i filmy na przełomie XX i XXI wieku znudziły się niemałej grupie dobrze wykształconych widzów, szczególnie młodych i w średnim wieku. Te osoby nie chcą już oglądać schematycznych postaci, chcą telewizji bardziej ambitnej, mierzącej się z problemami egzystencjalnymi, poruszającej kontrowersyjne kwestie społeczne i odczarowującej tematy tabu. Naprzeciw oczekiwaniom publiczności wychodzą seriale *post-soap*⁴⁶. Należy dodać, że sukces neoseriali związany jest z dopływem utalentowanych, a także uznanych scenarzystów oraz reżyserów do telewizji (można tu wymienić na przykład: Stevena Spielberga, Agnieszkę Holland, J.J. Abramsa, Vince'a Gilligana).

Fenomen seriali nowej generacji trzeba też rozpatrywać w kontekście postępu technologicznego i pojawienia się nowych rodzajów telewizji. Rozwój kanałów tematycznych oraz telewizji kablowej i abonamentowej, spowodował odpływ widzów od stacji ogólnotematycznych (*mainstreamowych*). W latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych powstała płatna telewizja HBO, następnie inne płatne telewizje utrzymujące się dzięki wpływom z abonamentu. Nadawcy

⁴⁶ Por. E. Kaja, art. cyt.; s. 70-73; P. Włodek, *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym gatunki, konwergencja, recepcja*, Olsztyn 2014, s. 237-240.

telewizyjni, których podstawą funkcjonowania są wpływy z reklam rzadko produkują i na ogół unikają emisji seriali zawierających bardzo kontrowersyjnych bohaterów i obrazoburcze treści, bo w ten sposób mogą narazić się reklamodawcom, a od zysków ze spotów reklamowych zależy ich istnienie na rynku medialnym. W przypadku telewizji abonamentowej, jak słusznie zauważa Ewa Kaja, reklama przestaje być „religią” i determinować treść programów telewizyjnych.

W kontekście pojawienia się *post-soapów* warto też zwrócić uwagę na zmiany sposobu dystrybucji seriali, a także ich odbioru, które są w największym stopniu związane z przemianami technologicznymi. Dziś duża część osób, być może większość, ogląda neoseriale *via* Internet. Można powiedzieć, że gros seriali nadal jest produkowanych na potrzeby stacji telewizyjnych, ale często mają one swoje „drugie życie” w Internecie. Seriale mogą być dziś oglądane niemal w każdym miejscu, o dowolnej porze i na dowolnym urządzeniu to umożliwiającym (laptopie, tablecie, smartfonie czy telewizorze).

Analizując sukces seriali nowej generacji można odwołać się do przemysłu Henry’ego Jenkinsa. Zdaniem badacza mamy do czynienia z konwergencją mediów, gdzie przecinają się drogi starych i nowych mediów⁴⁷. Młodzi widzowie oglądają *post-soapy* głównie w Internecie, w tym medium wyszukują też informacji dotyczących interesujących ich seriali, dzielą się nimi z innymi osobami na forach internetowych czy w trakcie zlotów fanów, tak zwanych konwentów. Można powiedzieć, że jest to pewnego rodzaju gra pomiędzy twórcami *post-soapów* a konsumentami. Twórcy, ale też nierzadko nadawcy serialu zachęcają widzów do poszukiwania informacji na temat bohaterów, aktorów, wątków, czy kulis realizacji. Pojawienie się nowych technologii, nowych seriali i nowego zaangażowanego widza przyczynia się do wytworzenia swoistej kultury uczestnictwa. Pojęcie to kontrastuje z przekonaniem o pasywnej postawie medialnej społeczności⁴⁸.

⁴⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz M. Filipiak, Warszawa 2007.

⁴⁸ Por. Tamże, s. 7-13; E. Kaja, art. cyt., s. 78-79.

Refleksje końcowe

W neoserialach na pierwszy plan wysuwają się strategie dyskursywne dotyczące relatywizmu etycznego. Świat wartości *post-soapów* jest trudny do zrekonstruowania. W „rozmytych aksjologicznie” neoserialach odnajdujemy drażliwe kwestie społeczne, które ukazane są w sposób niesztampowy, pobudzający do refleksji. Oglądanie tego typu produkcji może sprawiać ból nie tylko ze względu na dylematy (anty)bohaterów, które stają się dylematami widzów, ale także dlatego, że twórcy *post-soapów* diagnozują problemy i nie dają żadnych recept na ich rozwiązanie. Neoseriale w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali nie kończą się *happy endem*.

Współcześnie mówi się coraz częściej o końcu książki, o końcu czytelnictwa w tradycyjnym sensie. I w tym rozumieniu seriale przejmują dziś rolę spoiw społecznych⁴⁹. Jacek Dukaj twierdzi, że serial staje się najbardziej naturalną formą opowiadania o świecie i człowieku, zastępując powieść. Neoseriale są dla wielu widzów, tym czym dla ludzi średniowiecza i renesansu były moralitety ukazujące losy bohatera, wybierającego pomiędzy złem a dobrem, potępieniem a zbawieniem⁵⁰. Oglądanie serialu przypomina czytanie książki, ponieważ odcinki serialu możemy potraktować jako rozdziały powieści, a sezony serialowe jak kolejne tomy. Oglądając serial *via* Internet lub nagrany na nośniku cyfrowym, podobnie jak w przypadku lektury książek, możemy zrobić pauzę, by wykonać inne czynności i wrócić do oglądania w dogodnym dla nas momencie. Współcześnie, to właśnie *post-soapy* w dużym stopniu przejęły funkcję tłumaczenia i interpretowania coraz bardziej zróżnicowanej i złożonej rzeczywistości społecznej⁵¹.

Uważam, że neoseriale jako jeden z nielicznych elementów sztuki masowej są w stanie udźwignąć tematykę poważną. Nie ulega wątpliwości, że z punktu widzenia producentów i nadawców *post-soapów*, podobnie jak w przypadku innych seriali, najistotniejszymi kryteriami, które pozwalają na ocenę powodzenia

⁴⁹ B. Darska, dz. cyt., s. 11-12.

⁵⁰ Por. J. Dukaj, *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania”, 11, 2012, s. 35.

⁵¹ Por. J. Sobota, art. cyt., s. 21.

produkcji są wskaźniki oglądalności i rachunek ekonomiczny. Jak pokazuje przykład neoseriali, można jednak tworzyć seriale ambitne, pozbawione taniego dydaktyzmu, które zyskują uznanie „zwykłych” widzów i ekspertów.

Wszystkie gatunki serialowe zniekształcają rzeczywistość. *Post-soapy* przedstawiają wady i kruchość konstrukcji psychicznej istoty ludzkiej. Dostyc 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.

THE IMAGE OF THE CONDITION OF THE CONTEMPORARY MAN AND SOCIETY IN THE NEW GENERATION OF TELEVISION SERIES

Summary

This article offers an analysis of the following TV series: *Six Feet Under*, *House M.D.*, *Dexter*, *Breaking Bad*, *House of Cards*, *Fargo*, *Better Call Saul*. These 21st century productions are known as “new generation TV series”, “neo TV series” or “post soaps”. This genre, even though it has originated from older television forms, in most cases has now very little in common with them. For my research I used the discourse-historical approach in the critical discourse analysis. The main aim of the analysis was to describe discourse strategies which are most commonly used to present the condition of a contemporary man and society. The analysis led to several conclusions. Discourse strategies which are most vivid in post soaps concern ethical relativism. Their creators engage in a play with the audience – by showing the dilemmas of their (anti-)heroes they force the viewers to reflect on their moral choices. Post soaps show men with their vices and stress how fragile is their mental structure. Unlike traditional TV series which were axiologically “safe”, post soaps could be described as “wishy-washy” or “unsafe” in this respect. The picture of human condition drawn in post soaps is full of pessimism and even though it is only partially true, it resembles postmodern reality much more than the one presented in traditional television series. As far as producers and broadcasters are concerned, still the most important criteria that allow to evaluate the success of a production are audience ratings and economic balance. New generation television series, however, prove that this genre does not have to be cliched, unambitious, full of banal didacticism or to avoid sensitive social issues to earn the recognition in the eyes of both ordinary viewers and experts.

Key words: new generation of television series, discursive strategies, values, human, society.

Słowa kluczowe: nowa generacja seriali telewizyjnych, strategie dyskursywne, wartości, człowiek, społeczeństwo.

Bibliografia

- R. C. Allen, *Introduction*, w: *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, R. C. Allen (red.), London – New York 1995.
- K. Arcimowicz, *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications”, 3(1), 2016.
- K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013.
- M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012.
- N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- E. Cassirer, *Mit państwa*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2006.
- M. N. Cohen, *Culture of Intolerance. Chauvinism, Class and Racism in the United States*, London 1998.
- S. Czubakowska, *Jakby na nich nie spojrzeć – legalni. Serwis CDA.pl i kulisy działania polskiego YouTube*, *Dziennik.pl.*, 01.11.2015, <http://technologia.dziennik.pl /internet/artykuly/504361, cda-pl-skad-sie-wzial-serwis-z-filmami-i-grami-cda-pl.html> [dostęp: 07.02.2016].
- B. Darska, *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.
- T. A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, przeł. G. Grochowski, w: T. A. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, Warszawa 2001.
- J. Dukaj, *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania”, 11, 2012.
- M. Filiciak, B. Giza, *Wstęp*, w: M. Filiciak i B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Warszawa 2010.
- H. A. Giroux, *Public Spaces. Private Lives: Beyond the Culture of Cynicism*, New York 2003.
- H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz M. Filipiak, Warszawa 2007.
- D. Julia, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Katowice 1984.
- E. Kaja, *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja”, 2, 2014.
- A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków 2009.
- N. Krzyżanowska, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne”, 1, 2012.
- M. Krzyżanowski, *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main 2010.

- D. Lalman, J. Oppenheimer, J. Świstak, *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne”, 3-4, 1994.
- K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer”, 8, 2013, s. 155.
- M. Major, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum”, 10, 2011.
- D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008.
- J. S. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Warszawa 2012.
- Niemczyńska A., *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, w: M. Filiciak i B. Giza (red.), dz. cyt., s. 76.
- 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.
- Portal TVP.Info.pl, <http://www.tvp.info/19367865/amerykanie-wola-fikcyjnych-prezydentow-frank-underwood-popularniejszy-od-baracka-obamy> [dostęp: 06.05.2016].
- M. Reisigl, *Dyskryminacja w dyskursach*, przeł. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, 3, 2010.
- M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, w: R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London 2009.
- Słownik pojęć filozoficznych*, W. Krajewski, R. Banajski (red.), Warszawa 1996.
- 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*, Olsztyn 2016.
- J. Sobota, *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, w: D. Bruszeńska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Olsztyn 2014.
- K. Starego, *Dyskurs*, w: M. Cackowska, L. Kopciewicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek (red.), *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, Gdańsk 2011.
- R. Stivers, *The Culture of Cynicism. American Moralists in Decline*, Oxford 1994.
- Sztompka P., *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*, 4, 1997.
- United State Census Bureau, <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35> [dostęp: 10.04.2016].
- P. Włodek, *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, w: A. Krawczyk-Łaskarzewska, Narusiewicz-Duchlińska A., P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym gatunki, konwergencja, recepcja*, Olsztyn 2014.

- 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*, Kraków 2008.
- R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Ruth Wodak, Michael Meyer, London 2009.
- R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, w: R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, dz. cyt.
- Wodak R., *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.
- M. Wróblewski, *Wszyscy jesteśmy Dexterami*, w: M. Filiciak i B. Giza (red.), dz. cyt.

dr hab. Krzysztof Arcimowicz, prof. UwB

Zakład Kulturoznawstwa Wydział Pedagogiki i Psychologii Uniwersytet w Białymstoku