

Krzysztof Arcimowicz

Antybohaterowie neoseriali – gra (z) wartościami

Ars inter Culturas nr 5, 35-48

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paper

Received: 15.10.2016

Accepted: 12.12.2016

Krzysztof Arcimowicz

Uniwersytet w Białymstoku
Białystok
krzysiek@uwb.edu.pl

ANTYBOHATEROWIE NEOSERIALI – GRA (Z) WARTOŚCIAMI

Słowa kluczowe: *neoserial, antybohater, sztuka masowa, wartość, relatywizm etyczny, ponowoczesność*

Wprowadzenie

O ludzkich sprawach można opowiadać w różny sposób, za pomocą różnorodnych mediów. Współcześnie mówi się o kryzysie, a nawet końcu tradycyjnego czytelnictwa. W zmediatyzowanej kulturze serial stał się jedną z najważniejszych form opowiadania o świecie i człowieku, zastępując powieść. Coraz częściej seriale przejmują funkcję tłumaczenia złożonej rzeczywistości społecznej i odgrywają rolę spoiw społecznych¹. Zmianie ulega środek przekazu, jednak należy dodać, że dzięki nowym technologiom oglądanie seriali często przypomina czytanie książek, ponieważ ich odcinki można potraktować jak rozdziały powieści, a następujące po sobie sezony jak kolejne tomy dzieła literackiego.

Historia serialu telewizyjnego liczy ponad 70 lat, w tym okresie powstało wiele różnych gatunków. W artykule skupię się na produkcjach 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 zrywają². W 1999 roku stacja HBO rozpoczęła emisję serialu *Rodzina Soprano*,

¹ Zob. B. Darska, *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 11-12; J. Dukaj, *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania” 2012, nr 11, s. 35; J. Sobota, *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, red. M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła, Olsztyn 2016, s. 15.

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

uważanego za jeden z pierwszych *post-soapów*³. W XXI wieku zrealizowano wiele produkcji zaliczanych do tej kategorii. Analizie poddałem wybrane amerykańskie neoseriale: *Dr House*, *Dexter*, *Breaking Bad* i *House of Cards*⁴.

Przyjmuję, że neoseriale są częścią sztuki masowej, która według Noëla Carrolla 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 klasy⁵. Podstawowym kryterium doboru seriali była popularność⁶ oraz uznanie ekspertów i zwykłych widzów. Antybohaterowie – Dexter Morgan, Gregory House, Walter White i Frank Underwood – mimo ułomności moralnej są podziwiani przez wielu widzów i stali się postaciami kultowymi. Wybrane do analizy *post-soapy* w 2016 roku zajmowały czołowe miejsca w rankingach obejmujących najlepsze produkcje telewizyjne, sporządzanych przez najważniejsze filmowe portale i serwisy internetowe, na przykład amerykańskie Metacritic.com, IMDb.com czy polski Filmweb.pl. Mimo że fabuła wybranych do analizy produkcji jest osadzona w Stanach Zjednoczonych, to obrazują one problemy uniwersalne, co stanowi jedną z przyczyn ich popularności w Europie, Ameryce Południowej i Azji⁷.

Założenia teoretyczno-metodologiczne badań własnych

Podstawowym celem podjętych badań jest przeanalizowanie warstwy aksjologicznej czterech wybranych neoseriali. Zmierzalem do udzielenia odpowiedzi na kilka głównych pytań:

- 1) Jakie wartości realizują serialowi protagoniści – Gregory House, Dexter Morgan, Walter White i Frank Underwood?
- 2) Jakie wartości utrwalone w społeczeństwie amerykańskim są kwestionowane w neoserialach?
- 3) Jakie strategie dyskursywne wykorzystują twórcy *post-soapów* przy tworzeniu wątków z udziałem antybohaterów?
- 4) Jakiego rodzaju grę twórcy neoseriali prowadzą z widzami?

³ *Rodzina Soprano*, reż. D. Chase i in., USA 1999-2007.

⁴ *Dr House*, reż. D. Shore i in., USA 2004-2012; *Dexter*, reż. M. Siega i in., USA 2006-2013; *Breaking Bad*, reż. V. Gillian i in., USA 2008-2013; *House of Cards*, reż. B. Willimon i in., USA 2013-. Serial *House of Cards* został wyprodukowany przez platformę internetową Netflix, ale był też emitowany przez wiele stacji telewizyjnych. Zrealizowano cztery sezony serialu, planowany jest też piąty.

⁵ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 185-186.

⁶ 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 osób oglądających seriale 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, widzowie neoseriali korzystają także bardzo często z Internetu. W wielu krajach istnieją legalne, a także nielegalne lub działające na granicy prawa portale internetowe, które udostępniają seriale.

⁷ W kategorii neoseriali mieszczą się również niektóre produkcje brytyjskie (np. *Czarne lustro*, *Luther*) i skandynawskie (np. *Rząd*, *Most nad Sundem*), ale nie są one tak popularne, jak seriale amerykańskie.

W moich badaniach wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). Analizując seriale, nawiązywałem do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA)⁸. Omawiane podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej⁹. 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 kontekstu¹⁰.

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie strategii według Ruth Wodak oznacza systematycznie powtarzające się sposoby użycia języka, jest to „zwykle mniej lub bardziej ściśle określony czy świadomie przyjęty, program działań (w tym i działań dyskursywnych) zmierzający do osiągnięcia konkretnych społecznych, politycznych, psychologicznych lub językowych celów”¹¹. Ze względu na ograniczone ramy artykułu przedstawię jedynie najważniejsze strategie dyskursywne.

W badaniach przekazów telewizyjnych jednym z podstawowych kontekstów interpretacyjnych jest konwencja gatunkowa programu. Nawiązując do przemysłu medioznawcy Denisa McQuaila, można powiedzieć, że 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 nie są one modyfikowane czy rozwijane w ramach pierwotnej formy gatunkowej¹².

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

⁸ Zob. R. Wodak, *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, tłum. D. Przepiórkowska, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. M. Krzyżanowski, R. Wodak, Warszawa 2011, s. 11-28; M. Reisigl, *Dyskryminacja w dyskursach*, tłum. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2010, nr 3, s. 27-61; T.A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, tłum. G. Grochowski, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, Warszawa 2001, s. 9-32.

⁹ Zob. R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, tłum. J. Wawrzyniak, A. Wójcicki, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008, s. 185-213; M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. R. Wodak, M. Meyer, London 2009, s. 87-121; R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] *Methods of Critical Discourse...*, s. 1-33.

¹⁰ R. Wodak, M. Meyer, op. cit., s. 5-6; K. Starego, *Dyskurs*, [w:] *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, red. M. Cackowska, L. Kopciwicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek, Gdańsk 2011, s. 28-29.

¹¹ R. Wodak, *Dyskurs populistyczny...*, s. 195.

¹² Zob. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 365.

Wiele neoseriali stanowi w istocie mieszaninę różnych konwencji gatunkowych, na przykład *Breaking Bad* zawiera elementy dramatu kryminalnego, czarnej komedii, serialu obyczajowego i dramatu psychologicznego. Na pewno jedna z cech dystyngujących *post-soapów* to poruszanie w niesztampowy sposób drażliwych kwestii społecznych i przedstawianie równie interesujących, co kontrowersyjnych postaci. Kolejną właściwością *neoseriali* jest unikanie melodramatycznej narracji i dydaktyzmu, charakterystycznych dla starszych gatunków, takich jak opera mydlana (*soap opera*) czy telenowela. Cechę omawianych produkcji telewizyjnych stanowi również sezonowość¹³.

Jednym z najbardziej znamienitych wyróżników neoseriali są protagoniści, których można określić mianem antybohaterów. Małgorzata Major wymienia następujące ich cechy: ateizm, racjonalizm, pożądanie bogactwa, determinacja w dążeniu do założonego celu, umiejętność kłamania, szowinizm u mężczyzn i feminizm u kobiet, nieuregulowane i problematyczne relacje rodzinne oraz niepodatność na wpływy zewnętrzne¹⁴. 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”¹⁵. Określanie cech protagonistów *post-soapów* to trudne zadanie nie tylko z powodu różnic osobowościowych i realizowanych przez nich wartości, ale również dlatego, że dosyć często przechodzą oni ewolucję. Niemniej cechy wskazane przez Major można uznać za adekwatne w odniesieniu do wielu antybohaterów seriali nowej generacji.

Należy pamiętać, że *post-soapy*, podobnie jak inne formy serialowe, to komercyjne teksty kultury, a najistotniejszymi kryteriami, które pozwalają na ocenę powodzenia produkcji, są wskaźniki oglądalności i rachunek ekonomiczny. Celem twórców neoseriali nie jest edukowanie, lecz przyciąganie uwagi odbiorców poprzez wywoływanie emocji.

Wartości w serialach nowej generacji

Zwykle definicje aksjologiczne określają wartość jako to, co cenne, godne pożądania, wyboru, co stanowi cel ludzkich dążeń¹⁶. Tradycyjne seriale (telenowele, ope-

¹³ Neoserial ma kilka sezonów, a każdy z nich składa się z kilku lub kilkunastu (rzadziej ponad 20) odcinków emitowanych w najlepszym czasie antenowym. Na temat cech neoseriali zob. K. Arcimowicz, *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3 (1), s. 104-117; E. Kaja, op. cit., s. 65-66.

¹⁴ M. Major, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10, s. 107-108.

¹⁵ B. Darska, op. cit., s. 18.

¹⁶ Zob. hasło: wartość, oprac. E. Klimowicz, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, red. W. Krajewski, R. Banajski, Warszawa 1996, s. 207; hasło: wartość, [w:] D. Julia, *Słownik filozofii*, tłum. K. Jarosz, Katowice 1984, s. 360; J. Sobota, *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i oby-*

ry mydlane, polskie telesagi rodzinne) proponują świat, jak go określa Jacek Sobota, „bezpieczny aksjologicznie”¹⁷. 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 wspólnej*, *Samo życie*), sugerują, że szczęście można osiągnąć, żyjąc w harmonijnie funkcjonującej rodzinie nuklearnej (małżeństwie z dziećmi)¹⁸. *Post-soapy*, w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali, należałoby określić jako „rozmyte aksjologiczne” nie tylko z powodu relatywizmu etycznego protagonistów (to zagadnienie zostanie omówione w następnym podrozdziale), ale także ze względu na to, że w neoserialach są kwestionowane utrwalone w społeczeństwie wartości.

Protagonści neoseriali kierują się w swoim życiu specyficznym kodeksem moralnym, stojącym w sprzeczności z ważnymi normami społecznymi i prawnymi. Kodeksy moralne, którymi posługują się antybohaterowie, służą osiągnięciu odmiennych celów. Mimo różnic omawiane kodeksy mają kilka istotnych cech wspólnych. Po pierwsze, protagoniści stosują kłamstwo jako środek osiągnięcia celu. Po drugie, robią wszystko, by kłamstwo nie wyszło na jaw. Po trzecie, relatywizują własne postępowanie. Po czwarte, zawsze racjonalizują swoje wybory¹⁹.

Neoseriale zawierają niemalą dawkę androcentryzmu, są to produkcje, w których kobiety stanowią tło poczynań mężczyzn, i są – w istocie rzeczy – jedynie niezbyt ważnym dodatkiem do męskiego świata. Można odnieść wrażenie, że protagoniści mogliby się obejść bez kobiet, bowiem sednem ich życia jest rywalizacja w sferze publicznej oraz wykonywanie wyznaczonych sobie zadań. Warto w tym miejscu odwołać się do przemyśleń Pierre’a Bourdieu i klasycznej analizy zróżnicowania przestrzeni ze względu na płęć²⁰. Antybohaterowie przychodzą do domu głównie po to, by zjeść, odpocząć i wyspać się, zanim wrócą na swoje właściwe miejsce, w którym rozgrywa się „prawdziwe” życie i gdzie mogą osiągać swoje cele. Życie kobiet jest sprzęgnięte głównie z domem. Ilustracją tego zagadnienia może stanowić zachowanie Rity, partnerki, a później żony Dextera Morgana (*Dexter*), oraz Skyler, żony Waltera White’a (*Breaking Bad*). Kobiety te poświęcają się dzieciom i prowadzą gospodarstwo domowe. Przez długi czas sprawiają wrażenie „uwięzionych” i pozbawionych szansy, by zaistnieć w sferze publicznej (kwestia ta zostanie szerzej omówiona w dalszej części artykułu).

Jedną z najważniejszych wartości podawanych w wątpliwość w *post-soapach* jest rodzina. Kiedy przyjrzymy się rodzinom, w których funkcjonują protagoniści,

czaje, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014, s. 227.

¹⁷ J. Sobota, *Od Hamleta do Dextera...*, s. 227.

¹⁸ Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków 2009.

¹⁹ Postępowanie antybohaterów neoseriali można analizować, wykorzystując teorię racjonalnego wyboru. Jednak ze względu na ograniczone ramy artykułu to zagadnienie nie zostanie rozwinięte. Zob. M. Wróblewski, *Wszyscy jesteśmy Dexterami*, [w:] *Post-soap...*, s. 84-95; D. Lalman, J. Oppenheimer, J. Świstak, *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 3-4.

²⁰ Bourdieu analizuje tradycyjną kulturę górali kabylskich. Zob. P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.

trudno znaleźć wśród nich szczęśliwe, a nawet jeśli na początku sprawiają takie wrażenie, to na ogół działania antybohaterów mają destrukcyjny wpływ na życie rodzinne. Można powiedzieć, że neoseriale przedstawiają instytucję rodziny w stanie kryzysu (jeśli nie rozkładu), co można łączyć z próbą odzwierciedlenia ponowoczesnej rzeczywistości społecznej podjętą przez twórców neoseriali, ale kwestionowanie rodziny jako niepodważalnej wartości wpisuje się też w postmodernistyczne wątpliwości²¹.

Twórcy neoseriali pokazują, jak trudno jest dziś stworzyć szczęśliwy i trwały związek intymny. Problemy rodzinne są w największym stopniu pochodną egoizmu postaci. Wiele serialowych związków można określić mianem toksycznych. W tym miejscu chciałbym przyrzeć się relacjom rodzinnym protagonistów. Analizę rozpocznę od serialu *Breaking Bad*.

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. Walter to jedyny żywiciel rodziny, gros czasu pochłania mu praca zarobkowa i z tego powodu nie pozostaje go zbyt wiele na życie rodzinne. Wydaje się, że mimo problemów finansowych White'owie tworzą szczęśliwą rodzinę. W dniu swoich pięćdziesiątych urodzin Walter dowiaduje się, że ma zaawansowanego raka płuc i że zostało mu kilka miesięcy życia.

Pragnienie White'a, aby zapewnić rodzinie godziwy byt po swojej śmierci oraz splot okoliczności sprawiają, że antybohater wraz ze swoim byłym uczniem Jessem Pinkmanem zaczynają produkować metaamfetaminę. Od tego momentu relacje rodzinne znacznie się pogarszają. Walter często opuszcza dom na kilka godzin lub dni, okłamuje żonę, mówiąc, że musi odwiedzić matkę albo że ma jakieś inne ważne spotkanie. Jest tak pochłonięty działalnością przestępczą związaną z narkotykami, że nie uczestniczy w narodzinach swojego dziecka. Walter wymijająco odpowiada na pytania żony dotyczące jego dziwnego zachowania. Skyler domyśla się, że prowadzi on jakąś niezgodną z prawem działalność i z tego źródła pochodzą pieniądze na leczenie choroby. W ostatnim odcinku drugiego sezonu Skyler nakazuje, by Walter wyprowadził się, ponieważ nie może dłużej znieść jego kłamstw i napiętej atmosfery w domu.

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

Antybohaterem serialu *Dexter* jest 35-letni mężczyzna, który prowadzi podwójne życie – za dnia jest cenionym specjalistą do spraw krwi w departamencie policji w Miami, a nocą zabija złoczyńców, wymykających się organom sprawiedliwości. Dexter Morgan żeni się z Ritą Benett, która ma dwoje dzieci z wcześniejszego małżeństwa. Wkrótce po ślubie rodzi się syn Dextera. Niemal wszystkie obowiązki domowe i związane z opieką nad dziećmi spoczywają na barkach niepracującej zawo-

²¹ Zob. K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2013, nr 8, s. 155.

dowo żony. Mężczyzna rzadko bywa w domu, ponieważ dużo pracuje, a w czasie wolnym – o czym nikt z jego bliskich nie ma pojęcia – ściga morderców. Rita ma pretensje do męża o to, że mało angażuje się w życie rodzinne. Małżonkowie często się kłócą, a zaburzony emocjonalnie Dexter nie może znaleźć rozwiązania, które umożliwiłoby poprawę relacji rodzinnych.

Trudno powiedzieć, jakie wartości są ważne w życiu antybohatera, gdyż ta postać wymyka się prostym ocenom. Dexter założył rodzinę, ale tak naprawdę nie znajdujemy odpowiedzi, dlaczego to uczynił. Być może jedną z wartości cennych w życiu Dextera stanowi wymierzanie subiektywnie pojmowanej sprawiedliwości. Jednak słowo „być może” jest tu na miejscu, gdyż w kolejnych sezonach serialu staje się jasne, że Dexter to psychopata, którego mroczne popędy zostały ukierunkowane przez psychiatrę doktor Evelyn Vogel na zabijanie morderców. Zgodnie z równie uprawnioną interpretacją Dexterowi nie chodzi o sprawiedliwość, lecz zaspokajanie potrzeby zabijania. Trzeba dodać, że mroczne oblicze Dextera stanowi przyczynę śmierci Rity – zamordowanej przez zabójcę o pseudonimie Potrójny, który wymknął się tropiącemu go Dexterowi. Samotny ojciec nie jest w stanie opiekować się trójką dzieci, w związku z czym dwoje trafia pod opiekę rodziców Rity. Od tej chwili protagonista wielokrotnie powtarza, co szczególnie widać w monologach wewnętrznych, że najważniejszą wartością w jego życiu stanowi syn.

Wydaje się, że Dexter może żyć szczęśliwie u boku nowej miłości, którą jest Hannah McKay. Partnerka protagonisty wyjeżdża do Argentyny wraz z synem Dextera. Wkrótce ma do nich dołączyć ojciec dziecka. Jednak sprawy komplikują się, bowiem umiera przyrodnia siostra antybohatera Debra Morgan. Za jej śmierć odpowiada psychopata ścigany przez Morgana. Serial nie kończy się wprawdzie unicestwieniem protagonisty, ale twórcy *Dextera* – nie pierwszy raz – szokują widzów. Cierpiący z powodu śmierci siostry antybohater dochodzi do wniosku, że musi zniknąć, by ocalić swoich bliskich. Dexter postanawia upozorować swoją śmierć i wieść samotne życie pod zmienionym nazwiskiem w nowym miejscu. Ta decyzja nie jest łatwa, ponieważ skutkuje rozłąką z synem – być może na zawsze.

Protagonista serialu *Dr House* to około 45-letni genialny lekarz, ale jednocześnie socjopata, nieszanujący ludzi i kontestujący porządek społeczny²². Najważniejszą wartością w życiu House'a jest praca zawodowa. Lekarza pasjonują najtrudniejsze przypadki medyczne, które postrzega jako wyzwanie zawodowe. Ratowanie życia ludzkiego daje także House'owi sposobność zaspokajania narcystycznej potrzeby potwierdzenia swojego geniuszu. Antybohater ma problem ze stworzeniem trwałej relacji z kobietą. Kolejne partnerki traktuje przedmiotowo, nie dba o powodzenie związku intymnego. Zdaje się, że cyniczny i seksistowski House jest zaabsorbowany wyłącznie sobą i swoimi sprawami. Problemy w pracy, nieudane związki i uczucie braku sensu życia powodują, że House zaczyna eksperymentować z coraz groźniejszymi narkotykami i – poważnie – myśli o samobójstwie.

Około 55-letni Frank Underwood, antybohater serialu *House of Cards*, jest rzecznikiem dyscypliny partyjnej w Partii Demokratycznej. Protagonista żyje w bezdzielnym małżeństwie. Jego żona, Claire Underwood kieruje fundacją, ale ma też ambicje

²² Zob. A. Niemczyńska, *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, [w:] *Post-soap...*, s. 78-79.

polityczne. Trudno określić związek Underwoodów jako szczęśliwy, nie z powodu braku dzieci, lecz z powodu oziębłości uczuciowej małżonków. Franka i Claire nie łączy uczucie, lecz przyzwyczajenie, żyją w małżeństwie, ponieważ są sobie nawzajem potrzebni w zdobywaniu kolejnych stanowisk i osiągnięciu celów politycznych. Zarówno Frank, jak i Claire dopuszczają się zdrady, co więcej nie tają tego postępków. Jedną z ulubionych rozrywek protagonisty, z którą nie kryje się przed Claire, jest oglądanie filmów pornograficznych w domu.

W niektórych neoserialach dostrzec można krytykę neoliberalizmu. W niniejszym segmencie tekstu chciałbym skupić swoją uwagę na serialu *Breaking Bad*. Akcja *post-soapu* rozgrywa się głównie w Albuquerque i stanie Nowy Meksyk. Miejsce, gdzie usytuowano 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 zdrowotnymi²³. 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. Zdaniem amerykańskiego medjoznawcy Davida Piersona, krytyka neoliberalizmu w *Breaking Bad* polega również na tym, że twórcy serialu pokazują do czego może prowadzić neoliberalna presja osiągnięcia sukcesu. White w jednym z ostatnich odcinków serialu, w trakcie rozmowy ze swoją żoną, mówi, że jego pragnieniem było osiągnięcie sukcesu finansowego i skoro z różnych względów nie mógł tego celu osiągnąć w sposób legalny, postanowił wykorzystać swoje umiejętności do stworzenia imperium narkotykowego²⁴.

Twórcy *post-soapów* nie stronią od pokazywania problemu władzy związanego ze sferą polityki i organami sprawiedliwości – to obraz przerażający, ale dość prawdziwy. W niektórych serialach polityka jest tylko dopełnieniem fabuły, w innych zaś staje się jej centralnym elementem. Serial *House of Cards* przedstawia antybohatera, który dzięki sprytowi i upartemu dążeniu do celu, zostaje prezydentem Stanów Zjednoczonych. Frank Underwood manipuluje podwładnymi, niszczy karierę niewygodnych osób, a nawet zabija ludzi. Jednak mimo antypatyczności protagonista ma w sobie coś, co sprawia, że wielu widzów mu kibicuje²⁵. Zapewne odbiorcom

²³ Zob. United State Census Bureau, <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35> [dostęp: 10.04.2016].

²⁴ Zob. D. Pierson, *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourses and Policies in AMC's "Breaking Bad"*, [w:] *Critical Essays on the Context, Politics, Style, and the Reception of the Television Series*, red. D. Pierson, Lanham 2014, s. 15-32.

²⁵ Warto zauważyć, że według sondażu socjologicznego Reuters-Ipsos przeprowadzonego w marcu 2015 roku, aż 57% amerykańskich widzów 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]. Zob. też: J. Sobota, *Bohater rozdarty...*, s. 21-24.

podobają się siłą charakteru, stanowczość i skuteczność Underwooda. Być może uwidacznia się tu „wołanie o wodza” – tak tęsknotę za silnym przywódcą określił Ernst Cassirer²⁶.

Już na początku serialu Frank Underwood wyklada 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”²⁷. Właściwie jedyną cenną wartość w życiu Underwooda stanowi 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, na przykład dotyczące oświaty lub bezrobocia, nie czyni tego, by życie ludzi stało się lepsze, lecz po to, by zyskać w sondażach i utrzymać stanowisko.

Strategie dyskursywne w neoseriałach i gra twórców z odbiorcami

Twórcy neoseriali prowadzą swoistą grę z widzami, ponieważ naganne, w świetle istniejących norm społecznych, zachowanie głównych postaci jest usprawiedliwiane i relatywizowane. W neoseriałach uwidaczniają się strategie szczególnych okoliczności i relatywizmu etycznego. Pierwsza z nich dotyczy usprawiedliwiania niezgodnego z prawem postępowania antybohatera traumatycznymi przeżyciami z dzieciństwa lub trudną sytuacją życiową i materialną, w której znaleźli się on i jego bliscy. Strategia relatywizmu etycznego wykorzystywana przez twórców seriali polega natomiast 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 sytuacji²⁸.

Opisane strategie pojawiają się w wielu *post-soapach*, ale chyba najbardziej są widoczne w *Dexterze*. Fabuła została skonstruowana w taki sposób, że odbiorcy serialu chcą, by Dexter nie został złapany przez policję²⁹. Widz dosyć często konstatuje, że kibicuje osobie, która zabija brutalnych morderców, ale nie może pozbyć się też myśli, że sympatyzuje z psychopatą, niepotrafiącym przestać zabijać. Psychopatia głównego antybohatera 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, naprawiającego błędy popełnione przez instytucje, takie jak policja, prokuratura i sądy. Twórcy serialu nie szczędzą odbiorcom scen makabrycznych,

²⁶ Zob. E. Cassirer, *Mit państwa*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 2006.

²⁷ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *House of Cards*, sez. 1, odc. 2.

²⁸ Zob. hasło: relatywizm etyczny, oprac. E. Klimowicz, [w:] *Słownik pojęć...*, s. 174.

²⁹ Protagonista serialu *Dexter* bywa określany na niektórych portalach internetowych mianem „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy na świecie” (np. komorkomania.pl [dostęp: 5.09.2017]) lub „najsympatyczniejszego seryjnego mordercy, jakiego stworzyła telewizja” (np. gry.wp.pl [dostęp: 5.09.2017]).

które każą myśleć o Dexterze jak o potworze, ale to wrażenie jest łagodzone poprzez relatywizowanie postępowania protagonisty. Wprowadzanie tego typu konfuzji to celowy zabieg twórców serialu. W omawianym *post-soapie* często wykorzystuje się strategię monologu wewnętrznego antybohatera. Rozdarty moralnie Dexter zastanawia się, czy czyni dobrze, zabijając zwyrodnialców, czy też lepiej dla społeczeństwa byłoby, gdyby tego nie robił. „Jestem zły czy dobry? Nie znam odpowiedzi na to pytanie. Ale czy ktokolwiek ją zna?”³⁰.

Strategię szczególnych okoliczności i relatywizm etyczny odnajdujemy w *Breaking Bad*. Walter White, protagonista serialu, chory na śmiertelną odmianę 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 Walterem 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. K.A.] w 1930 roku łamalibyśmy prawo, rok później już nie. Kto wie co za rok będzie zabronione”³¹.

Problem relatywizmu etycznego jest wyraźnie widoczny w *post-soapie Dr House*. Nie można w sposób jednoznaczny ocenić, czy kontrowersyjny sposób rozmawiania z pacjentami i metody leczenia Gregory'ego House'a są dobre czy złe. Tytułowy antybohater serialu stosuje kłamstwo jako strategię osiągnięcia celu zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym. Nierzadko przedstawia pacjentom lub swoim przełożonym nieprawdziwe informacje o przebiegu choroby po to, by wymusić zgodę na zastosowanie niekonwencjonalnych i ryzykownych metod leczenia. Co więcej, często obchodzi obowiązujące procedury medyczne i działa poza prawem, ale jego celem pozostaje ratowanie życia ludzkiego. Protagonista relatywizuje swoje postępowanie, wypowiadając formułę: „Wszyscy kłamią”. Twórcy serialu sugerują, że w pewnym sensie wszyscy jesteśmy hipokrytami, gdyż nierzadko stosujemy kłamstwo, by osiągnąć cel, tylko nie chcemy się do tego przyznać.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na intertekstualność omawianej produkcji telewizyjnej. Postać Gregory'ego House'a ma wiele cech wspólnych z postacią Sherlocka Holmesa stworzoną przez brytyjskiego pisarza Artura Conana Doyle'a. Zarówno House'a, jak i Holmesa można określić mianem mistrzów rozwiązywania zagadek, w pierwszym przypadku medycznych, w drugim – kryminalnych. Obaj są geniuszami w swoich dziedzinach, charakteryzują ich błyskotliwość, niekonwencjonalność, duża inteligencja i bezkompromisowość. Możemy też zauważyć inne podobieństwa między House'em i Holmesem: uzależnienie od narkotyków, zamiłowanie do muzyki, dystans do ludzi. Protagonista serialu, jak i bohater powieści Conan Doyle'a mają wiernego przyjaciela: House – Jamesa Wilsona, z którym pracuje w szpitalu, Holmes – doktora Johna Watsona, pomagającego mu w rozwiązywaniu zagadek kryminalnych³².

³⁰ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Dexter*, sez. 2, odc. 12.

³¹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Breaking Bad*, sez. 1, odc. 7.

³² Zob. A. Niemczyńska, op. cit., s. 78-79.

Jedną z cech charakterystycznych *post-soapów* jest to, że postaciami serialowymi wstrząsają dylematy moralne, muszą podejmować decyzje trudne, które mogą zawazić na życiu ich i bliskich. Wielu protagonistów *post-soapów* ma 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 na cokolwiek się zdecyduje, nie będzie to wybór do końca dobry. Jest ona w serialach nierzadko łączona z relatywizmem etycznym i – opisaną za Millem – regułą wyjątków.

Refleksje końcowe

Narracja, fabuła i postacie neoseriali są skonstruowane w taki sposób, że warstwa aksjologiczna tych dzieł jest trudna do zrekonstruowania. Rozmycie wartości to jedna z cech dystynktywnych *post-soapów*. Antybohaterowie omawianych produkcji są postaciami złożonymi i kontrowersyjnymi, wymykającymi się prostym interpretacjom i ocenom. Protagonisci neoseriali, którzy posiadli władzę, tacy jak Frank Underwood – prezydent kraju, Gregory House – zwierzchnik zespołu diagnostycznego w szpitalu, Walter White – boss narkotykowy, nie są szczęśliwi. *Post-soapy* pokazują, że osiągnięcie celu, którym jest zdobycie władzy, daje tylko krótkotrwałe zadowolenie, stan euforii trwa chwilę i potem na ogół zaczynają się problemy. W neoserialach odnajdujemy krytykę neoliberalizmu i sukcesu jako naczelnej wartości propagowanej w ramach tej ideologii. Twórcy *post-soapów* podają w wątpliwość rodzinę jako instytucję zapewniającą szczęście, pokazując, że stanowi ona trudną formę współżycia i w pewnych przypadkach może stać się piekłem (*Breaking Bad*, *Dexter*).

W neoserialach na pierwszy plan wysuwane są strategie dyskursywne dotyczące relatywizmu etycznego. Oglądanie tego typu produkcji może sprawiać ból nie tylko ze względu na dylematy antybohaterów, które stają się dylematami widzów, ale także dlatego, że twórcy *post-soapów* diagnozują problemy i nie dają żadnych recept na ich rozwiązanie. *Post-soapy* w przeciwieństwie do tradycyjnych seriali nie kończą się *happy endem*. Jacek Dukaj uważa, że neoseriale są dla wielu odbiorców tym, czym dla ludzi średniowiecza i renesansu były moralitety ukazujące losy bohatera, wybierającego pomiędzy złem a dobrem, potępieniem a zbawieniem³³. Wszystkie gatunki serialowe zniekształcają rzeczywistość. 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 kreowany w tradycyjnych „bezpiecznych aksjologicznie” serialach.

Fenomen seriali nowej generacji to zjawisko złożone, które można analizować w różnych aspektach i kontekstach. Należy zdawać sobie sprawę, że *post-soapy* są adresowane do innej kategorii odbiorców niż opery mydlane, telenowele czy telesagi rodzinne. O ile do niedawna mieliśmy do czynienia *soapmanią* – tak w latach 90. XX wieku wielką popularność oper mydlanych określił medioznawca Robert C. Allen³⁴ – obecnie można

³³ Zob. J. Dukaj, op. cit., s. 35.

³⁴ R.C. Allen, *Introduction*, [w:] *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, red. R.C. Allen, London-New York 1995, s. 2.

mówić o *post-soapmanii*. 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 i „cukierkowych” postaci, pragną telewizji bardziej ambitnej, mierzącej się z problemami egzystencjalnymi, poruszającej kontrowersyjne kwestie społeczne i odczarowującej tematy tabu. Naprzeciw oczekiwaniom publiczności wychodzą seriale *post-soap*³⁵. W wielu z nich pobrzmiewa nuta antyestablishmentowa oraz widoczny jest brak poprawności politycznej, która wielu widzom wydaje się po prostu nudna. Sukces neoseriali wiąże się z dopływem utalentowanych, a także uznanych scenarzystów oraz reżyserów do telewizji. Pojawienie się seriali nowej generacji trzeba też widzieć w kontekście zachodzących w ostatnich kilku dekadach w społeczeństwach należących do kręgu kultury Zachodu przemian obyczajowych, mam na myśli większą niż wcześniej swobodę seksualną, zwiększenie się liczby związków nieformalnych, sekularyzację, emancypację kobiet i osób nienormatywnych seksualnie. Do nowego spojrzenia na serial przyczyniła się także refleksja postmodernistyczna, której naczelną zasadą jest wątplenie.

Bibliografia

- Allen R.C., *Introduction*, [w:] *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, red. R.C. Allen, London-New York 1995.
- Arcimowicz K., *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3 (1).
- Arcimowicz K., *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013.
- Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Cassirer E., *Mit państwa*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 2006.
- Darska B., *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.
- Dijk T.A. van, *Badania nad dyskursem*, tłum. G. Grochowski, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, Warszawa 2001.
- Dukaj J., *Serial zamiast powieści*, „Filmowy. Magazyn do Czytania” 2012, nr 11.
- Filiciak M., Giza B., *Wstęp*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak i B. Giza, Warszawa 2010.
- Hasło: wartość, [w:] D. Julia, *Słownik filozofii*, tłum. K. Jarosz, Katowice 1984.
- Hasło: wartość, oprac. E. Klimowicz, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, red. W. Krajewski, R. Banajski, Warszawa 1996.
- Hasło: relatywizm etyczny, oprac. E. Klimowicz, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, red. W. Krajewski, R. Banajski, Warszawa 1996.
- Kaja E., *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 2.
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Kraków 2009.

³⁵ P. Włodek, *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014, s. 237-240. Zob. E. Kaja, op. cit., s. 70-73.

- Lalman D., Oppenheimer J., Świstak J., *Formalna teoria wyboru racjonalnego: kumulatywne nauki polityczne*, „Studia Socjologiczne” 1994, nr 3-4.
- Łuczaj K., *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2013, nr 8.
- Major M., „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10.
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008.
- Niemczyńska A., *Dr House – demaskator amerykańskiej „kultury cynizmu”*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak i B. Giza, Warszawa 2010.
- Pierson D., *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourses and Policies in AMC’s “Breaking Bad”*, [w:] *Critical Essays on the Context, Politics, Style, and the Reception of the Television Series*, red. D. Pierson, 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].
- Reisigl M., *Dyskryminacja w dyskursach*, tłum. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2010, nr 3.
- Reisigl M., Wodak R., *The Discourse-Historical Approach*, [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. R. Wodak, M. Meyer, London 2009.
- Sobota J., *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, red. M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła, Olsztyn 2016.
- Sobota J., *Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014.
- Starego K., *Dyskurs*, [w:] *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynki do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, red. M. Cackowska, L. Kopciwicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek, Gdańsk 2011.
- United State Census Bureau, <http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/35> [dostęp: 10.04.2016].
- Włodek P., *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014.
- Wodak R., *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, tłum. J. Wawrzyniak, A. Wójcicki, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008.
- Wodak R., *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, tłum. D. Przepiórkowska, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. M. Krzyżanowski, R. Wodak, Warszawa 2011.
- Wodak R., Meyer M., *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. R. Wodak, M. Meyer, London 2009.
- Wróblewski M., *Wszyscy jesteśmy Dexterami*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak i B. Giza, Warszawa 2010.

gry.wp.pl [dostęp: 5.09.2017].

komorkomania.pl [dostęp: 5.09.2017].

Filmografia

Breaking Bad, reż. V. Gilligan i in., USA 2008-2013.

Dexter, reż. M. Siega i in., USA 2006-2013.

Dr. House, reż. D. Shore i in., USA 2004-2012.

House of Cards, reż. B. Willimoni i in., USA 2013-.

Rodzina Soprano, reż. D. Chase i in., USA 1999-2007.

Summary

ANTIHEROES OF NEO TV SERIES: A GAME WITH/OF VALUES

The article presents results of the analysis of four neo TV series: *House M.D.*, *Dexter*, *Breaking Bad*, *House of Cards*. The new TV series, despite their roots in older television forms, by and large radically break up with this tradition. The fundamental objective of the research is to describe the most important values realized by the antiheroes as well as to demonstrate main discursive strategies employed in creating serial plots with their participation. The post-soap makers play a peculiar game with their viewers placing in the foreground discursive strategies referring to ethical relativism. In contrast to traditional, "axiologically safe" TV series, post-soaps may be defined as "axiologically fuzzy". Neo TV series question the established values, including family, showing that it is not an easy form of co-existence and not always provides happiness for an individual.

Key words: *neo TV series, antihero, mass art, value, ethical relativism, postmodernity*