

Karolina Sikorska

Urzekające wizje ograniczonej utopii kilku spełnionych pragnień, czyli o "wampirycznym" serialu telewizyjnym

Panoptikum nr 9 (16), 95-109

2010

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.

Karolina Sikorska

Urzekające wizje ograniczonej utopii kilku spełnionych pragnień, czyli o „wampirycznym” serialu telewizyjnym

[...] dopiero to, co wyobrażone, jest prawdziwe¹.

Współczesne seriale telewizyjne, których bohaterami są istoty posiadające niepełnie ludzką naturę, choć korespondują z ukształtowanymi już przez historię kina i telewizji gatunkami, nie posiadają jednak wykrystalizowanych i ustabilizowanych konwencji odbioru. Widz może poszukiwać w nich odniesień do kina grozy, horroru, odnajduje w nich trawestacje filmów gore. Z drugiej strony, ich forma i struktura narracyjna przywołują skojarzenia z klasyczną operą mydlaną, gdzie mamy otwartą narrację, a wątki realistyczne przeplatają się z melodramatycznymi i z tym, co można określić jako *light entertainment*². Wydaje się, że filmowy horror i telewizyjna opera mydlana to dwa zupełnie odmienne gatunki, nie tylko wykorzystujące inne media, ale też skierowane do innej publiczności i oferujące – oprócz różnej tematyki – także inne rodzaje emocji. Twórcy współczesnych seriali telewizyjnych³ potrafią jednak wyposażyć fabułę w te, wydawałoby się – sprzeczne założenia, i skonstruować przekaz, który choć oparty na sposobach reprezentacji pochodzących z różnych estetyk, łączy przeciwstawne światy i wytwarza spójny obraz rzeczywistości. System sygnifikacji, podobnie jak w postmodernistycznym filmie, zakłada bowiem pewne kompetencje widza, które pozwolą mu odczytać telewizyjny tekst; na znajomości tych kompetencji i na postulowanej wiedzy widza bazują również jego twórcy. Ponadto odbiorcy współczesnych seriali telewizyjnych przestali być jedynie widzami, migracja tych przekazów do internetu umożliwiła także oddziaływanie na tekst i kreowanie alternatywnych czy uzupełniających historii przez użytkowników, którzy nie muszą już oglądać serialu w wyznaczonych przez jego producentów i nadawców porach i w oferowanej przez tradycyjną telewizję częstotliwości.

W powieści Wiesława Myśliwskiego bohater w rozmowie ze swoim gościem wypowiada słowa, które umieściłam na początku tego tekstu jako swoiste motto. W kontekście współczesnych seriali telewizyjnych naturę tego, co wyobrażone, oddają miejsca w internecie, w których użytkownicy-odbiorcy przetwarzają oficjalne przekazy telewizyjne poprzez ich omówienie, interpretację, dyskusję, wspólne zrozumienie. Na

tematycznych forach internetowych poświęconych serialom telewizyjne teksty uwiarygodniają się dzięki trawestacjom, jakim poddają je odbiorcy i fani. Seriale stają się bardziej „prawdziwe”, ponieważ oddziałują na wyobraźnię odbiorców, a ci nie tylko wypowiadają się na ich temat, lecz także odnoszą je do innych sfer swojego życia, poprzez wyobraźnię i ekspresję jej treści przeformułują własne i cudze przekonania, definiują i klasyfikują wartości. Uzgadniając, dopowiadając czy zakłócając interpretacje danego tekstu telewizyjnego, odbiorcy poruszają się w sferze artykułowanej wyobraźni, która „ma znaczenie projekcyjne, jest preludium do pewnego rodzaju ekspresji o charakterze bądź estetycznym, bądź jakimś innym. [...] [I co szczególnie istotne – K.S.] wyobraźnia, zwłaszcza zbiorowa, może stać się motorem działania⁵⁴. Jak zauważa Arjun Appadurai, to media, które dziś mają globalny wymiar, które umożliwiają przepływ komunikatów i rozmaitych tekstów z różnych części świata, dzięki którym mamy dostęp do treści nadawanych w innych miejscach i czasie, zmieniają życie społeczne, które ulega „imaginacyjnej deformacji”: „Częścią tego, co staje się możliwe dzięki mass mediom, stwarzającym warunki do zbiorowej lektury, krytyki i rozrywki, jest grupa, która zaczyna wyobrażać sobie i odczuwać pewien zakres wspólnoty, określona przeze mnie gdzieś indziej jako «wspólnota afektu»⁵⁵. Owa Appadurai’owska wspólnota opiera się właśnie na zbiorowej wyobraźni, wytworzonej na bazie pewnych podzielanych przekonań (warunkiem występującym, ale niekoniecznym może być przynależność narodowa, etniczna, pokoleniowa – jednak te Appadurai traktuje również jako pewne myślowe konstrukty). Zawiera się w niej jednak także wiele kwestii spornych, nie jest zatem nigdy zupełnie jednorodna ideologicznie.

Wyobraźnia, którą pobudzają współczesne seriale telewizyjne, a której ekspresję możemy znaleźć na forach internetowych czy w szerszym dyskursie społecznym (portale, strony internetowe, czasopisma poświęcone serialom, blogi i tak dalej), wytwarza i równocześnie jest wytwarzana przez określone obrazy medialne. Konwergencja mediów ułatwia odnajdywanie tych przekazów, ale sprawia też, że są one bardzo zróżnicowane, w polifonicznych przekazach zapośredniczonych medialnie odnajdujemy bowiem wiele sprzecznych, niespójnych treści pochodzących nie tylko od różnych osób, ale też od odmiennie nastawionych na oficjalny przekaz instytucji, środowisk, wspólnot. Dlatego chcąc pokazać serial telewizyjny jako próbę skonstruowania określonej utopii, bazuję głównie na treściach umieszczonych na wybranym forum internetowym – *Truly Bitten* i własnych spostrzeżeniach dotyczących tego serialu. W ten sposób postaram się pokazać, jaki obraz społeczeństwa wyłania się z telewizyjnej produkcji, jaką jest *Czysta krew*, oraz jaki jest status tego świata w dobie postmodernistycznych wątpliwości epistemologicznych.

Czysta krew to amerykański serial telewizyjny produkowany przez stację HBO (od 2008 roku). Opowiada o losach młodej kelnerki Sookie mieszkającej w prowincjonalnym miasteczku Bon Temps w Stanach Zjednoczonych. Akcja serialu rozpoczyna się w momencie, kiedy wynaleziono sztuczną krew, która jest „jadalnym” substytutem prawdziwej ludzkiej krwi. Dzięki temu wynalazkowi ujawniają się wampiry, które mogą teraz zwyczajnie funkcjonować bez krzywdzenia ludzi. W Bon Temps również pojawia się wampir – Bill, z życiorysem sięgającym wojny secesyjnej. Sookie, która jest telepatką i słyszy myśli innych ludzi, poznaje Billa. Jego myśli jednak słyszeć nie może, dlatego coraz bardziej odpowiada jej jego towarzystwo, a z czasem ich relacja się zacieśnia. Na scenie pojawiają się także inne wampiry i zmiennokształtni (*shapeshifters*) – osoby, które oprócz formy ludzkiej przybierają także kształt dowolnych zwierząt. W drugim sezonie w Bon Temps zjawia się menada Maryann, która potrafi także przybrać postać zwierzęcia, a ponadto posiada magiczne umiejętności. W jej żyłach płynie trująca krew,



której skosztowanie może niszczyć wampiry. Twórcy serialu wyposażyli menadę w te niekonwencjonalne przymioty, by rozbudzić ciekawość widzów, by proces jej poznawania (i odkrywania jej nowych umiejętności, których nie odnajdujemy u innych postaci), zaznajamiania się z nią był śledzony na bieżąco. W trzecim sezonie do szeregu tajemniczych i osobliwych postaci dołączają wilkołaki, czarownicy i wróżki.

W tym zróżnicowanym świecie, który osadzony jest w realiach prowincjonalnego amerykańskiego Południa, stale pojawia się kwestia tożsamości, próby określenia, jaki status gatunkowy posiadają postaci. Problematyczne są próby zdefiniowania, kto jest kim w tym środowisku społecznym i co to może oznaczać dla pozostałych. Widz stara się również poznać ukryte zamiary, jakie posiadają wikłające ludzi w swoje kłopoty wampiry.



Idea, że rozmaite dziwne postaci, straszliwe monstra, osobliwe, wieloznaczne ludzkopodobne stwory egzystują w świecie zamieszkiwanym przez ludzi, wydaje się być jedną z ciekawszych, które pojawiły się w historii sztuk audiowizualnych, w tym także produkcji popularnych. Jak zauważa James Donald, takie opowieści były często odpowiedzią na lęki i obawy wywoływane przez polityczny dyskurs określonych czasów i określoną politykę – w Wielkiej Brytanii monstra zaludniły obrazy filmowe w dobie thatcheryzmu, w Stanach Zjednoczonych – za rządów Reagana. Filmowe wyobrażenia postaci ambiwalentnych – wampirów, potworów, wilkołaków – nadawały kształt złości, rozgniewaniu, społecznemu niezadowoleniu, demoniczne postaci imitowały wroga i wcieliły popularne lęki⁶.

Jak natomiast konstruowane są postaci występujące w produkcji rozpoczynającej się w roku 2008⁷? Czy nadal możemy mówić, że odzwierciedlają one czy też sublimują lęki współczesnego człowieka? Zanim odpowiem na to pytanie, przedstawię koncepcję ograniczonej utopii Jeffreya C. Alexandra, by ukazać postulaty społeczne, które mogą wyznaczać granice wyobraźni współczesnego odbiorcy serialu.

Alexander konstruuje pojęcie utopii poprzez zestawienie jej z utopiami nowoczesności, które uważa za programy totalizujące. Utopie nowoczesności zakładały bowiem totalizm, który ma kilka konsekwencji: „Po pierwsze, zakłada fundacjonalizm. Utopijne

«jak być powinno» nie jest postrzegane jako immanentny element praktyki społecznej, ale jako coś pożądanego, pochodzącego spoza tej sfery – z poziomu absolutnego, niepodważalnego i obiektywnego rozumu. Źródło krytyki rzeczywistości jest lokowane poza zasięgiem działania jednostek i instytucji, a nowe reguły muszą im być narzucane. Po drugie, totalizm akceptuje przekonanie, że stary porządek trzeba zaatakować u samych podstaw, wyrwać z korzeniami. Logiczną konsekwencją dwóch poprzednich cech jest trzecia cecha totalizmu: przeświadczenie, że fundamentalne zasady – zarówno te stare i zdeprawowane, jak i zastępujące je nowe utopijne – przenikają i penetrują cały system społeczny, podporządkowując sobie reguły i zasady funkcjonowania każdej instytucji. [...] Tylko całkowita wymiana skażonego fundamentu może sprawić, że utopijna alternacja stanie się doświadczeniem wszystkich jednostek i instytucji tworzących społeczeństwo przyszłości⁸. Natomiast „utopia ograniczona” prowadzić ma do zmian poprzez inspirowanie nisz, jest użyteczna, kiedy zostanie zastosowana do projektowania zmian w „szczelinach” danego porządku społecznego. Należy ją rozumieć jako „normatywny model alternatywnego porządku społecznego, określający zarówno teorię, jak i praktykę społeczną. Regulatorem utopijnego myślenia jest więc wyidealizowany obraz doskonale działającego świata myśli, cnót i czynów. Samo istnienie takich utopijnych punktów odniesienia dostarcza standardów do normatywnego «jak być powinno», które jest absolutnie nieredukowalne do empirycznego «jak jest»⁹. Ograniczona utopia nie pretenduje zatem do totalnej realizacji w życiu codziennym, wyznacza jedynie punkty orientacyjne, staje się odniesieniem, inspiracją do podejmowanych działań. Zakłada też pluralizm i zróżnicowanie, nie jest wszechogarniająca, ale ograniczona właśnie do określonych sfer działania. „W pluralistycznym społeczeństwie utopie konkurują ze sobą, co jest dlatego korzystne, że współzawodnictwo zmusza je do samoograniczenia się, a tym samym uniemożliwia ich totalność i totalitaryzm¹⁰”.

Tak rozumiana utopia pozostawia wiele miejsca dla różnorodności i występowania sprzecznych, aczkolwiek współistniejących postaw. W serialu *Czysta krew* rozmaicie definiowane wartości i przekonania bohaterów, które opierają się na zupełnie odmiennych interesach, wywołują konflikty. Jednak przyświecające serialowi fabularne założenie o współwystępowaniu w jednym świecie tak zróżnicowanych postaci o tak odmiennych filozofiach życiowych skłania do analizy tego serialu w kontekście utopii ograniczonej czy konkurujących ze sobą utopii ograniczonych, a te wydają się odpowiadać postulatowi wielokulturowości.

Odbiorcy serialu, aby zrozumieć konflikty zapewniające fabułę i posuwające do przodu akcję, konstruują w odniesieniu do celów przyświecających grupom bohaterów (ograniczonych utopii, które projektują pewne wizje społeczności oparte na różnych zasadach) kategorie mniejszości, sytuują bohaterów w wyznaczonych przez określone wartości opozycjach (dobro wspólne – dobro jednostki, „solidarność gatunkowa” – akceptacja gatunkowej różnorodności). Mniejszość jest konstytuowana społecznie i zawsze w opozycji do innej grupy, która uważa się za większość. Jak zauważa przywoływany już indyjski badacz Arjun Appadurai: „mniejszości są punktem zapalnym wielu niepewności, które pośredniczą między życiem codziennym a jego szybko zmieniającym się globalnych tłem. Przez swój mieszany status wytwarzają one niepewność dotyczącą narodowego ja i narodowego obywatelstwa. Ich prawnie dwuznaczny status jest źródłem nacisków na porządek ustrojowy i prawny. Ich ruchy zagrażają ochronie granic¹¹”. Status postaci w *Czystej krwi* o proveniencji niezupełnie ludzkiej sytuuje je w obszarze przeznaczonym dla mniejszości, które walczą o swoje prawa (w serialu na przykład szeroko dyskutowane jest prawo do mieszanych małżeństw – między ludźmi i wampirami) i które, w zamian

za obietnicę równego prawnego traktowania, zostały zobligowane do udowodnienia, że wyznają ludzkie wartości, a co szczególnie ważne, że szanują ludzkie życie. W tym kontekście utopia totalna okazuje się niemożliwa, partykularne interesy jednostek i pewnych wspólnot wyznaczają bowiem granice ich dążeń. Świat uniwersalny, zasadzający się na takim samym traktowaniu różnych istot, jest nieprawdopodobny, uniwersalne wartości nie łączą nawet osób wywodzących się z tych samych wspólnot. Dlatego serial wydaje się spełnieniem wizji utopii ograniczonych, które motywują działania poszczególnych postaci i rywalizują ze sobą. Tak przedstawiony świat bohaterów *Czystej krwi* odznacza się kulturowym zróżnicowaniem, przekształcającym wyobraźnię widzów i czyniącym te często przeciwstawne obrazy równoprawnymi, współwystępującymi wizjami spełnionych pragnień, które stają się wyznacznikami opartych na ograniczonych utopiach porządków społecznych.

Serial angażuje odbiorców emocjonalnie, dzięki stale rosnącemu i opadającemu napięciu, wzbudza zainteresowanie, skłania do formułowania wyjaśnień wypełniających narracyjne luki. Ukazywane w nim relacje między postaciami, pokazywanie uczuć bohaterów, a przede wszystkim nacisk, jaki kładzie się na przedstawienie tych układów jako znaczących – poprzez muzykę, rozmaite zabiegi montażowe, takie jak zbliżenia czy dynamiczne zestawienia ujęć z przeciwucieniami – skłania odbiorców do wartościowania ich własnych, osobistych doświadczeń i emocji w takim stopniu, że zaczynają oni wyobrażać sobie i konstruować własną wiedzę o świecie w oparciu o kategorie czy pojęcia pojawiające się w świecie przedstawionym *Czystej krwi*¹². Kulturowe zróżnicowanie – występowanie postaci rozmaitej proveniencji gatunkowej, które kierują się różnymi normami i posiadają zróżnicowane światopoglądy, umożliwiają tym widzom, którzy nie próbują interpretować serialu jednoznacznie i dostrzegają w nim ironię, jednoczesne spełnienie wielu fantazji – romantycznej miłości (wątek Sookie i Billa), krwawej zemsty (śmierć menady), fantazji o miłosnym trójkącie (Sookie, Bill, Eric), fantazji o możliwości zmiany cielesnej postaci (zmiennokształtni), czytaniu w myślach innych (wróżki), umiejętności wpływania na zachowanie innych ludzi (wampir), o bezkarnym, bez ponoszenia odpowiedzialności rozlewie krwi. I choć pragnienia te często są sprzeczne czy też się wzajemnie wykluczają, ich wizualne realizacje (które mogą być odczytywane jako wyraz partykularnych interesów, potrzeb) pozwalają stworzyć zróżnicowaną etycznie i estetycznie opowieść o życiu określonej społeczności.



Ponadto na wspomnianym już forum internetowym fani i odbiorcy serialu rozpracowują jego rozmaite wątki. W ten sposób dochodzi do ponownych interpretacji serialu oraz do wykształcenia się tymczasowych sensów (tymczasowych, ponieważ każdy kolejny post może zburzyć konstruowaną wcześniej przez inne interpretację danego odcinka, motywu i tak dalej, poprzez zaakcentowanie innych znaczeń, odnalezienie innych szczegółów w treści, nawiązanie do odmiennych od wcześniejszych propozycji rozumienia tekstu). Warto przytoczyć w tym kontekście forumowe rozmowy o czołówce serialu, która pełna jest wyjątkowo ciekawych metafor:

[...] można powiedzieć, że tą wykluwającą larwą są ludzie, etc. i wtedy wychodzi na to, że ludzie są pasożytami natury, wszystko obwiniają, tworzą nieistniejące problemy (p.. tolerancja), wojują, po co? Żeby ulec rozkładowi, i to szybkiemu, bo i świat pędzi, wszystko się zmienia jak w kalejdoskopie. I w tym momencie Bill ma rację, twierdząc, że ludzie są gorsi od wampirów, bo wampiry zabijają, żeby się pożywić, a ludzie? Ludzie robią to dla swojego widzimisię, zajęcia sobie czasu w swoim krótkim życiu tak, aby nie było nudno.

Bo czymże jest wojna dla ponad 1000-letniego wampira? Jakiś ułamek sekundy, a tysiące istnień przepada. Dlatego Erica nic nie jest w stanie zadziwić, a Bill, który przeżył jedną z najgorszych wojen w Ameryce, gdzie brat walczył przeciw bratu, twierdzi, że ludzie są gorsi od wampirów¹³.

Każdy kraj ma swój stereotyp
USA ma wolność i American dream.
a my jesteśmy Wallenrodem narodów.

Każdy stereotyp był ukształtowany przez historię i nie da się go uniknąć. Kurcze, powinnam w rzeczywistości być wampirem i przyglądać się tej szopce, która się obecnie dzieje, dla wampira byłby to jakiś nudny tasemiec, ale aż tak by go nie ruszała niesprawiedliwość, bo jest poza¹⁴.

[...] macie rację, fascynacja wampirami bierze się z tego, że są synonimami osobników cynicznych, z dystansem...

a cynizm i dystans – dla wielu mało pozytywne cechy – cóż, pomagają w życiu codziennym¹⁵.

W sumie to intro miało na mnie silny wpływ, żeby zacząć oglądać już na stałe. Świetna piosenka, współgra z obrazkami, a jak widzę napis „God hates Fangs” to nie mogę się nie uśmiechnąć – po prostu boskie¹⁶.

Jest w niej wszystko – przemoc, miłość, seks, religijne opętanie i uniesienie, izolacja czarnych od białych, Ku Klux Klan. Mało obrazów pokazujących wampiry lub nawiązujących, co zaskakuje. Intro to po prostu południowe stany USA w pigułce. Muzyka dopełnia i podkreśla, dwuznaczność lub nawet wieloznaczność słów... Ehh, achh i ochh...¹⁷.

Obleśny? A mi się tak podoba. Taki dzieciak truskawkowy.

PS Ball będzie zmieniał intro czy tylko pilot do pierwszego odcinka 4 serii? Ktoś coś wie?¹⁸

Użytkownicy forum skupiają się początkowo w swoich wypowiedziach na analizie przedstawień, które pojawiają się w czołówce. Interpretują rozkładające się zwierzęta, religijne rytuały, wizerunki ukazanych w niej postaci. W pierwszych komentarzach dotyczących tego wątku na forum skupiają się na zrozumieniu postaci wampira, który staje się tutaj figurą uosabiającą niemal boski dystans wobec miałkich spraw ludzkiego świata. Później ich wypowiedzi ogniskują się wokół stereotypów i wizualnego ukazania „esencji” amerykańskiego społeczeństwa, a w dalszej części obfitują w ekspresyjne i fatyczne komunikaty oddające zachwyty (miejscami też niechęć) nad precyzyjnie zmontowaną, bogatą w treści czołówką. Śledząc ten wątek, zdajemy sobie sprawę, że ukierunkowane na początkowo na analizę motywów i ogólne refleksje wypowiedzi, stają się coraz bardziej rozproszone – osoby po kolei zabierające głos skupiają się na różnych aspektach komunikatu (muzyka, treść, sposób montażu, odniesienia filmowe, wrażenia estetyczne i tak dalej), niekoniecznie odwołując się do tego, co zostało powiedziane wcześniej. W ten sposób zarysowuje się kilka interpretacyjnych wątków i wydaje się, że powstaje tymczasowa wspólnota wyobrażeń, a składające się na nią głosy oddają bogactwo przekonań i wartości bliskich użytkownikom. Z tego tymczasowego domknięcia (ostatnia wypowiedź jest z dnia 15.08.2010) interpretacyjnego wyłania się – co nas tutaj szczególnie interesuje – pewien obraz amerykańskiego społeczeństwa, a właściwie, Południa Stanów Zjednoczonych, gdzie historia, tradycja i nowoczesność wpływają na powstawanie specyficznej hybrydy społeczeństwa, w której idee wielokulturowości splatają się z naznaczeniem wojną, zabobonami, rasowymi prześladowaniami; w której produkowane są wieloznaczne przedstawienia i artykułowane kategoryczne sądy o wartościach i normach, mających wyznaczać ramy założonej wspólnoty, jaką jest/ma być miasteczko Bon Temps.

Postulat wielokulturowości, który jest zgodą na różnicę, wynikającą w tym przypadku z fabularnego ukonstytuowania postaci należących do różnych biologicznie gatunków, wiąże się z pojęciem deterytorializacji kultury, którego używa Wojciech J. Burszta na określenie „będącego coraz powszechniejszym stanem poczucia przynależności jednostki do różnych wspólnot pomimo faktu, że wspólnot tych nie łączy żadne wspólne terytorium. Pojęcie to dotyczy także nowej sytuacji, w jakiej znalazły się kultury narodowe i regionalne, które przestają być źródłem i opoką trwałej i odrębnej tożsamości”¹⁹. Deterytorializacja kultury w *Czystej krwi*, traktowanej jako tekst telewizyjny i tekst kulturowy współtworzony przez jej odbiorców (chodzi bowiem zarówno o samą produkcję telewizyjną i jej treści, jak i o przestrzeń wypowiedzi o niej wyznaczone przez odbiorców i przestrzeń ich twórczości), przebiega jako proces wyłączenia i inkluzji w obręb społeczności Bon Temps ludzi i wampirów. Miasteczko Bon Temps staje się bardziej fantazmatyczną przestrzenią, w której może zostać potwierdzona tożsamość obcego przez włączenie go w relacje z innymi, niż przestrzenią geograficzną, której granice wyznaczają przynależność do określonej wspólnoty. W przypadku odbiorców (staram się ukazać założenia wielokulturowości na tych dwóch splatających się poziomach – tekstu i odbiorców) deterytorializacja kultury wiąże się z kolektywną pracą wyobraźni, która nie przestrzega granic narodowych, ale skupia wartości i przekonania różnych osób wokół tych samych obrazów. Odbiorcy *Czystej krwi* fizycznie zakorzeni są w różnych miejscach na świecie, ci skupieni wokół forum *Truly Bitten* – pochodzą nie tylko z różnych rejonów Polski, ale także komunikują się z miejsc, które są poza jej granicami. Odbiorców nie musi łączyć poczucie przynależności do określonej grupy narodowej czy kultury lokalnej (językiem komunikacji na forum jest polski, choć często pojawiają się na nim treści w języku angielskim), ich „forumowa tożsamość” kształtuje się poprzez uczestnictwo w fantazmatach wytwarzanych przez wspólnie budowaną, kolektywną wyobraźnię i właściwy jej sposób artykulacji. W ramach, które stwarza forum, wyrażane są sądy, przekonania,

dzielone są określone wartości, powstaje również twórczość literacka, wizualna i inne, które wzbogacają i rozwijają odbiorcze interpretacje i przyczyniają się do kształtowania obrazu serialu (tworzonego właśnie poprzez jego kolejne interpretacje).

Ponadto proces ten (detyerytorializacji) łączy się z „odczasowieniem” kultury – wybierana przynależnością do określonych w historii przedstawień wizualnych i kryjących się za nimi przekonań, które ukazane zostają w serialu poprzez ironiczne zapożyczenia z innych tekstów kultury – filmów gore, horrorów, przez aluzje do postaci wyznaczających historię kina grozy. Fani serialu spotykający się na forum *Truly Bitten* rozpatrują bowiem *Czystą krew* w szerokich kontekstach kulturowych, lokując rozważania o tym serialu w obszarze zróżnicowanych zainteresowań różnymi filmami, literaturą, obyczajami, ideologiami występującymi w różnych okresach historii kultury – głównie zachodniej²⁰.

Wracając do postawionego wcześniej pytania o sposoby konstruowania postaci i relację tych konstrukcji do rzeczywistości, chciałabym poprzez przyjrzenie się serialowi w kontekście koncepcji ograniczonej utopii ukazać, że udzielenie odpowiedzi na to pytanie wymaga rozpatrzenia statusu reprezentacji z uwzględnieniem specyfiki postmodernistycznej telewizji i migracji jej przekazów do internetu.

Z jednej strony rzeczywistość serialowa jest realistyczna w sposób proponowany przez Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, bazujący na racjonalności i przyczynowości związanej z rozwojem mechanicystycznego i naukowego światopoglądu we współczesnych społeczeństwach zachodnich²¹. Fabuła serialu jest uprawdopodobniona, stara się reprezentować (reprezentować w znaczeniu odpowiadać, odzwierciedlać) świat pozaserialowy – Amerykę XXI wieku, w której serialowy konflikt gatunkowy może symbolizować konflikty i ścieranie się światopoglądów i tożsamości osób o różnym statusie etnicznym, rasowym, seksualnym czy narodowym²². W tym kontekście utopia przedstawionej w tej produkcji wizji społeczeństwa ograniczona zostaje do postulowania społeczności wielokulturowej (czy wielu współistniejących społeczności kulturowych), której dominującą wartością powinna być tolerancja, rozumiana jako zgoda na dzielenie przestrzeni fizycznej i symbolicznej z innymi istotami, nie zawsze biologicznie tak samo skonstruowanymi. To jednak tylko pewien postulat, założenie, który odczytują w serialu jego odbiorcy. Bohaterka serialu, Sookie, także kieruje się, przynajmniej w pierwszych odcinkach, idealistycznie pojętą tolerancją, a nawet potrzebą afirmacji i zrozumienia odmiennych od niej istot. Społeczność wielokulturowa, która – jak pokazuje serial – nie może funkcjonować bez tarć i konfliktów, nie zakłada w serialu realizacji utopii totalnej, ale idea wielokulturowości wkrada się w „szczeliny” społeczności miasteczka Bon Temps. Te „szczeliny” tworzą tu stale pojawiające się nowe postaci (i odkrywane umiejętności czy zdolności pozostałych), których obecność każe zrewidować najbardziej nawet zatwardziałym konserwatystom (choć często tylko tymczasowo) własne poglądy na Innych²³.

Postaci konstruowane są tak, by przekrojowo ukazywały różnorodne postawy i poglądy amerykańskiego społeczeństwa²⁴. Natomiast normatywny model, który przyświeca tak pojmowanej rzeczywistości, zasadza się na pluralizmie i szacunku wobec innych. Ograniczona utopia, która nie mówi „jak jest”, lecz „jak być powinno”, nie zakłada realizacji, wcielania w życie tych wartości. Są one jedynie odniesieniem dla postaci, orientujących własne działania na określone cele. *Czysta krew* nie jest zatem realizacją takiego modelu, spełnianie „ograniczonych utopii” sprowadza się tu do zasygnalizowania sprzeczności w narodowym, etnicznym, rasowym czy seksualnym wywodzie, którego celem miałyby być homogenizacja postaw i który dzielą określone postaci. Konwencja serialu, który z założenia jest wielowątkowy i ukazuje zróżnicowane i (lub) sprzeczne

interesy jednostek, stale podsycające narracyjne konflikty, uniemożliwia pełną realizację jakiegokolwiek utopii (bez konfliktów w serialu zamiera akcja). Wydaje się jednak, że to zgromadzenie tak wielu różnorodnych postaci, mimo że wywołuje konflikty, ukazuje to, co bliskie jest teoretykom queer i co przemawia za interpretacją serialu jako projektującego (a nie realizującego), proponującego poprzez ironię, aluzje i przewrotne wykorzystanie niektórych konwencji otwartą, wielokulturową, zróżnicowaną wizję społeczności. Ta zaś zasada się na relacyjności i nacechowaniu działających podmiotów przygodnością: „To właśnie relacyjność, fakt, że jesteśmy bytami cielesnymi uzależnionymi od innych w swym przetrwaniu, najczęściej wskazują teoretycy etyki queer. Co więcej, ten sposób podejścia do etyki, niemający już za punkt wyjścia stabilnego podmiotu, bowiem ten odszedł wraz z wielkimi opowieściami, ale podmiot przygodny, podmiot pęknięty, rozdarty, podmiot potrzebujący innych, by przeżyć, ukazuje dziedzinę etyki jako obszar podejmowania wciąż nowych starań, wyborów, ale przede wszystkim obszar ogromnej odpowiedzialności za własne decyzje, by nie krzywdziły nikogo”²⁵. *Czysta krew*, choć przepełniona jest stereotypami i daje wyraz lękom i niechęci wobec innych, konstruowana jest tak, by mogła być odczytywana na wiele różnych sposobów, dlatego wydaje się, że uprawnione są również te jej interpretacje, które, podkreślając zróżnicowanie postaci, postulują świat, gdzie równoprawne będą rozmaite postawy, niekrzywdzące innych (w serialu mamy poniekąd – ponieważ nieschematycznie i często niejednoznacznie – do czynienia z „ludową sprawiedliwością”, zło jest ukarane, dobro nagradzane). Tym samym serial poszerza dyskurs różnorodności, nie daje jasnej odpowiedzi, co jest normalne, a co wychodzi poza normę, otwiera raczej dyskusję niż domyka sensy.



Rzeczywistość świata przedstawionego staje się znacząca, sublimuje ponadto pragnienia odbiorców, które oscylują wokół spełnienia miłości, życia wiecznego, zachowania młodości czy wolności od zachorowań i fizycznych urazów. Ponadto przy takim ujęciu rzeczywistości serial ten może być postrzegany jako odzwierciedlenie społecznie występujących symptomów wskazujących na niestabilność kultury, a także jako symboliczne przedstawienie niemożności jednoznacznego przypisania kulturze sensów²⁶. „Dialektyka powtarzalności i fascynacji potworami odsłania, jak wizje oczywistych reprezentacji są zawsze uwarunkowane przez usilne działania pożądania i terroru”²⁷.

Jeżeli serial reprezentuje rzeczywistość, to wampiry i inne osobliwe postaci odzwierciedlają pragnienia publiczności. W ten sposób dochodzą do głosu wizje utopii ograniczonych, które wyrażają pluralistycznie normy i przekonania różnych grup społecznych (pomijam tu upostaciowione wyobrażenia lęku, które mogą być także ekspresją ukierunkowaną na doznania estetyczne). To także spełnienie marzenia społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym wampir może być symbolem wiecznej młodości i wiecznego życia, nastawionego na stałe konsumowanie, kolekcjonowanie nowych wrażeń, bez zmartwień, którymi obciążona była wspólnota protestancka (praca jest dla niego raczej hobby niż koniecznością), a tym bardziej wspólnota katolicka (nie trzeba pracować na życie wieczne, bo spełnia się ono już na ziemi).

Jednak potraktowanie *Czystej krwi* jedynie jako realistycznego systemu oznaczania nie oddaje w pełni złożoności tego tekstu i nie mówi wiele nowego o praktykach jego odbiorców. Ponadto współczesne seriale wampiryczne w sposób niejednoznaczny odnoszą się do rzeczywistości oraz produkowanych i podzielanych przez odbiorców utopii. Wydaje się, że proponowane przez Scotta Lasha²⁸ rozróżnienie na figuralne oznaczenie postmodernistyczne i dyskursywne oznaczenie modernistyczne może przydać się w analizie rzeczywistości serialu, kiedy spojrzymy na nią, rozumiejąc reprezentację nie jako wtórne przedstawienie tego, co już istniejące, ale jako kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości²⁹. Reprezentacja bowiem, jak zauważa Michał Paweł Markowski, posiada dwa aspekty: „W pierwszym przypadku chodzi więc raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określać, w drugim z kolei, w jaki sposób reprezentacja przekonuje nas do swojej ważności. Podczas gdy modelem *mimetycznym* rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnoszenia reprezentacji do świata, model *performatywny* opiera się na wytwarzaniu: reprezentacja jest wyobrażeniem, które w ostatecznym rozrachunku nie odsyła donikąd poza sobą samym. W pierwszym wypadku zwykle mówi się o wierności, adekwatności, odpowiedniości czy prawdziwości reprezentacji, w drugim dominuje język odsyłający do wytwarzania «efektów prawdziwości»: prawdziwość reprezentacji wynika nie z jej «podobieństwa» do rzeczywistości, ale przeciwnie: z jej mocy negocjowania tego, co «zewnątrzne» wedle reguł doskonałej autonomii ontologicznej³⁰.

Odwołując się do figuralnego systemu oznaczania zaproponowanego przez Lasha, (który to system oznacza ikonicznie, a uwaga odbiorcy tekstu, poprzez który system ten funkcjonuje, „jest kierowana na przedmiot odniesienia, tyle, że ten okazuje się zbiorem fałszywych, połyskliwych albo monstrualnych elementów znaczących³¹), i wykorzystując model performatywny reprezentacji, możemy spojrzeć na *Czystą krew* jako na świat, który tworzy pewną całość bez istotnych odwołań do świata poza nim. Nie poszukujemy wówczas projektów czy realizacji utopii wewnątrz tekstu telewizyjnego i nie skupiamy się na partykularnych interesach społeczności w nim ukazanych, ale zakładamy, że sam serial jest już pewnym projektem utopii ograniczonej. Oznacza to, że jego obraz, treść stają się nam użyteczne w komunikacji z innymi ludźmi, dzięki nim postrzegamy relacje, jakie wytwarzają się na osi producent – tekst – odbiorca. Innymi słowy, rozpatrując serial, wzięwszy pod uwagę model performatywny reprezentacji, wykorzystujemy koncepcję utopii ograniczonej do analizy procesu odbioru i rozumienia zawartych w nim treści przez odbiorców. Proces rozumienia i produkowania sensów przez odbiorców serialu staje się alternatywną formą komunikacji społecznej – alternatywną wobec dyskursów ukazujących rzeczywistość społeczną w sposób realistyczny, za którym stoją ideologie ich zwolenników. Serial i działania kulturowe związane z jego odbiorem stają się propozycją postrzegania, rozumienia i tworzenia tekstów medialnych, która przedstawia częściowo wyidealizowany obraz praktyk medialnych, gdzie widzowie stają się współtwórcami kulturowego dyskursu, kreują własne interpretacje i podejmują działania, których realizacja możliwa jest dzięki „uwspólnieniu” celów z jego producentami (na przykład petycje pisane do producentów o zorganizowanie spotkań aktorów z fanami).

Ponadto figuralny system oznaczania, którego obecność w *Czystej krwi* wskazuje na jej postmodernistyczne uwikłanie, cechuje się kierowaniem uwagi widza na świat przedstawiony w serialu, który staje się elementem znaczącym, gdzie problematyczna jest sama relacja między znaczącym a odniesieniem (w przypadku traktowania serialu w optyce realistycznej, choć uwaga także skupia się na odniesieniu, to znaczące i odniesienie są jasno zdefiniowane i rozdzielone). Bowiem – jak zauważa Arkadiusz Lewicki w odniesie-

nii do filmu postmodernistycznego, ale jego uwagi można wykorzystać także w analizie *Czystej krwi* – „Postmodernistyczny system sygnifikacji pokazuje światy sztuczne. Prawdopodobnie wynika to ze specyfiki czasów ponowoczesnych. Rozwój środków audiowizualnych sprawia, że nie możemy być pewni ontologicznych podstaw naszej egzystencji. Nowoczesne środki przekazu mogą zacierać różnice pomiędzy realnością a zmysłem zarówno w sposób bezpośredni, jak i pośrednio – poprzez kreowanie różnego typu postaw i zachowań”³². Sama zaś figuralność jest cechą, która „zapytuje nie o to, co tekst kulturowy «znaczy» (*means*), lecz o to, co «czyni»”³³.

Lokując serial w tej perspektywie, rozpatrujemy go jako jedną z realizacji współczesnych utopii ograniczonych – ograniczonych do określonej tematyki. Serial w tej optyce staje się niematerialnym obiektem konkurującym z innymi tekstami kultury o uwagę widza w polu ścierających się ze sobą, sprzecznych lub alternatywnych ideologii. Na metapoziomie możemy przyglądać się tej rywalizacji rozmaitych tekstów kulturowych i zastanawiać się, która propozycja jest „bardziej prawdziwa”, to znaczy – ukazuje świat skupiony na samym sobie, o tyle interesujący dla odbiorcy, o ile wytwarza autonomiczną opowieść, która zawiera w sobie sensory korespondujące bardziej z innymi światami przedstawionymi niż z tym rzeczywistym. Odbiorca zamienia się tutaj w nomadycznego kłusownika de Certeau, który „[p]orzuca swój teren, oscylując w nie-miejscu pomiędzy tym, co wymyśla, a tym, co go przemienia. Czasem, rzeczywiście jak myśliwy w lesie, ma piśmo na muszce, tropi, śmieje się, robi «sztuczki» albo, jak gracz, pozwala się na nie nabrać. Innym razem gubi w nich fikcyjne zabezpieczenia rzeczywistości: jej zniknięcie oddala go od pewników umieszczających «ja» na społecznej szachownicy”³⁴. Odbiorca, konsumując serial wampiryczny, oddala się od codziennej rzeczywistości i równocześnie stale w niej przebywa, bowiem *Czysta krew* jako reprezentacja świata opartą na modelu performatywnym staje się tekstem, który jest medialnym fragmentem rzeczywistości. W tym ujęciu ma on status jedynie świata odsyłającego do znaczeń, które należy odszukać w szerokim kulturowym dyskursie przedstawień historii niesamowitych (a nie odniesień do świata rzeczywistego). Również swoim statusem zwraca uwagę na to, że rzeczywistość medialnie zapośredniczona i medialnie wykreowana może być częścią rzeczywistości codziennej, że praktyki odbiorców czynią przekazy i znaczenia zawarte w fikcyjnym tekście częścią świata rzeczywistego.

Jeżeli mamy do czynienia w analizowanym serialu ze światem, który zakłada rzeczywistość jawnie umowną, a równocześnie jest ona częścią świata, w którym żyjemy (medialnie zapośredniczone komunikaty przestają być tylko obrazami, ale także same znaczą), utopia, którą sygnalizuje, okazuje się konstruktem również konwencjonalnym, który istnieje, by porządkować nasze wyobrażenia o tym świecie.

Skonfrontowanie podejścia zakładającego wielokulturowość, która łączy interpretację serialu z odniesieniami do pewnych aspektów rzeczywistości (reprezentacja jako odpowiedniość) ze światami wyobrażonymi, produkowanymi przez telewizję i kształtowanymi przez odbiorców (reprezentacja jako wytwarzanie), pokazuje możliwość analizy jednego tekstu kultury w dwóch odmiennie definiowanych zastosowaniach tej samej koncepcji utopii ograniczonej. Pierwsza z nich odwołuje się do takiego spojrzenia na projektowany fragment społecznego porządku kultury, które zakłada współistnienie w jego obszarze osób przynależących do różnych wspólnot niedefiniowanych przez ich zakorzenienie w określonej przestrzeni fizycznej, ale skupionych wokół wspólnych wyobrażeń, kulturowo nabytych właściwości (czy też w obrębie telewizyjnej fikcji – gatunkowych możliwości). Ta wielokulturowa wspólnota, choć ograniczana przez inne, staje się uosobieniem pragnień odbiorców; nie tylko sublimuje ich marzenia o różni-



cowanym społeczeństwie, ale staje się wyobrażoną areną realizacji pragnień o życiu wiecznym, bezbolesnym, które przekracza ograniczenia ludzkiego ciała. Jest to utopia mimo swej ograniczoności możliwa do zrealizowania jedynie pośrednio jako wizja fabularna (która też obfituje w konflikty umożliwiające posuwanie się akcji), natomiast nie ma ona szansy realizacji w rzeczywistości, ponieważ choć jej zasady i wartości, które proponuje, są możliwe do uzgodnienia, odwołuje się do wyobrażeń, które nie są zakotwiczone w racjonalnie pojmowanej rzeczywistości.

Drugie zastosowanie koncepcji ograniczonej utopii odkrywa w *Czystej krwi* aspekty komunikatu medialnego i estetycznego. Założona zostaje tutaj interakcja między nadawcą, producentem a odbiorcą komunikatu, a ład społeczny wynika z równoprawnego, dwustronnego przepływu komunikatu (wiąże się z tym, jak tekst działa, a nie tym, co znaczy). Tekst kultury usytuowany zostaje w medialnej przestrzeni autonomicznych przekazów, gdzie preferowana przez utopię ograniczoną wizja społecznej komunikacji zasadza się nie tylko na zrozumieniu kodu, ale na potraktowaniu wymiany znaków między nadawcą a odbiorcą, jaka zachodzi w tym procesie, jako wymiany, która opiera się na przekładalności znaków, ale bez naruszenia ich autonomicznej struktury. Przekładalność nie oznacza tu odpowiedniości, czyli wymiany jednych znaków na inne, ale ekwiwalentyzację, znalezienie medium, dzięki któremu to, co pozornie nieporównywalne, może zostać porównane³⁵. Jeżeli zatem *Czysta krew* jest światem odsyłającym do samego siebie, to poprzez zrozumienie medium i kodu, którym operuje, możemy mówić o tym świecie i rozważać go w ramach postulatów zaproponowanych przez utopijną wizję idealnej społecznej komunikacji. Współczesny serial telewizyjny, który zadomowił się w internecie, posiada nadal cechy (telewizyjne) określające go jako komunikat wieloznaczny, pełen sprzeczności i posiadający otwartą strukturę narracyjną, która umożliwia kolejne interpretacje. Postulaty utopii ograniczonej oznaczają w tym kontekście możliwość uzgodnienia pewnych sensów między producentem a odbiorcą, a ich fragmentaryczna realizacja odnosi się do tymczasowego ich ustalenia, domknięcia w określonej przestrzeni komunikacyjnej, jaką może być na przykład forum internetowe. Ponadto aspekt estetyczny, który akcentuje utopia ograniczająca się do projektowania komunikatu zgodnego z ideałami autonomicznego obrazu, wyzwolonego z ograniczeń przedstawiania rzeczywistości, skierowanego na samego siebie, afirmującego własne wartości, wyłania się w *Czystej krwi* jako przyjemność obcowania ze światem fantastycznym. Przyjemność ta rodzi się z percepcji znaków oderwanych od rzeczywistości, w których ważne jest to, jak są ukazywane (fantastyczne rozwiązania fabularne nie mają odniesień do rzeczywistości, ale wywołują przyjemność związaną właśnie z negacją rzeczywistości, odrzuceniem jej racjonalnych zasad).

Współczesny serial wampiryczny spełnia zatem nasze pragnienia w dwojnasób – w zależności od tego, jaką definicję i kryjącą się za nią ideologię reprezentacji przyjmujemy. Za każdym z tych zestawów spełnionych wyobrażeń stoi również inna wizja idealnego społeczeństwa, która bądź sublimuje nasze pragnienia oscylujące wokół tego, co fantastyczne i niemożliwe (nieśmiertelność, wieczna młodość), czy też projektujące społeczność funkcjonującą na równych zasadach, bądź sprowadza się do idealnej komunikacji, w której dochodzi do wymiany przekazów, dostarczających przyjemności konsumowania ich treści i skupienia się na ich walorach estetycznych. Każda z tych wizji jest oczywiście

ograniczona ze względu na konkurujące ze sobą w przestrzeni medialnie zapośredniczonej inne modelujące rzeczywistość pojęcia.

Zaletą koncepcji utopii ograniczonej jest jej nastawienie na różnicę, akceptacja świata, gdzie rozmaite wizje idealnie funkcjonującego ładu społecznego wyznaczone są przez różne wartości i priorytety, które akcentują różne aspekty tej idealnej rzeczywistości i skupiają się na postulowaniu idealnych form rozmaitych procesów. Żadna z nich nie może претендовать do wizji totalnej, podporządkowującej sobie cały świat społecznych interakcji i wyobrażeń. Pozwala to na krytyczne ulokowanie w ich perspektywie tak złożonych tekstów kulturowych, jak współczesny serial wampiryczny, który w swoją strukturę ma wpisana polisemię zarówno w aspekcie gatunkowym, fabularnym, jak i poznawczym, umożliwiającym jego interpretację poprzez przyjęcie różnych założeń regulujących relację między rzeczywistością i medialnym światem konstruowanym przez producentów i odbiorców. W ten sposób serial wampiryczny proponuje urzekające wizje, które w medialnej przestrzeni spełniają oczekiwania odbiorców w wyrafinowany (oparty zarówno na ich pragnieniach, jak i na estetycznych upodobaniach) sposób.



Jak zauważa Ewa Rewers: „Krytyczne studia kulturoznawcze wyróżnia wszakże nie tylko zwrot od utopii do empirii. Na uwagę zasługuje głównie podkreślana w nich ostatnio rola wyobraźni transnarodowej łączącej realny i wyobrażony (medialny) świat”³⁶. Za sformułowaniem utopii stoją tu określone przez badaczkę koncepcje, obejmujące całościowe wizje sprawiedliwości społecznej, przynależności państwowej, wspólnoty. Jednak utopia ograniczona może okazać się właśnie takim zwrotem ku empirii, ponieważ nie pretendując do projektowania zmiany całościowej, fundamentalnej, staje się inspiracją dla podejmowanych w ograniczonych zakresach działań, w których podkreślona jest rola wyobraźni jako przestrzeni negocjacji społecznych praktyk i regulatora kulturowej aktywności, przestrzeni łączącej rzeczywistość i światy medialne.

Przypisy

- ¹ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007, s. 249.
- ² Ch. Geraghty, *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge 1991, s. 27–35.
- ³ Posługując się określeniem „współczesny serial telewizyjny”, mam na myśli stale seriale typu *quality series*, najnowsze (produkowane po 2000 roku), wysokobudżetowe seriale zagraniczne, głównie amerykańskie. W dalszej części tekstu będzie chodziło przede wszystkim o serial *Czysta krew* (*True Blood*).
- ⁴ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 16.
- ⁵ Ibidem, s. 17.
- ⁶ J. Donald, *The Fantastic, the Sublime and the Popular; Or What's at Stake in Vampire Films?*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, London 1989, s. 235.
- ⁷ Obecnie – listopad 2010 – w Stanach Zjednoczonych trwają prace nad czwartym sezonem serialu. Trzeci sezon został już wyemitowany w amerykańskiej telewizji, jesienią 2010 roku pojawi się w telewizji polskiej.

W sieci natomiast odcinki trzeciego sezonu (jak i wcześniejszych) były dostępne niemal równoległe z emisją w telewizji amerykańskiej.

- 8 J.C. Alexander, *Sila utopii i utopia naprawy obywatelskiej*, przeł. P. Sadura, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Warszawa 2006, s. 439.
- 9 Ibidem, s. 438.
- 10 Ibidem, s. 439.
- 11 A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2009, s. 50.
- 12 Kristyn Gorton podkreśla rolę emocji ukazywanych na ekranie i emocjonalnego zaangażowania widzów seriali telewizyjnych, co łączy się z przekształceniami odbiorczych przekonań, tworzeniem przez widzów nowych znaczeń i konstruowaniem przez nich pojęć związanych z ich życiem codziennym na bazie sensów zawartych w świecie serialowym. Zob. K. Gorton, *Media Audiences. Television, Meaning and Emotion*, Edinburgh 2009, s. 67.
- 13 aNNuszkA, post wysłany: 13.02.2009, 22.21, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 14 aNNuszkA, post wysłany: 13.02.2009, 22.58, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 15 wen, post wysłany: 14.02.2009, 0.40, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 16 Deirdre, post wysłany: 16.04.2009, 9.24, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=45>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 17 Marti, post wysłany: 6.07.2010, 0.59, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=120>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 18 Vinga, post wysłany: 11.08.2010, 20.57, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=150>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 19 W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 53.
- 20 Na forum tym pojawiają się bardzo zróżnicowane zagadnienia, dla których zastosowano podział na: tematy dotyczące serialu, inne (w tym twórczość Ch. Harris – autorki powieści, które stały się inspiracją dla serialu, i tłumaczenia jej książek na język polski), różności (wszelkie wypowiedzi dotyczące wampirów i innych osobliwych postaci w literaturze, filmie, serialach, sztuce itp., twórczość użytkowników, ulubiona muzyka, informacje o spotkaniach i wiele innych). Zob. <<http://www.true-blood.com.pl/>>.
- 21 N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienia popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 401.
- 22 Może odnosić się do konfliktów etnicznych i narodowych, które wyraźniej zarysowały się po ataku na World Trade Center we wrześniu 2001. Szczegółowo o tych konfliktach pisze Appadurai w książce *Strach przed mniejszościami*, op. cit. Gatunkowe konflikty w *Czystej krwi* są także często postrzegane jako walka o równouprawnienie amerykańskich środowisk LGBT.
- 23 W finale drugiego sezonu, kiedy większość mieszkańców Bon Temps budzi się ze swoistej hipnozy, w jaką wprowadziła ich menada, odkrywają oni, że działali w sposób dla siebie bardzo nietypowy, co, choć tylko przez jakiś czas, nie pozwala im osądzać pochopnie i stereotypowo zachowań innych postaci.
- 24 Wśród bohaterów serialu są m.in.: liberalny gej (Lafayette), konserwatywny wampir (Bill), zatwardziała katoliczka (matka Tary), weteran wojenny (Terry), wampirzy ksenofob (René), rygorystyczny wampirzy sędzia (Magister), hedonistyczna kelnerka (Amy) czy oddana rodzinie zmiennokształtna (Crystal).
- 25 J. Mizielińska, *Pleć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 219.
- 26 J. Donald, *The Fantastic...*, op. cit., s. 247.
- 27 Ibidem.
- 28 S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit. s. 471–529.
- 29 M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. R. Nycza, M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 289.
- 30 Ibidem, s. 289–290.
- 31 S. Lash, *Dyskurs czy figura...*, op. cit., s. 503.
- 32 A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 202.
- 33 S. Lash, *Dyskurs czy figura...*, op. cit., s. 475.

³⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 172.

³⁵ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, op. cit., s. 299.

³⁶ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, pod red. W. Kalagi, Kraków 2004, s. 139.

Summary

The text analyzes the American television show about vampires True Blood in the context of two ways of understanding the representation of reality. Representation is understood either as a presentation of the world, similar to the reality, reflection of the reality beyond the text or as negation of this reality, the establishment of an autonomous world, where representation is the imaginary construction that refers to itself. Bearing in mind these two perspectives associated with different aesthetic and epistemological beliefs, I try to show how the concept of “limited utopia” by Jeffrey C. Alexander may be useful in interpretation of process of presenting the narration and how his proposition of utopia reveals actual practices of television series audiences. Does this proposal of utopia that is not the project of total changes, but is limited to the project of changes associated with particular social niche, also influence the actions undertaken by the show’s producers and consumers? In this article I try to show that the idea of “limited utopia” can become a part of the collective imagination that transforms reality, and is “a form of negotiation between the location of personal agency of activity (human beings) and globally defined fields of opportunity” (A. Appadurai).