

# Miłosz Babecki

---

## "Hiper-Polak" jako struktura informacyjna w badaniach nad typologizowaniem wizerunku obywateli w społeczeństwie totalitarnym na przykładzie serialu "Zmiennicy" w reżyserii Stanisława Barei

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 7, 55-73

---

2011

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Miłosz Babecki

# „Hiper-Polak” jako struktura informacyjna w badaniach nad typologizowaniem wizerunku obywateli w społeczeństwie totalitarnym na przykładzie serialu *Zmiennicy* w reżyserii Stanisława Barei

**Słowa kluczowe:** modelowanie wizerunkowe, strategie komunikacyjne, totalitaryzm, opinia społeczna i publiczna

**Key words:** image forming, communication strategies, totalitarianism, public and social opinion

## „W atmosferze wzajemnego zrozumienia”. Od potencjału rzeczywistości do potencjału absurdu. Konteksty

Ujęte w śródtytułe słowa piosenki autorstwa Przemysława Gintrowskiego, utworu stworzonego z myślą o serialu Stanisława Barei, w kontekście licznych, analizowanych dalej akcji podejmowanych przez ekranowych bohaterów pozwalają na stworzenie wyjątkowego kontekstu interpretacyjnego. Jest on tożsamy z realiami społeczno-politycznymi panującymi w Polsce przed 1989 rokiem, zatem charakterystyczny dla ustrojów totalitarnych i strukturyzowanych w nich stosunków społecznych. Zważywszy na charakter wybranego do analiz materiału egzemplifikacyjnego – serial telewizyjny – konieczne jest zwrócenie uwagi na stosunek do prawdy historycznej. Eksponowano ją i eksploatowano tkwiący w niej potencjał niezwykle często, korzystając z wielu znanych w teorii literatury strategii odsyłających odbiorcę do pojęć takich, jak ironia, parodia czy satyra. Rola tej ostatniej jest nie do przecenienia, zdaniem Olgi Lipińskiej, która dowodzi:

Satyra jest konieczna. Satyra poruszająca głębsze sprawy niż tylko parodiowanie wyglądu i sposobu bycia decydentów. Satyra to wypalanie gorącym żelazem głupoty, wad narodowych, przyczyn i skutków wszelkiego złego. Trzeba dotąd walić w rubaszny czerep waszmościów, aż się rozum rozbudzi. Satyra to jest niezbędne lustro. Naród bez satyry, bez lustra słabo siebie widzi i źle siebie ocenia. Jest chory. I właśnie tak jest<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Szubratowicz, *Turecki wraca. Rozmowa z Olgą Lipińską*, „Przegląd” 2008, nr 48, s. 10. Cytowany fragment ma charakter publicystyczny. Jego przywołanie uzasadnia zarówno doświadczenie reżyserskie Olgi Lipińskiej w tworzeniu najbardziej znanego kabaretu telewizyjnego w Polsce, jak też stosowana przez nią absurdystyczna poetyka dostrzegalna również

Kształtowana w ten sposób metaforyczna płaszczyzna serialu telewizyjnego – ważnego w sensie kulturowym świadectwa minionych realiów społeczno-politycznych – została wzniesiona na filarach absurdu i groteski. Dlatego też w dyskusji o kontekście komunikacyjnym epoki, w której ramach chronologicznych podejmują problematykę indywidualizacji wizerunku jednostek współtworzących „społeczność totalną”<sup>2</sup>, nie można zapominać o absurdystycznej wykładni, którą przedstawili Martin Esslin i Oleg Sus, a także Václav Havel, idący o krok dalej w definiowaniu anatomii gagu, czy wreszcie wtórujący wymienionym Istvan Örkény. Proponowana przez mnie optyka jest istotna ze względu na konsekwentnie stosowaną przez Bareję poetykę. Jego obrazowanie faktów historycznych i ukazywanych na ich tle wydarzeń z życia obywateli Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej odbywało się zawsze z wykorzystaniem instrumentów, którymi posługiwali się twórcy dramaturgii absurdu. Absurdystyczna retoryka jest niezwykle wyrazistym nawiązaniem do modeli narracyjnych i analitycznych stosowanych w teatrologii w latach siedemdziesiątych XX wieku. Prawda ekranu i wynikające z niej liczne perypetie dostrzegalne w życiu bohaterów serialu *Zmiennicy* korespondowały z losami *dramatis personae* i prawdą sceny, z myślą, o której pisali Mrożek i Havel, a teoretyzowali, prezentując swe analizy, Esslin, Sus oraz Örkény. Przekonanie tego ostatniego staje się wyjątkowo istotne dla precyzyjniejszego definiowania kontekstu badawczego, co będzie rzutowało na charakterystykę zobrazowanej w serialu Barei społeczności. Örkény konstatuje:

Uważam, że istnieje tylko jedna autentyczna rzecz – sytuacja. Ten układ, w którym żyjemy, w którym znaleźliśmy się z własnej woli lub jej wbrew i z którego próbujemy uciec w dobrym lub złym kierunku, można sparafrazować z wielką dokładnością. Wszystko inne to sprawa przypadku, inwencji<sup>3</sup>.

W owym kontekście, doprecyzowanym z uwzględnieniem czynników geograficznych, historycznych, politycznych i społecznych, funkcjonują, nie z wyboru, lecz od urodzenia, serialowi bohaterowie, których osobiste powikłane losy, a co za tym idzie, także niezwykle złożone dynamiczne wizerunki, stanowią przedmiot poniższych dociekań.

---

w dziełach Stanisława Barei. Głównym powodem przytoczenia słów O. Lipińskiej jest jednak pokrewieństwo taktyk obrazowania realiów życia w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz obnażanie wszelkich związanych z tym nielogiczności i charakterologicznych przywar obywateli, którzy – by przeżyć we wrogim im otoczeniu społecznym – starają się dostosować do absurdalnych reguł obowiązujących w systemie politycznym i strukturze społecznej. Słowa Lipińskiej przywołuję również dlatego, że stworzony przez nią w *Kabarecie* profil osobowościowy woźnego Tureckiego koresponduje z archetypami osobowościowymi stale eksponowanymi przez Bareję. Obydwa formaty noszą ponadto znamiona satyry będącej metaforycznym lustrem, w którym odbijają się wizerunki analizowanych dalej postaci.

<sup>2</sup> Zob. R. Nozick, *Anarchia, państwo, utopia*, tłum. M. Maciejko, M. Szczubiałka, Warszawa 1999, s. 378–379.

<sup>3</sup> M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 51.

Układ, jak chce tego Örkeny, bądź też parafrazowany przez Bareję kontekst, determinuje wizerunkową analizę serialowych postaci. Podejmowane przez nie działania lub ewentualne zaniechania i generowane przez to pozytywne lub negatywne efekty stanowią asumpt do próby typologizacji wizerunku obywatela żyjącego w PRL-u. Obywatela o moralności, czy szerzej – światopoglądzie dynamicznie zmieniającym się pod wpływem czynników akcydentalnych. Wreszcie obywatela, którego percepcja otaczającej rzeczywistości jest zależna od miejsca zajmowanego w strukturze społecznej, w szczególności jeśli pod uwagę brać kategorię władzy jako czynnik modelowania zachowań. Władza ta może być sprawowana bezpośrednio, w konkretnej sytuacji i stanowić atrybut na przykład funkcjonariusza milicji obywatelskiej. W przypadku serialu *Zmiennicy* dominujący jest jednak model opisowy mechanizmu inercji władzy, który Václav Bělohradski postrzega jako

ruch ślepy systemu, nieświadomy, niekontrolowany i niedający się kontrolować. Ruch, który nie jest już *de facto* dziełem ludzi, ale który ich za sobą wlecze, a więc manipuluje nimi<sup>4</sup>.

Manipulację dostrzega się na wszystkich obrazowanych w kolejnych epizodach szczeblach władzy państwowej, we wszystkich stosunkach podległości administracyjnej, także w środowisku interpersonalnym: rodzinnym, przyjacielskim, koleżeńskim, w przestrzeni komunikowania społecznego ze szczególnym naciskiem na zachowania konsumenckie. „W atmosferze wzajemnego zrozumienia” starają się zatem bohaterowie przewycięzać wszelkiego typu ograniczenia będące na przykład efektem polityki centralnego planowania i bez względu na pochodzenie, światopogląd oraz wykonywany zawód zawiązywać mniej lub bardziej trwałe sojusze, dzięki którym możliwe jest osiągnięcie nie tylko krótkotrwałych korzyści, lecz również realizowanie dalekosiężnych planów. W obydwu jednak przypadkach zwycięstwo ma w istocie charakter pozorny, gdyż arena walki to wciąż inercyjny system władzy. Pokonywanie przeciwnika polega wtedy wyłącznie na neutralizowaniu jego uporów, wynikającego z niezrozumiałych dla społeczeństwa regulacji prawnych. Przykładem niech będzie scena z epizodu piątego, noszącego tytuł *Safari*. W niej to Polak udający obywatela z drugiego obszaru płatniczego próbuje kupić benzynę do samochodu z zagraniczną rejestracją. Ponieważ pracownik stacji odmawia, wskazując na obwarowania związane z koniecznością posiadania talonów, uruchomiony zostaje „łańcuch dobrej woli”. Podstawiani kolejno klienci – kobieta z dzieckiem, a nawet katolicki ksiądz – ponoszą klęskę. W innej scenie tego samego epizodu jeden z reprezentantów inercyjnego systemu sprawowania władzy, właściciel punktu wulkanizacji opon, lokalizuje swój zakład przy drodze pokrytej „eksperymentalnym odcinkiem konstrukcyjnym nawierzchni”, która, jak się okazuje, celowo została wypreparowana tak, by niszczyć ogumienie każdego

<sup>4</sup> V. Havel, *Zaoczne przesłuchanie. Rozmowy z Karelem Hvižďalą*, tłum. J. Illg, Warszawa 1989, s. 99.

jadącego po niej pojazdu. W ten oto sposób wulkanizator rekompensuje sobie wydatki związane z inwestycją w eksperyment, czyli z korupcją odpowiedzialnego za decyzję urzędnika. Wszak, jak przekonuje inny bohater, „trzeba się starać”<sup>5</sup>.

„Starania” bohaterów serialu przywołują na myśl założenia poczynione przez teoretyków gier. Mają one zarówno postać dwuosobowych gier współpracy, jak i ich wieloosobowych koalicyjnych wariantów<sup>6</sup>. Wchodząc w różnorodne interakcje, grając zatem, bohaterowie dążą do realizacji obiektywnie istniejących, zaprojektowanych w scenariuszu interesów. Jeśli napotkana przez nich sytuacja zdaje się być patowa i jakiegokolwiek rozstrzygnięcie nie jest możliwe, lub w innym przypadku, gdy rozstrzygnięcie jest dla serialowej postaci niepomysłne, wówczas podobne, poczynione w toku gry spostrzeżenia umożliwiają percepcję absurdalnej rzeczywistości w odniesieniu do przesłanek innych niż zdroworozsądkowe. Ponieważ charakterystyka niniejszego opracowania uniemożliwia przeprowadzenie kompleksowej analizy stosunków społecznych z uwzględnieniem każdego dostrzeżonego w kolejnych epizodach serialu modelu gry, konieczne jest wprowadzenie pewnych ograniczeń. Dlatego też w dalszej części artykułu wskazuję na najpowszechniejsze, moim zdaniem, odmiany gier, powiązane z postaciami uwikłanymi w dystynktywne dla fabuły wątki. W konsekwencji pośród dwuosobowych gier współpracy wskazuję na „harmonię interesów” oraz „polowanie na jelenia”. Jeśli brać pod uwagę stopień skonfliktowania bohaterów, wówczas dominującym modelem jest gra o nazwie „dylemat więźnia”. Pełniący w serialu funkcję platformy scalającej wątek przemytu narkotyków, znajdujący swój finał w ostatnim z epizodów podczas licytacji samochodu marki Fiat 125p o numerze bocznym 1313, czyni zasadnym wskazanie na inny jeszcze model gry – tym razem koalicyjnej, wieloosobowej<sup>7</sup>.

Bez względu jednak na realizowaną strategię działania postaci obdarzone są charakterystycznymi dla nich cechami. Podążając tym tropem, zwracam uwagę na pełniący funkcję dominanty we wszelkiego typu wskazanych dotąd stosunkach społecznych konstrukt psychologiczny. Rodzaj superstruktury osobowości jednostki, która bez względu na okoliczności, w jakich się znajdzie, postąpi w ściśle określony sposób. Dostrzeżony w serialu Barei i konstytutywny dla dalszych analiz model osobowy i odpowiadający mu specyficzny rodzaj wizerunku został uprzednio stworzony we wspomnianym już autorskim kabarecie przez Lipińską. Jest nim postać woźnego Tureckiego, odgrywana przez Janusza Gajosa.

Indywidualizm Tureckiego, elementy składowe jego wizerunku, odpowiadają ogólnej charakterystyce społeczności totalnej zobrazowanej przez Bareję. Lipińska wskazuje, że Turecki

<sup>5</sup> Por. *Zmiennicy*. Epizod V: *Safari*, reż. S. Bareja, Polska 1987.

<sup>6</sup> Zob. Z.J. Pietraś, *Teoria gier jako sposób analizy procesów podejmowania decyzji politycznych*, Lublin 1997.

<sup>7</sup> Por. tamże, s. 45, 46, 62, 110.

posiada wszelkie polskie cechy, czyli jest to ciekawostka przyrodnicza. To taki hiper-Polak. Chamowaty, warcholski, arogancki, ma jednak jakąś swoją mądrość i godność. Wprawdzie kombinuje, robi lewe interesy z koksem, ale jest patriotą swojej małej ojczyzny, czyli teatru, gdzie pracuje jako woźny. Okrada ten teatr, ale jak chcą go zamknąć, pierwszy będzie go bronił, pierwszy pójdzie na barykady. Ma pogardę dla władzy i jednocześnie się jej boi. Jest przekonany, że bez niego nic się nie uda. Jest woźnym, ale w każdej chwili może być szefem wszystkiego. Kompetencje są mu niepotrzebne. Wystarczy mu własny rozum<sup>8</sup>.

W satyrycznej kontrze do otaczającej Bareję rzeczywistości pozostawali wszyscy wykreowani przez niego bohaterowie. Kolejny raz jednak, ze względu na charakter niniejszego tekstu, uściśliam, iż nie jest moją intencją analizowanie wizerunku każdej z serialowych postaci. Dlatego też koncentruję się na losach osób, które zostały dynamicznie powiązane z prezentowaną widzowi opowieścią tak, że podejmowane przez nie decyzje mają istotne znaczenie dla fabuły. W konsekwencji protagonistów jak i antagonistów zakwalifikowałem do trzech grup stworzonej przez siebie typologii: pretorian, łączników i poborowych<sup>9</sup>. Kryteriami decydującymi o takim, a nie innym zakwalifikowaniu były: status materialny, zajmowane w hierarchii władzy miejsce, umiejętności i możliwości oddziaływania na innych partnerów interakcji, a także społeczne funkcje pełnione w systemie komunikowania.

## Mocniejsze eksponowanie prawdy minionych czasów<sup>10</sup>

Serialowa wizja totalitarnego ustroju politycznego i panujących w nim stosunków społecznych, dla których ilustracją są losy głównych bohaterów: Katarzyny Pióreckiej, jej *alter ego* Mariana Koniuszki oraz Jacka Żytkiewicza – tytułowych zmienników pracujących w Warszawskim Przedsiębiorstwie Taksówkowym (WPT) – została zbudowana na fundamencie rzeczywistości schyłku lat osiemdziesiątych. Projekcja Barei, do czego odbiorca jego filmów został niejako przyzwyczajony, jest, tak jak wyakcentowała to Lipińska, waleniem w rubaszny czerep z intencją ludycznego oddziaływania, co więcej jednak, z zamiarem kanalizowania frustracji wzbierającej w społecznej świadomości. Dzieje się to poprzez wykorzystanie mechanizmu

<sup>8</sup> P. Szubratowicz, dz. cyt., s. 6.

<sup>9</sup> Szczegółowe omówienie każdej z kategorii jest możliwe w powiązaniu z konkretnymi serialowymi wątkami stanowiącymi materiał badawczy.

<sup>10</sup> Śródtytuł jest parafrazą fragmentu zaleceń sformułowanych przez urzędników Wydziału Propagandy KC PZPR w 1988 r. w odniesieniu do dziennikarzy pracujących w mediach komunikowania masowego: „Prasa, radio i TV musi mocniej eksponować prawdę naszych czasów, iż toczy się batalia o losy kraju, o szybszy i efektywniejszy rozwój, o miejsce i pozycję naszego narodu dziś i w przyszłości [...]. Dlatego w partyjnych zespołach dziennikarskich trzeba wielkiego wysiłku, aby były one zdolne do samodzielnego zajmowania stanowiska i umiejętnego oddziaływania na opinię publiczną w zgodzie z linią i celami partii” (J. Kończak, *Od Telecha do Polskiego ZOO. Ewolucja programu TVP*, Warszawa 2008, s. 204).

działania absurdu, czyli umyślne pozbawianie sensu takiej rzeczywistości, która jest postrzegana jako obiektywnie absurdalna.

Absurd działa w świecie przedstawionym przez Bareję, demaskując „obiektywny” absurd społeczny. Mamy więc do czynienia z sytuacją udziwnienia rzeczywistości, w której człowiek tkwi i jest z niej jednocześnie, w jakiś sposób, wyobcowany. Absurdalne jest wówczas zwykle to, co powinno mieć dla nas jakikolwiek sens, a mimo wszystko go nie ma. „Warunkiem pojawienia się absurdu jest więc funkcjonujące zawsze kryterium sensowności”<sup>11</sup>. Kryterium czy kryteria mogą się między sobą różnić, jednak konstytutywne w działaniach artystycznych jest to, że

mają na celu obalenie martwej ściany samozadowolenia i zautomatyzowania i stworzenie na nowo świadomości sytuacji człowieka wobec konfrontacji z podstawowymi prawdami istnienia<sup>12</sup>.

Tak postrzegane wybrane do badań wątki obecne w serialu *Zmiennicy* umożliwiają odnoszenie towarzyszących im kontekstów do rzeczywistości typowej dla teatru absurdu. Jeden jak i drugi kulturowy wytwór

piętnuje, za pomocą satyry, absurdalność życia w nieświadomości rzeczywistości podstawowej. Jest to właśnie uczucie martwoty i mechanicznego bezsensu na pół nieświadomego życia, uczucie „ludzi ukrywających niehumanizm”<sup>13</sup>.

Charakteryzowanemu powyżej absurdowi egzystencjalnemu odczuwanemu przez postaci towarzyszą jeszcze dwie odmiany: antropocentryczna i dialektyczna. Typ antropocentryczny koncentruje się na życiu ludzkim, które stawia w centrum swoich zainteresowań. Absurd dialektyczny z kolei uwzględnia subiektywne i obiektywne elementy ludzkiej egzystencji, ich wzajemny stosunek i oddziaływanie. Odmianę egzystencjalną określić można mianem fizyki absurdu. Pojęcie to odnosi się do świata małych nielogiczności, rzeczy i spraw wywróconych do góry nogami<sup>14</sup>. Małe nielogiczności piętrzą się jednak w *Zmiennikach*. Jaskrawym tego dowodem jest oczekiwanie głównej bohaterki i jej matki na listonosza. Kobiety, stojąc przy skrzynce pocztowej, budzą podejrzenia przechodniów, którzy traktują oczekiwanie na doręczyciela tak, jakby było to oczekiwanie na dostawę towaru do wyimaginowanego sklepu. Choć nie dostrzegają stoiska, ustawiają się w kolejce<sup>15</sup>.

Banalna sytuacja zostaje zatem podniesiona do rangi niezwykle ważnego wydarzenia. Okresowo, wskutek „rozkręcenia sprężyny” akcji<sup>16</sup>, wypiętrza się nowa struktura zależności międzyludzkich. Nabyta podejrzliwość,

<sup>11</sup> V. Havel, *Anatomia gagu*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1989, nr 8–9, s. 140.

<sup>12</sup> M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, tłum. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 262.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> [B.a.], „*Divadlo*” o *Mroźku i teatrze absurdu*, „Dialog” 1964, nr 2, s. 130–132.

<sup>15</sup> *Zmiennicy*. Epizod XI: *Antycypacja*, reż. S. Bareja, Polska 1987.

<sup>16</sup> Liczne gagi sytuacyjne budzą skojarzenia z historią opowiedzianą niegdyś przez Sławomira Mrożka, wypowiadającego się na temat swojej twórczości. Mroźek konstataował: „Jeżeli piszę jednoaktówkę, wystarczy tylko sytuacja [...]. Sytuacja rozgrywa się i wyczerpuje, jak

korespondująca, jak to ma miejsce w przywołanej powyżej scenie, z obronnym mechanizmem wypierania bądź całkowitej negacji klarownych, lecz eliptycznych pod względem budowy komunikatów, zwraca uwagę na specyficzne procesy kształtowania opinii społecznej. Bywa ona u Barei zdeformowanym odzwierciedleniem, częściej jednak jest zupełnym przeciwieństwem upowszechnianej przez reżimowe media opinii publicznej. W opozycji do jej zewnętrznego charakteru i pojmowania w zgodzie z definicją Stanisława Kuśmierskiego<sup>17</sup> pozostaje ukryta opinia publiczna. Ta z kolei, wsparta poglądami Giovanniego Sartoriego i Charlesa Taylora, przyjmuje postać jedynie rozpowszechnionej i w taki oto sposób jest tożsama z budowanym zestereotypizowanym oglądem otaczającej rzeczywistości. Stereotypowe ujęcie, czyli inicjujące powstawanie wspólnoty obywateli postrzegających świat w identyczny sposób<sup>18</sup>, świat, w którym zmuszonym jest się żyć, „pełni funkcję komunikacyjną, dając możliwość porozumienia z własną grupą”<sup>19</sup>. I co równie ważne, pozwala identyfikować swoich i obcych<sup>20</sup>.

Stereotypizacja skutkuje procesami strukturyzacji społecznej. Funkcjonalności czy też badacze społeczni, do czego przekonuje Anthony Giddens, projektują modele, dzięki którym

struktura jawi się [...] jako coś „zewnętrznego” wobec ludzkiego działania, jako źródło ograniczeń swobody inicjatywy niezależnie od ukonstytuowanego przedmiotu<sup>21</sup>.

Restrykcji u Barei dostrzega się aż nadto i wszystkie one wynikają z ograniczeń strukturalnych. Niektóre (w mniejszości) mają rodowód kulturowy, inne zaś wynikają z działalności urzędników reprezentujących różnorodne instytucje władzy. Kulturowo sankcjonowana jest choćby niemożność zatrudniania kobiet w roli kierowców w Warszawskim Przedsiębiorstwie Taksówkowym. Wskazana sytuacja ustępuje jednak innym, generowanym przez pracowników takich podmiotów, jak: Fabryka Samochodów Osobowych, Spółdzielcza Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego im. Borów Tucholskich czy Instytut Literacki „Opoka”.

Decyzje dyrektora FSO, prezesa Koniuszki czy Samełki wpływają na charakterystykę mikrospołeczności, których sieć oplata z kolei cały organizm

---

zabawka, której rozkręci się sprężyna aż do stanu spoczynku, kurtyna, koniec” (S. Mrozek, cyt. za: *Listy Stanisława Mrożka do Jana Błońskiego*, „NaGłos” 1991, nr 3, s. 180).

<sup>17</sup> Kuśmierski stwierdza, że opinia publiczna to „dynamicznie zmieniający się stan świadomości dużych grup społecznych, składający się z poglądów i przekonań mniej lub bardziej trwałych, odnoszących się do kwestii dyskusyjnych, który ma bezpośredni wpływ na aktualne bądź przyszłe interesy społeczeństwa” (E. Młyniec, *Opinia publiczna. Wstęp do teorii*, Poznań–Wrocław 2002, s. 20).

<sup>18</sup> Przejawem tożsamości poglądów jest wypowiedź Jacka Żytkiewicza, który tak oto pociesza jednego z pasażerów taksówki: „Na technikę wymyśli się drugą technikę” (*Zmiennicy*. Epizod XIV: *Pocałuj mnie, Kasiu*, reż. S. Bareja, Polska 1987).

<sup>19</sup> E. Młyniec, dz. cyt., s. 89.

<sup>20</sup> Por. tamże.

<sup>21</sup> A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań 2003, s. 55.



państwowy, upodabniając go tym samym do siebie. Ewolucja systemu definiowanego jako inercyjny jest często w serialu nie do zniesienia dla żyjących w nim jednostek. Wyjaśnienie owej reguły odnajdzie odbiorca w toku lektury *Anarchii, państwa, utopii* Roberta Nozicka. Jej autor stwierdza:

Ustanowienie przez społeczność nowej restrykcji bądź zniesienie pewnego starego ograniczenia bądź spowodowanie jakiejś poważnej zmiany w charakterze tej społeczności na jej indywidualnych członków będzie miało wpływ pod pewnymi względami podobny do tego, jaki na obywateli jakiegoś narodu wywiera zmiana praw przez ten naród<sup>22</sup>.

Poddane restrykcjom jednostki mogą zacząć postrzegać ograniczenia jako represje – tak też jest w przypadku Pióreckiej i Żytkiewicza. Jeśli dodać do tego fakt, że architektura władzy oraz model stosunków społecznych niejako dyskwalifikują młodych bohaterów, przekreślając ich marzenia o niezagrożonym zatrudnieniu, posiadaniu własnego mieszkania, wreszcie także poczuciu elementarnej sprawiedliwości, jasne stanie się, iż dążyć będą oni do zmiany swego statusu. Jeśli jednak dążenia zakończone zostaną fiaskiem, czekać ich może los przymusowych eskapistów z rzeczywistości. Wskazana sytuacja jest w pewnym stopniu czynnikiem dynamizującym serialową intrygę. Kasia vel Marian to w istocie eskapistka z kolejkowego świata kobiet, reprezentowanego przez jej matkę.

Piórecka i Żytkiewicz zostają zepchnięci, w świetle powyższych spostrzeżeń, na margines społeczności totalnej, uosabianej przez wymienionych wcześniej decydentów. Ma to miejsce, ponieważ zmiennicy na gruncie ówczesnej struktury nie wypełniają wszystkich jej nakazów. Co gorsze, dostępne tej grupie dobra konsumpcyjne mają stosunkowo niewielkie grono wyłączających odbiorców<sup>23</sup>. Pozostali, na przykład matka Pióreckiej, Ołtarzewska czy Lesiak,

będą pragnąć podwójnie całkowitego pokrycia ogarniającego wszystkich we wszystkich aspektach życia, na przykład aby we wszystkich zachowaniach wszyscy ludzie (żadne w zasadzie nie jest wykluczone) przejawiali określone uczucia miłości, oddania, gotowości niesienia pomocy innym, aby wszyscy angażowali się pospołu w pewne wspólne i ważne zadanie<sup>24</sup>.

W ten oto sposób w interakcji strukturyzowanej na konflikcie społeczności totalnej i pozostających w jej sferze jednostek ujawniają się liczne cechy charakterologiczne, także telegeniczne (wszak *Zmiennicy* są przekazem audiowizualnym), które umożliwiają wizerunkowe indywidualizowanie postaci uzależnionych od obecności i decyzji o charakterze systemowym.

<sup>22</sup> R. Nozick, dz. cyt., s. 377.

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 378.

<sup>24</sup> Tamże, s. 379.

## Pretorianie<sup>25</sup>, łącznicy, poborowi. Wariacja na temat systemu pojęć obywatelskich

W publikacji poświęconej problematyce komunikacji politycznej w jej dyskursywnej odsłonie Stefan Jerzy Rittel, charakteryzując system pojęć obywatelskich, stwierdza:

System ten jest budowany z uwzględnieniem następujących czynników: przebiega w ramach wyróżnionych wspólnot elementarnych, jest oparty na programie edukacji obywatelskiej, który formalnie zapewnia profesjonalizm socjalizacji/personalizacji i wymaga założenia efektu w postaci „całościowego obrazu świata”<sup>26</sup>.

W retuszowanym intencjonalnie światobrazie Barei widz ma do czynienia z działaniami profesjonalnymi jedynie w odniesieniu do realizowanych przez bohaterów ich własnych interesów, wszelkie zaś procesy socjalizacyjne przebiegają wyłącznie w niewielkich grupach społecznych. Dominantą tych procesów jest posunięta do granic absurdu personalizacja, przypominająca niemal instynktowne, w ich samozachowawczym aspekcie, działania mające gwarantować jednostkom przetrwanie w szerszym otoczeniu społecznym, czyli poza grupą pierwotną. To zaś legitymizuje fakt, który S.J. Rittel zdefiniował, posługując się pojęciem edukacji obywatelskiej. W serialowej rzeczywistości próżno doszukiwać się jej pozytywnych wyników, dzięki którym możliwe byłoby dyskusowanie o skali makro.

Z analizy kolejnych piętnastu epizodów wynika, że w odniesieniu do cytowanej teorii jest możliwe posługiwanie się jedynie rdzeniem rzeczownikowym pojęcia. Widz obserwuje bohaterów zdobywających niezbędną życiowo wiedzę. Jednak proces ten, wielopoziomowy (począwszy od szczebla ministerialnego do zakładowego), ma w pełnej skali charakter antyobywatelski i traci swą negatywną charakterystykę, gdy sprowadzić go do poziomu wyartykułowanych w podtytule grup. Nawet wtedy jednak niemożliwe jest, by poddawany był oglądowi z perspektywy uniwersalnej. To, co stanowić będzie bowiem walor dla jednej z grup, przez inną postrzegane być może jako uniemożliwiająca satysfakcjonującą egzystencję przeszkoda. Opisywany mechanizm przypomina zjawisko personalizowania decyzji politycznych. Dyskusowanie o nim jest tym zasadniejsze, że fabuła *Zmienników* została zanurzona niezwykle głęboko w silnie upolitycznionym kontekście. W nim to każda wydawana przez postaci dyspozycja i każde podejmowane działanie może być postrzegane jako nawiązanie do inercyjnego systemu władzy, charakterystycznego dla reżimowych ustrojów. W taki oto sposób polecenia wydawane w WPT, FSO, Spółdzielczej Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego

<sup>25</sup> Inspiracją dla użycia wskazanej kategorii deskryptywnej stał się dwuodcinkowy dokument w reżyserii Bogdana Łoszewskiego pod tytułem *Bezpieka. Pretorianie komunizmu*, wyemitowany w TVP1 28 grudnia 2005 r.

<sup>26</sup> S.J. Rittel, *Komunikacja polityczna. Dyskurs polityczny. Język w przestrzeni politycznej*, Kielce 2003, s. 171.

im. Borów Tucholskich, Instytucie Literackim „Opoka”, Klubie Sportowym „Ogniwo”, a także w recepcji serialowego Novotelu czy w spółdzielni mieszkaniowej są traktowane w świadomości bohaterów serialu jako polityczne –

bo stanowią wynik gier politycznych prowadzonych przez podmioty polityczne, rezultat lobbingu czy presji grup nacisku<sup>27</sup>.

Zideologizowany transfer jest tym silniejszy, im mniej w serialu obrazów realnej, związanej ze strukturami państwa władzy. Poza jej sądowniczym uobecnieniem informacje o pozostałych dwóch mają ledwie charakter wzmianek i dostrzegalne są w epizodach *Prasa szczególnej troski* oraz *Krzyk ciszy* (mowa o Radzie Narodowej). W podobnej sytuacji *porte parole* władzy konstytucyjnej pełnią postaci, które przyporządkowałem do grup, określając jednocześnie pretorianami, łącznikami i poborowymi.

Zaproponowana charakterystyka już na płaszczyźnie brzmieniowej odsyła odbiorcę do badań nad wizerunkami aktorów politycznych. W niniejszym tekście typologizowanie jednostek obejmuje ich zachowanie, w tym: maniery, osobiste cechy charakteru, formalne możliwości i zdolności liderów<sup>28</sup>. Wyakcentowane składowe pozwoliły mi na wyróżnienie trzech grup pozostających w ściśle zhierarchizowanym związku. Na szczycie drabiny decyzyjnej, i przez to również społecznej, usytuowano beneficjentów systemu inercji władzy – pretorian. Serialowi pretorianie nie pełnią tylko funkcji straży przyboocznej. Sprawując w istocie pełnię władzy w środowisku, w którym dominują, współtworzą sieć powiązań. Dbając przez to o zachowanie *status quo* społeczności totalnej (są wszak jej beneficjentami), są jednocześnie gwarantami osobliwie pojmanego porządku. Nie ma on nic wspólnego z postulatami uczciwości i transparentności. Porządek stanowi zaprzeczenie mogącego pograć się w chaosie systemu, czyli sytuacji utraty wpływów na procesy decyzyjne, takie jak polityka kadrowa, zaopatrzenie, pozyskiwanie oraz wydatkowanie funduszy państwowych. Kontrola tych trzech sfer gwarantuje pretorianom nieograniczony dostęp do dóbr konsumpcyjnych, w tym luksusowych. Ich definiowanie jest utrudnione, gdyż pojęcie luksusu jest relatywizowane przez charakterystykę serialową postaci i ich miejsce w fabule.

Jeśli brać pod uwagę całość metaforyzowanej w tekście struktury społeczeństwa, wówczas niezwykle istotnym czynnikiem, determinującym dalsze rozważania, staje się zjawisko konfliktu. W *Zmiennikach* można precyzyjnie wskazać na dwa jego warianty: konflikt pomiędzy jednostką a grupą oraz konflikt pomiędzy grupami<sup>29</sup>. Wyrazistą i w tej skali odosobnioną ilustracją pierwszej odmiany stanowi interakcja pomiędzy Katarzyną Piórecką a Mroczkowskim i, pośrednio, prezesem Koniuszką. Z kolei

<sup>27</sup> B. Dobek-Ostrowska, R. Wiszniewski, *Teoria komunikowania publicznego i politycznego*, Wrocław 2001, s. 67.

<sup>28</sup> Por. tamże, s. 170.

<sup>29</sup> Zob. R. Jurkowski, *Komunikowanie się. Zarys wykładu*, Warszawa 2004, s. 130.

Konflikt intergrupowy polega na pojawieniu się sprzeczności pomiędzy interesami, celami, zamierzeniami różnych grup. Konflikt pomiędzy grupami powstaje najczęściej na tle dostępu do zasobów (finansowych, rzeczowych, informacyjnych, ludzkich) lub znaczenia danej grupy w przestrzeni społecznej organizacji albo identyfikacji celów grupy z celami innych grup lub całej organizacji. Dla tego rodzaju konfliktów istotne znaczenie ma psychospołeczna przestrzeń organizacji, która ułatwia lub utrudnia powstawanie klik, pojawianie się korupcji czy deformacje systemu biurokratycznego organizacji<sup>30</sup>.

W światobrazie Barei obecność pretorian mnoży wymienione powyżej zagrożenia. Klika, do której zakwalifikowano: Krokodylowego, towarzysza Michalika, prezesa Koniuszkę, prezesa Kluska, dyrektora FSO, dyrektora WPT, reżysera Barewicza, personalnego Łukasika, Mroczkowskiego, właściciela stacji benzynowej Ceglarka i strażaka Kuśmidra postępuje zgodnie ze sformułowanymi przez jej członków kryteriami opłacalności. Ta jest w rozważanym środowisku synonimem przybierającej różne formy korupcji:

Korupcją jest nielegalne opłacanie osoby, która załatwia daną sprawę, trudną lub niemożliwą do załatwienia oficjalnymi i legalnymi metodami. Opłacanie się nie musi przybierać wyłącznie form pieniężnych, korupcją może być także „wyraz wdzięczności”, powiązanie interesów, zależności służbowe<sup>31</sup>.

Pośród pretorian każdy z przejawów znajduje swoje pragmatyczne realizacje, począwszy od symbolizujących dewizowy dobrobyt połówek banknotów studolarowych, poprzez jedenaście, niby wybrakowanych, taksówek, zdany przez dublera egzamin na prawo jazdy, handel zachodnią walutą, transakcje wymienne z producentem filmu pod tytułem *Spadkobiercy Grunwaldu* czy personalne rozszady w tytułowym Warszawskim Przedsiębiorstwie Taksówkowym.

W kilku przywołanych interakcjach ich bohaterowie, przeistaczający się w graczy, dążą do satysfakcjonujących rozstrzygnięć. By osiągnąć swoje cele, zawierają sojusze. Te mają jednak charakter pozorny. Mimo że istotny dla wszystkich jest sukces grupy, każda z jednostek dąży jednak do tego, by jej udział w dystrybucji dóbr był możliwie największy. Schematyczne w konsekwencji postępowanie bohaterów analizować można w odniesieniu do teoretycznych rozstrzygnięć gier koalicyjnych. Według mnie zastosowanie znalazły tu w szczególności trzy ich typy, zgodnie z następującym różnieniem:

Rozwiązanie elementarne obejmuje przede wszystkim strategie poszczególnych uczestników gry, którzy ostatecznie wchodzi w skład koalicji. Rozwiązanie strukturalne odnosi się do wielkości koalicji wygrywającej. Rozwiązanie funkcjonalne dotyczy funkcji spełnianej przez ugrupowanie koalicyjne w stosunku do rzeczywistości<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Tamże, s. 132.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Z.J. Pietraś, dz. cyt., s. 103.

Do rozstrzygnięć o charakterze elementarnym dążą w serialu przede wszystkim ci pretorianie, których władza jest ograniczona przez relację podrzędności, wyznaczającą miejsce zajmowane w strukturze. W szczególności rozstrzygnięcia te pozostają w domenie działań Kluska, Barewicza, Mroczkowskiego, Kuśmidra oraz towarzysza Michalika. Zależność czterech pierwszych wynika z zadań, które mają do wykonania. Czwarty – Michalik<sup>33</sup> – krępowany jest więzami rodzinnymi. To więzy małżeńskie pozycjonują go w strukturach władzy państwowej. Ciapulek utraciłby jednak wszelkie swe instytucjonalne atrybuty, gdyby pozbawić go wsparcia ze strony teścia, którego nazwisko niczym zaklęcie gwarantuje nietykalność.

Ciekawe założenie dynamizuje działania wieńczzone rozwiązaniami strukturalnymi. Z analizy teorii gier wynika, że:

na ogół nie powstają koalicje zupełnie dowolne, natomiast zwykle powstają koalicje minimalnie wygrywające. Uzasadnienie tej tezy jest bardzo proste: w przypadku powstania koalicji minimalnie wygrywającej dodatkowa użyteczność, przejmowana przez zwycięską koalicję, może być podzielona w sposób najbardziej efektywny<sup>34</sup>.

Przykładem powyższej zasady mogą być decyzje prezesa Koniuszki, który – odwołując wypłaty trzynastych pensji w Spółdzielczej Wytwórni i kredytując przez to zakup kilkunastu tysięcy dolarów – zamierza osiągnąć dodatkowe przychody z różnicy kursu walutowego. Warto też zwrócić uwagę na inicjatywę Ceglarka, proponującego Kuśmidrowi adopcję syna w zamian za wysokie wynagrodzenie, czy w odwrotnym układzie – transakcje paliwowe, w których to Kuśmider zyskuje przewagę nad właścicielem stacji benzynowej. Z funkcjonalnego punktu widzenia warto poddać też dyskusji ostatni wariant:

Dopóki nie widzą oni [koalicjanci – przyp. M. B.] możliwości przekształcenia sytuacji, w wyniku powołania nowej zwycięskiej koalicji, dopóty nowa koalicja nie powstanie<sup>35</sup>.

Model ten pozwala opisać plany dyrektora WPT oraz personalnego Łukasika w momencie, gdy decydują oni o zatrudnieniu Mariana Koniuszki (nie mając jeszcze świadomości, że to Katarzyna Piórecka). Czynią to wyłączenie pod presją ustaleń z dyrektorem FSO i Lesiakiem.

Poddane analizie interakcje, właściwe dla zaproponowanej przeze mnie grupy, czy lepiej kliki pretorian, legitymizują dalsze rozważania poświęcone cechom wizerunkowym jej członków. Ważne na tym etapie dookreślenie kolejny raz jest powiązane z mechanizmem sprawowania władzy. Pretorianie sprawują ją, posługując się przede wszystkim narzędziami antropologicznymi.

<sup>33</sup> Serialowa żona nazywa go Ciapulkiem.

<sup>34</sup> Tamże, s. 107.

<sup>35</sup> Tamże, s. 109.

Należą do nich „strach, interes i przekonania”<sup>36</sup>. Są przeto beneficjentami wizerunku swojej mikrospołeczności, przy czym wizerunek stanowi sumę jego elementów składowych. Do najważniejszych należą kody prezentacyjne. Zwłaszcza orientacja i wygląd zewnętrzny. Orientacja to

umiejscowienie względem innych osób, jest sposobem na wyrażenie łączących nas z nimi stosunków [...]. Wygląd zewnętrzny służy do przekazywania informacji o naszej osobowości, społecznym statusie i, czasem, konformizmie<sup>37</sup>.

Wziąwszy pod uwagę przytoczone zmienne, stwierdzić należy, że najliczniejsza pod względem składu osobowego grupa pretorian jest wewnętrznie zróżnicowana. Wyróżnić w niej można podklasy. Do pierwszej zaliczam Krokodylowego, towarzysza Michalika, prezesa Koniuszkę, prezesa Kluska, dyrektora FSO. Do drugiej dyrektora WPT, reżysera Barewicza, właściciela stacji benzynowej Ceglarka. Do trzeciej – personalnego Łukasika, Mroczkowskiego, strażaka Kuśmidra.

Wskazane powyżej wizerunki serialowych bohaterów pozwalają na łączenie ich z mechanizmami, pośród których najistotniejsze to:

Mechanizm centralny – uproszczenie przez typologizację. Uproszczenie rzeczywistości, redukcja jej skomplikowania nie jest całkowitym oddaleniem się od niej, ale pewnym procesem postrzegania otoczenia i jego transformacji w tekst [...]. Przerysowanie – proces, który wybiera, wyolbrzymia i przerysowuje pewne elementy, wycinki obiektu i na ich podstawie tworzy wizerunek<sup>38</sup>.

Przerysowaniu uległy cechy charakterologiczne oraz telegeniczne Koniuszki, Kluska, Barewicza, Łukasika, Mroczkowskiego i Kuśmidra (jego dotyczy też strategia uproszczania). Podkreślono ich rozpasanie obyczajowe: stosunek do kobiet, częstotliwość spożywania alkoholu, żądzę władzy i popularności, pychę oraz działania gwarantujące im zdobycie i utrzymanie władzy. Uproszczone zostały natomiast wizerunki towarzysza Michalika, dyrektora FSO i WPT, Ceglarka i po raz kolejny Kuśmidra. Proces ów miał na celu ukazywanie zachowań typowych dla mentalności osób sprawujących rządy, bez eksponowania skaz tak, jak to miało miejsce w przypadku poprzednich bohaterów. Definiuje się ich jednak w inny sposób. Chodzi o posiadane przedmioty i ich znakowy charakter. Odpowiednim przykładem jest strażacki mundur Kuśmidra. Ubiór to atrybut władzy, jednak nie tak rozległej, jak chciałby tego sam zainteresowany. Strażak przegrywa zatem z funkcjonariuszami milicji obywatelskiej.

Dopełniając obrazu powstającego w świadomości odbiorcy wtedy, kiedy na telewizyjnym ekranie zostają pokazane postaci zakwalifikowane do grupy pretorian, stwierdzić należy, że wizerunkowa indywidualizacja polega

<sup>36</sup> W. Bebyk, *Jak się wygrywa i przegrywa wybory. Narzędzia, technologie, marketing. Podręcznik dydaktyczno-metodyczny*, Warszawa 2004, s. 16.

<sup>37</sup> K. Giereło-Klimaszewska, *Rola telewizji w kształtowaniu wizerunku politycznego. Studium mediatyzacji polityki na przykładzie wyborów prezydenckich w Polsce*, Toruń 2008, s. 30.

<sup>38</sup> Tamże, s. 32.

na syntetyzacji. Dzieje się tak, ponieważ syntetyczny wizerunek ma na celu spełnienie określonego zadania lub też gwarantować może potęgowanie określonego wrażenia<sup>39</sup>. Wrażenie to zyskuje na sile wyrazu, jeśli rozpatrywać je w kontekście wizerunków pozostałych grup: łączników i poborowych.

Łącznicy są drugą co do wielkości grupą w wyróżnionym przeze mnie trójpodziale. Ich sposób ekranowego oddziaływania jest niesymetryczny, a i sama obecność zróżnicowana pod względem nie tylko frekwencyjnym, ale i komunikacyjnym. Za łączników w zaproponowanej typologii uznaję: Piórecką – matkę Katarzyny, Ołtarzewską – znajomą rodziny Pióreckich oraz Mariana Koniuszkę, którego tożsamość przejęła Katarzyna, bohaterka odgrywająca rolę zmiennika Jacka Żytkiewicza.

Na szczególną uwagę zasługuje status społeczny przypisany postaciom. Teoretycznie ani pod względem wykształcenia, ani pod względem walorów związanych z wykonywanym zawodem osoby te nie są istotne dla społeczności totalnej w jej państwowym aspekcie<sup>40</sup>. Zawód Ołtarzewskiej nie został podany do wiadomości widza, Piórecka zaś to sprzątaczką pracującą w Muzeum Narodowym w Warszawie. Fundamentalne jednak dla fabuły serialu kompetencje zyskują wspomniane kobiety w życiu prywatnym. W nim pełnią funkcję zaopatrzeniowców. Stosując różnorodne techniki, z kamuflażem i specyficzną identyfikacją włącznie, zajmują się „profesjonalnym” pozyskiwaniem artykułów spożywczych. Mistrzyni kolejek, co do zasady korespondują pod względem posiadanych atrybutów ze strażakiem Kuśmidrem. Ten oddziaływał na swoich partnerów interakcji umundurowaniem. Ołtarzewska i Piórecka, choć są cywilami, w środowisku kolejkowym wyróżniają się na przykład kolorystyką odzienia. Widać to w epizodzie *Prasa szczególnej troski*. Z niego widz dowiaduje się, że kobiety, oczekując na dostawę towaru, identyfikują się, zakładając żółty beret oraz zielony kapelusz. Katarzyna vel Koniuszko stwierdza w rozmowie ze zmiennikiem:

bo wiesz, ona ma taką umowę z jedną Ołtarzewską, że jak tamta stoi w kolejce, to z góry uprzedza, że przed nią stoi jedna pani w żółtym berecie. I odwrotnie, jak matka jest pierwsza w kolejce, to mówi, że przed nią stoi taka pani w zielonym kapeluszu. Rozumiesz...<sup>41</sup>.

Z licznych kwestii wypowiedzianych choćby w domu Pióreckich wynika, że podobnych strategii było w użyciu wiele. W niniejszym tekście przywoływałem między innymi scenę zakupu paliwa metodą podstawiania kupujących. Strategia będąca wyłącznie domeną młodych matek polegała na perswazyjnym oddziaływaniu na otoczenie, niezbędne było jednak do tego dziecko. Najlepiej jeśli płakało lub symulowało jakieś schorzenie.

<sup>39</sup> Por. tamże, s. 34.

<sup>40</sup> Za wyjątek niech posłuży scena z epizodu *Safari*. Tam łączniczka Piórecka, podpisując się nazwiskiem swego zwierzchnika – docenta Kwiatka, wysłała skargę na kierowcę taksówki, który nie zrealizował zamówionej usługi.

<sup>41</sup> *Zmiennicy*. Epizod VI: *Prasa szczególnej troski*, reż. S. Bareja, Polska 1987.

W wymienionym uprzednio gronie łączników znalazł się również Marian Koniuszko – młody mężczyzna, którego tożsamość przejmuje okresowo „zmienniczka”. Mężczyzna jest reprezentantem pokolenia bananowej młodzieży. Odbiorca dowiadyuje się o jego licznych doświadczeniach z substancjami psychoaktywnymi i poznaje także charakterystyczną filozofię życia: „olewanie wszystkiego”. Koniuszko jest jednak „sworzniem” całej serialowej intrygi. Łącznikiem pomiędzy fundamentalnymi dla niej płaszczyznami, w których funkcjonują początkowo odrębnie Jacek Żytkiewicz oraz Katarzyna Piórecka. Zdając sobie z tego sprawę, gra z główną bohaterką. Stawką jest okresowe prowadzenie taksówki. Zawód taksówkarza to bowiem marzenie mężczyzny.

Konteksty determinujące aktywność łączników czynią zasadnym spostrzeżenie, że wszelkie podejmowane przez nich inicjatywy odpowiadają dwóm modelom gier: harmonii interesów oraz polowaniu na jelenia. Gry owe nie byłyby jednak możliwe, gdyby nie obiektywna w serialu sytuacja życiowa. Chodzi o nieprzerwaną rywalizację o niedostępne dobra – motor postępowania każdej z postaci. Jest tak, ponieważ w deficytowej rzeczywistości

nie tylko bardziej pożądamy jakiegoś dobra, gdy staje się ono niedostępne – pożądamy go najbardziej wtedy, gdy niedostępność wynika z pożądania dobra przez innych ludzi [...]. Rywalizacja o jakieś dobro z innymi ma silne motywujące właściwości [...]. Pragnienie posiadania obiektu rywalizacji zdaje się być wręcz namacalne<sup>42</sup>.

Groteskową sceną obrazującą przywołaną teorię jest scena zakupu urządzenia do parzenia kawy na skalę przemysłową. Urządzenie nabywa młode małżeństwo. Małżonkowie czynią tak, ponieważ pierwotnie pożądanego produktu nie ma w ofercie sklepu, następnego zaś dnia mężczyźni nie będzie już przysługiwać stosowny talon.

Powracając do głównego w tej części tekstu wątku, przywołać należy pierwszą z gier. Optymalne jest w niej przecięcie strategii pokojowych. Wówczas każdy z graczy osiąga najlepszy wynik.

Jest to rozwiązanie optymalne z punktu widzenia racjonalności indywidualistycznej, bowiem maksymalizuje wynik każdego z uczestników, a także z punktu widzenia racjonalności kooperacyjnej<sup>43</sup>.

Maksymalizacja korzyści ma zatem miejsce, gdy Koniuszko prowadzi taksówkę, Piórecka zaś wyjeżdża na spotkanie z Żytkiewiczem do Pomiechówka. Podobnie dzieje się, gdy jej matka wspólnie z Ołtarzewską kupuje kury albo nieświeże, choć jednak mięso, z którego regularnie, tając to przed rodziną, przygotowuje obiady. Jak wskazałem, pragnienie posiadania niedostępnych dóbr w znaczącym stopniu zmienia konstrukt osobowościowy

<sup>42</sup> R.B. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. B. Wojcieszke, Gdańsk 2003, s. 229, 230.

<sup>43</sup> Z.J. Pietraś, dz. cyt., s. 45.



i zaburza wynegocjowane sojusze. Identyczne zagrożenie można dostrzec wśród łączników. Przyjęło ono postać „polowania na jelenia”:

Nazwa gry została zaczerpnięta z praktyki myśliwskiej i odzwierciedla dylemat polujących: czy wspólnie mają polować na jelenia, a potem go podzielić, czy też każdy sam ma polować na zająca. Zakłada się, że cały zając jest mniej wartościowy od połowy jelenia. Warunkiem upolowania jelenia jest jednak współpraca stron<sup>44</sup>.

Brak współpracy fiaskiem kończy relacje pomiędzy Ołtarzewską a Pióreczką oraz pomiędzy Marianem Koniuszką a Katarzyną. W pierwszym przypadku powodem rozpadu sojuszu stał się schab sprzedawany w pobliskim sklepie mięsnym. Matka zmienniczki ze złością wspomina:

Jednym słowem już dochodziłam do tego schabu, kiedy nadeszła Ołtarzewska. Więc ja ją oczywiście przepuściłam i ty wyobraź sobie: wykupiła cały schab [...]. Nie podzieliła się! Koniec z przyjaźnią! Beczkę soli zjesz, a na człowieku się nie poznasz...<sup>45</sup>.

W drugiej odsłonie konfliktu, stanowiącej jednocześnie pomost do rozważań poświęconych ostatniej grupie postaci, powodem destabilizacji układu był samochód zniszczony przez syna prezesa Spółdzielczej Wytwórni, niezapłacone mandaty, ucieczka z miejsca wypadku oraz pozew o alimenty.

Z poddanych analizie i interpretacji wątków zogniskowanych wokół serialowych bohaterów współtworzących grupę łączników wynika, że wykreowane przez scenarzystę, reżysera i aktorów wizerunki uniemożliwiają takie ich kategoryzowanie, które pozwalałoby wskazywać na ich homogeniczność. Nieprzewidywalne reakcje osobnicze, zaskakujące atrybuty „władzy”, odmienne pochodzenie społeczne, dyspozycja emocjonalna, kompetencje komunikacyjne i zajmowane w społeczności totalnej miejsce sankcjonuje twierdzenie, iż wizerunki te przybierają postać wizerunków dwuznacznych<sup>46</sup>. Uważny widz dostrzeże z pewnością ich transformację oraz nowe jakości, kreowane na linii stylów koncyliacyjnego i konfliktowego<sup>47</sup>. Wówczas Ołtarzewska, Pióreczka jak i Koniuszko będą dynamicznie przechodzić od wcielenia do wcielenia. W przypadku kobiet migracje są szczególnie widoczne pomiędzy wizerunkami szaraka i eksperta. Jeśli zaś idzie o mężczyznę – jego transformacje opisać można, posługując się typami luzaka, amanta i przypadkowego ekscentryka<sup>48</sup>. Przypadkowość jest tu owocem strategii przejmowanej z gatunku komedii pomyłek i dotyczy naśladownictwa płci.

Dopełnienie sformułowanej w tytule propozycji analityczno-interpretacyjnej, odnoszącej się do badań nad związkami pomiędzy wizerunkami

<sup>44</sup> Tamże, s. 47.

<sup>45</sup> *Zmiennicy*. Epizod XIV: *Pocałuj mnie, Kasiu*.

<sup>46</sup> Por. K. Giereło-Klimaszewska, dz. cyt., s. 38.

<sup>47</sup> Por. M. Jeziński, *Wizerunek polityczny jako element strategii wyborczej*, w: *Kampania wyborcza. Marketingowe aspekty komunikowania politycznego*, red. B. Dobek-Ostrowska, Wrocław 2005, s. 124–125.

<sup>48</sup> Por. tamże, s. 124, 126, 129.

społeczności totalnej a wyodrębnionymi w jej granicach mniejszymi jednostkami, stanowi grupa poborowych. Militarne skojarzenie jest pochodną ich sytuacji życiowej. Poborowi, czyli Jacek Żytkiewicz i Katarzyna Piórecka, główni bohaterowie serialu *Zmiennicy* – to duet, który nie może w pełni decydować o własnym losie. Liczne ograniczenia mają naturę kontekstową i wynikają z charakterystyki deficytowej rzeczywistości. Zwraca na to uwagę podejmujący problematykę dramaturgii politycznej Krzysztof Pleśniarowicz, powołując się na spostrzeżenia analizującej dramaty Václava Havla Małgorzaty Sugiery. Przekonywała ona:

Ważne okazywało się na Wschodzie przede wszystkim obarczanie odpowiedzialnością za [absurdalny] brak sensu nie świata – ale konkretnego układu stosunków społecznych<sup>49</sup>.

Konkret, o którym mowa, dotyczy określonej rzeczywistości i jej państwowych ram, a wizerunki przyszłych małżonków są determinowane poprzez nawiązywanie do instynktów. Dzięki tym dwóm kwestiom postaci zostały zakotwiczone w fabule w taki sposób, że bez względu na podejmowany wysiłek obiektywnie nie mogą i subiektywnie nie potrafią pozytywnie zmienić swojej sytuacji. Żytkiewicz, pracując w WPT, każdego ranka pokonuje dystans wymagający od niego aż czterech przesiadek i skorzystania z zadziwiających środków lokomocji. Swego pierwszego zmiennika traci, gdy tamten zostaje ciężko ranny w wypadku samochodowym. Tu Bareja nawiązuje do *Misia* – do wątku spadającego z zaczepu helikoptera ładunku. Nie inaczej jest w przypadku bohaterki. Ta, by zostać zatrudniona, przejmuje tożsamość syna swego poprzedniego pracodawcy i stosuje niemal wywiadowcze uniki, pozwalające zachować jej w tajemnicy swoje prawdziwe oblicze oraz miejsce zamieszkania.

Trudna sytuacja bytowa bohaterów ulega radykalnej poprawie dopiero w ostatnim epizodzie (*Nasz najdroższy*). Nawet jednak wtedy jest jasne, że to nie konsekwencja zorientowanych na sukces działań. Zmiennicy sądzą, że sprzyja im szczęście. Dwudziestopięcioprocentowy dochód z licytowanego wozu umożliwiający zakup własnego mieszkania ze szczęściem nie ma jednak nic wspólnego. To pochodna nowych koalicyjnych przetarasowań w gronie pretorian, dążących do przejęcia ukrytych w taksówce dolarów.

Wzmiankowane przeze mnie sytuacje to przytłaczający, zakodowany w komicznej formie podawczej, materiał dowodowy. Legitymizuje on tezę, w myśl której poborowi podlegają rozmaitym sankcjom, będąc tym samym ofiarami nakazowej polityki nie tylko swoich zwierzchników, ale też wieloaspektowego dozoru: pracowniczego, osobistego, obyczajowego. Dysponentami nakładanych w ten sposób sankcji nie są wyłącznie pretorianie. Należą do nich także łącznicy. W konsekwencji byt poborowych precyzyjnie opisać

<sup>49</sup> K. Pleśniarowicz, *Dylemat jednego wyjścia*, cyt. za: M. Sugiera, w: tenże, *Dylemat jednego wyjścia*, Kraków 2000, s. 33.

można, posługując się modelem ostatniej z gier wskazanych w początku niniejszego tekstu – modelem gry znanej jako „dylemat więźnia”:

Istotę dylematu stanowi bowiem pytanie: czy w świecie egoistów w ogóle mogą pojawić się zachowania kooperacyjne. [...] Gdyby bowiem gracz A okazał zaufanie, stosując strategię pokojową, to musiałby założyć, że gracz B będzie działał w sposób nieracjonalny, a więc nie wykorzysta naiwności partnera i nie zastosuje strategii wojennej, która przecież może mu przynieść bardzo wysoką wygraną. Uczestnik A, demonstrując swoje zaufanie, działałby też sprzecznie z regułami racjonalności indywidualnej<sup>50</sup>.

Żytkiewicz oraz Piórecka, choć na płaszczyźnie werbalnej składają niekiedy deklaracje odpowiadające wzorcowi osobowemu gracza A i okazują brak zaufania (zwłaszcza do pasażerów przypominających archetypy pretorian), w rzeczywistości serialowej jednak postępują altruistycznie, co przysparza im wielu kłopotów. Jeśli bowiem świat wzniesiony został na filarach absurdu, wówczas pozostałe osoby współtworzące społeczność totalną uznają to działanie za nieracjonalne i bez skrępowania wykorzystują „słabości”.

Z drugiej strony, choć zarówno pretorianie, jak i łącznicy uważają poborowych za jednostki niedostosowane do wymogów systemu, to właśnie tym ostatnim dane jest w końcu odnieść sukces osobisty i zawodowy. Szczęśliwe zakończenie jest udziałem bohaterów pozytywnych, obdarzanych przez widzów sympatią. Tego rodzaju finał (poza dyskusją są intencje reżysera) przypomina niezwykle dokładnie jedną z taktyk adresowania komunikatu do odbiorcy, którą jest „taktyka »wspólnego zaprzęgu«, powołująca się na przynależności do tej samej grupy”<sup>51</sup>.

W zarysowanym społeczno-politycznym kontekście schyłku dekady (premiera serialu przypadła na 1987 rok) w projekcie Stanisława Barei para głównych bohaterów nie mogła zostać wykreowana w oparciu o inny model osobowościowy niż zwykłego człowieka, w działaniach którego jest dostrzegalny styl koncyliacyjny. Biorąc pod uwagę analizowane dotąd przesłanki, elementy składowe fabuły *Zmienników* konstytuujące wizerunek społeczności totalnej, nie ulega wątpliwości, że transfer postaci Jacka Żytkiewicza i Katarzyny Pióreckiej do innej niż wskazana podklasy byłby nieautentyczny. Uważam ponadto, że odpowiadający podobnemu schematowi przekaz zrywałby z rygorami sytuacyjności i intertekstowości, rzutującymi na komunikatywność tekstu. W pierwszym przypadku dotyczyłoby to niedostosowania „do miejsca i warunków, które są uznane za właściwe dla określonego rodzaju wypowiedzi”<sup>52</sup>. W drugim zaś tekst nie trafiałby w kompetencję kulturową nie tylko innych serialowych postaci, lecz także odbiorcy<sup>53</sup>. Gdyby jednak kryteria sytuacyjności i intertekstowości poddać takiej rekonstrukcji, by bohaterów wyposażać na przykład w atrybuty właściwe podklasie zajmującej

<sup>50</sup> Z.J. Pietraś, dz. cyt., s. 63, 65.

<sup>51</sup> K. Giereło-Klimaszewska, dz. cyt., s. 120.

<sup>52</sup> S.J. Rittel, *Kultura w dyskursie obywatelskim*, Kielce 2004, s. 180.

<sup>53</sup> Por. tamże.

najwyższe miejsce w proponowanej typologii (by wziąć za przykład Krokodylowego), wówczas wysoce niekomunikatywny tekst kultury byłby w dodatku tekstem utopijnym i pozbawionym swoich satyrycznych walorów.

#### Summary

### **“Hyper-Pole” as an information structure – in the search of image typology of a citizen based on totalitarian society shown in the series *Zmiennicy* directed by Stanisław Bareja**

Olga Lipińska, best known for directing the series *Olga Lipinska's Cabaret* for many years, claims that creating satire means exposing stupidity and denouncing it. The most important part of this process is confrontation with national flaws and stereotypes. In a sense, satire seems to be like a mirror for the nation. Lipinska's thought is fundamental for the article in which the author focuses on a peculiar kind of image of the people living inside a totalitarian country – the People's Republic of Poland (PRP). The image of a typical Pole in the TV series *Zmiennicy*, which describes the reality of PRP, is peculiar because it is directed by Stanisław Bareja. The series claimed to be a metaphorical mirror for the Polish nation. In each episode viewers could see what mentality and attitude to life the people must have had in order to handle all aspects of totalitarianism. Bareja often builds on the absurd and grotesque. As a consequence, the author contends that a basic common information structure called “Hyper-Pole” exists. This is a stereotype which makes it possible and justified to look for an image typology of a citizen of a totalitarian society of PRP shown by Stanisław Bareja.