

Monika Bokiniec

Serialowe emancypacje

Panoptikum nr 10 (17), 109-122

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Monika Bokiniec

(Uniwersytet Gdański)

Serialowe emancypacje

Istnieją nierówności w byciu człowiekiem, nie tylko społeczne. Czyżby ludzkość naprawdę składała się tylko i wyłącznie z równych sobie płci, ras oraz duchowych i cielesnych kompleksji? A jeżeli nie, to czy potwory wszelkiego rodzaju należą do ludzkości i czy im także winno przyswiecać światło oświecenia? Oświecenie do dziś nie przezwyciężyło tej antynomii. Potknęło się na odmieńcach.

H. Mayer, *Odmieńcy*

Wstęp

Telewizja uważana była za jedną z najbardziej konserwatywnych przestrzeni medialnych. Przypisywano jej wielką moc oddziaływania, wskazywano na jej możliwości i obowiązki związane z trzema głównymi funkcjami: informacyjną, edukacyjną i rozrywkową, tę trzecią niejednokrotnie traktując nieco wstydliwie i pobocznie, podkreślając natomiast doniosłość dwóch pozostałych. Jednocześnie krytycy telewizji – od Neila Postmana przez Zygmunta Baumana i Jeana Baudrillarda, po Giovanniego Sartori – zwracali nade wszystko uwagę na mialkość treści informacyjnych i konformizm oferowanej przez telewizję edukacji, oskarżając ją jednocześnie o powodowanie upadku Kultury i Człowieka. Podążając za tego rodzaju refleksją, wydaje się, że mówienie o jakiegokolwiek formie telewizyjnej emancypacji stanowi zestawienie cokolwiek oksymoroniczne. Krytykiem, który niczym przez lupę wypowiada soczystą i zjadliwą krytykę telewizji, jest Theodor Adorno. Od jego rozmyślań zacznę, by zilustrować relację między telewizją a emancypacją, a właściwie jej niemożliwością w teoriach tradycyjnych, tym bardziej, że teorie wymienionych powyżej intelektualistów w zasadzie dają się do Adorno sprowadzić.

Kolejnym krokiem będzie wskazanie na cechy tak zwanej nowej telewizji, która wydaje się uwalniać od ciężaru oskarżeń medialnych prokuratorów z gatunku Adorno i która zdaje się otwierać na potencjał emancypacyjny. Następnie wprowadzę elementy teorii dyskursu i wyjaśnię, co rozumieć będą przez dyskurs emancypacyjny oraz emancypacyjne reprezentacje medialne, skupiając się na reprezentacji „odmieńców” – tych, którzy nie stanowią realizacji wzorca człowieczeństwa; tych, na których potknęła się oświeceniowa emancypacja. Na końcu zaś powrócę do pytania o emancypacyjny potencjał nowych seriali z perspektywy reprezentowanego w nich świata „post-”. Pominę zasadniczo pytanie o „artystyczność” nowych seriali, jest to bowiem temat na osobny artykuł, nie chcę też

wchodzić tutaj w dyskusję nad nierozstrzygalnym chyba pytaniem o to, na ile telewizja wpływa na odbiorców (pozytywnie czy negatywnie). Wydaje się bowiem, że uprzedzeni do niej krytycy (reprezentowani w tym eseju przez Adorno) przypisywali jej nadmierną władzę nad biernymi, otępiętymi odbiorcami, a „telewizyjni optymiści”, którzy dla odmiany widzą w jej odbiorcach twórcze, żadne wiedzy, krytyczne i świadome podmioty, przesadzają w podobnym stopniu.

Telewizja – opium dla mas

Trudno znaleźć bardziej zjadliwego, a zarazem zaangażowanego krytyka telewizji ujmowanej jako najbardziej szkodliwy z przejawów kultury masowej niż Theodor Adorno. Opisuje on znakomicie pewne istotne cechy tego medium w określonym momencie historycznym, wskazując na większość wad tradycyjnej telewizji (nie zauważając przy tym żadnej z jej zalet). Czytanie esejów Adorno poświęconych telewizji, takich jak fragmenty *Przemysłu kulturalnego*, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, *Prolog do telewizji* czy *Telewizja jako ideologia* pod kątem, z jednej strony, społecznego ugruntowania, z drugiej zaś – społecznego oddziaływania tego medium, stanowi znakomity punkt wyjścia do rozważań nad zmianami, jakie pod tym względem zaszły w telewizji, w tym w jej najpopularniejszym gatunku (choć współcześnie należałoby raczej mówić o meta-gatunku), jakim są seriale. Paradoksalnie jednak pozwalają również sprobematyzować, niekiedy pozorną, radykalność tych zmian, do czego wróć jeszcze pod koniec tego tekstu. Adorno rozpatruje telewizję w kontekście przemysłu kulturalnego, silnie kontrastując ją ze sztuką, wykluczając tym samym z zasady jakąkolwiek produkcję telewizyjną ze sfery wytworów artystycznych. Celem telewizji, pisze Adorno, jest „pochwycenie całego zmysłowego świata w jednym odbiciu dochodzącym do wszystkich zmysłów”¹. Pojawienie się telewizji stanowi zatem punkt zwrotny w rozwoju przemysłu kulturowego, ponieważ wraz z nią przemysł kulturalny „zawładnął wszechobecnie wymiarem optycznym”². W przeciwieństwie do filmu telewizja, wkraczając do domów, zawładnęła życiem codziennym, przestrzenią i egzystencją prywatną. Na podobny mechanizm wskazuje dzisiaj Henry Jenkins, w przeciwieństwie do Adorno koncertuje się on jednak na pozytywnym potencjale tego zjawiska. Zdaniem Adorno wkroczenie telewizji do prywatnej przestrzeni domowej odzwierciedla dążenie całego przemysłu kulturowego do zmniejszania dystansu między towarem a jego odbiorcą.

Adorno oskarża telewizję o trzy zbrodnie przeciw społeczeństwu i kulturze: homogeniczność, promowanie konformizmu poprzez pozorowanie przedłużenia bezalternatywnej rzeczywistości oraz atak na myślący podmiot. Zatem po kolei. Adorno zarzuca całemu przemysłowi kulturalnemu, w tym również (a być może szczególnie) telewizji, homogeniczność, jednolitość i bezalternatywność świata przedstawionego, w ramach którego pozoruje się przed oślepiającym widzem różnorodność będącą niczym innym jak „hierarchią seryjnych jakości”, to zaś, „co znawcy omawiają jako wady i zalety, służy jedynie utrwalaniu pozorów konkurencji i możliwości wyboru”³. Przemysłem kulturalnym rządzi „zasada tego samego”. Dotyczy to zarówno teraźniejszości, jak i stosunku do przeszłości. „Przemysł kulturalny oferuje w charakterze rajy tę samą powszedniość”⁴ – Adorno wpisuje się tu w nurt krytyki konsumpcjonizmu, silnie obecny do dzisiaj w refleksji nad kulturą współczesną. Z tej perspektywy jedną z najgorszych cech telewizji staje się w oczach Adorno immanentna niezdolność do oporu, która sprawia, że w telewizji żadna emancypacja nigdy się nie dokona. „Sprzedaje się powszechną, bezkrytyczną zgodność”⁵. Dalej poucza nas Adorno o tym, jak głęboko myślą się

ci, którzy wskazują w swej naiwności na demokratyczność telewizji, możliwy za jej pomocą dostęp do informacji, czy też propagowanie dzięki niej wzorców zachowań. Otóż, informuje nas Adorno, informacje są „ubożuchne lub obojętne”, wzory zachowań zaś „bezwstydnie konformistyczne”. W efekcie ludzie „chcą już nawet oszustwa, które sami przejrżeli; zaciskają oczy i z jakąś samopogardą afirmują to, co ich spotyka”⁶. Stymulacja konformizmu, wzmacnianie fałszywej świadomości, ochrona *status quo* – oto zadania przemysłu kulturalnego i jego czołowego narzędzia, czyli telewizji.

Oglądając szablonowe, schematyczne telewizyjne formy widzowie będą zatem „nakłaniani ku temu, by swoje doświadczenia porządkować równie sztywno i mechanicznie”⁷. Trudno powiedzieć, co właściwie Adorno ma tu na myśli, wydaje się bowiem, że nie chodzi o proste przełożenie treści telewizyjnych na życie codzienne, a raczej o pewne schematy poznawcze wdrukowywane w umysły odbiorców. Jeśli więc o to miałyby chodzić, to wydaje się, że Adorno popada tu trochę w błędne koło. Aby bowiem takie bezmyślne wdrukowywanie było możliwe, konieczne jest istnienie bezmyślnych, bezkrytycznych, biernych odbiorców. Oni natomiast wytwarzani są przez telewizję, żeby mogła dzięki temu spełniać swoje zadanie, bierni odbiorcy muszą już istnieć uprzednio. Inną sprawą jest to, że zejście z intelektualnego księżycza i empiryczna konfrontacja z rzeczywistymi odbiorcami telewizji wielokrotnie już pokazała, jak daleki od rzeczywistości i niesprawiedliwy jest ten model, szczególnie z perspektywy dzisiejszej telewizji, przynajmniej w jej jakościowym wydaniu.

Kolejnym elementem, na który wskazuje Adorno, jest problematyczna relacja telewizji z rzeczywistością. Przemysł kulturalny szkoli odbiorców, by mylili jego wytwory (np. fikcyjny świat serialu) z rzeczywistością, by taktowali je jako przedłużenie rzeczywistości. Środkiem ku temu jest takie konstruowanie elementów wytworu (np. wątków w serialu), aby nie pozostawiać nic wyobraźni widza. Produkty przemysłu kulturowego są konstruowane według katalogu, dzięki czemu możliwa jest naturalizacja tej relacji, która stanowi dla Adorno jedno z kryteriów odróżnienia wytworów przemysłu kulturalnego od dzieł sztuki. W dziele sztuki istnieje bowiem moment, dzięki któremu wykracza ono poza rzeczywistość – to moment, w którym ściera się ono z utrwaloną w stylu tradycją. Dlatego dzieło sztuki jest zawsze wyznaczone przez zgrzyt, przez niezgodę. W sytuacji, gdy styl przemysłu kulturalnego jest stylem absolutnie posłusznym wobec społeczeństwa, staje się negacją stylu i ustanawia absolut imitacji”⁸. Zabiegiem stylistycznym pomagającym wypełniać główne zadania przemysłowi kulturalnemu jest pseudorealizm; „przewidywany przez schemat, wypełnia życie empiryczne fałszywym sensem, którego iluzoryczność widz może z trudem przeniknąć. (...) Taki pseudorealizm sięga aż po najmnieszy detal, niszcząc go”⁹. Z punktu widzenia «neo-seriali» nic bardziej mylnego: to właśnie niedopowiedzenia, zagadki, niejednoznaczności (tak fabularne, jak i moralne) przyciągają widza, a zabiegi stylistyczne w nich stosowane dalekie są od tak rozumianego pseudorealizmu. Znacznie lepiej opisują je kategorie proponowane przez współczesnych teoretyków, chociażby Jenkinsowskie zespalaające odbiorców wabiki i dające im zajęcie aktywatory.

Wszystkie te cechy przypisywane przez Adorno telewizji, dałoby się jeszcze jakoś obronić, gdyby nie ich ostateczny antyemancypacyjny rezultat, jakim jest pozbawianie ludzi podmiotowości. Dochodzę w tym momencie nie tylko do jądra krytyki telewizji proponowanej przez Adorno, lecz również do związku (a w zasadzie antyzwiązku) tej koncepcji z kluczowym zagadnieniem niniejszego eseju, a mianowicie potencjałem emancypacyjnym telewizji w ogóle, a «neo-seriali» w szczególności.

Rozrywka, utrzymuje Adorno, spełnia ważną funkcję w kontroli społeczeństwa dla celów producentów: „integruje” ludzi w taki sposób, aby producenci mogli ich traktować sumarycznie. „Bezwstyd retorycznego pytania: «czego chcą ludzie», polega na tym, że powołuje się ono na ludzi jako na myślące podmioty, choć specyficznym zadaniem rozrywki jest właśnie tychże samych ludzi odzwyczajnić od podmiotowości”¹⁰. Człowiek przestaje być jednostką, staje się gatunkiem, a „tożsamość gatunku zakazuje tożsamości losów”¹¹. Arbitralne wyciąganie losów jednostkowych pokazuje, w jaki sposób jednostka w gruncie rzeczy przestaje istnieć – to może być każdy, a zatem jest doskonale obojętne, kto. Wydaje się, że można w tym kontekście uznać Adorno za doskonałego proroka, jeśli chodzi o to, co się dzieje we współczesnych mediach, o ile mamy na myśli takie zjawiska, jak reality show, teleturnieje, etc. Co do większości z nich można zgodzić się, że nieustannie „zwalcza się wroga, który jest już pobity – myślący podmiot”¹². Tragizm w sztuce masowej, oferujący konsumentom namiastkę głębi, jest wkalkulowany i zaplanowany. Cierpienie jest nagrodzone, przybiera postać losu. „Tragizm sprowadzony zostaje do groźby, iż ten, kto nie współpracuje, będzie zniszczony. (...) Tragiczny los przechodzi w sprawiedliwą karę, co zawsze było marzeniem mieszczańskiej estetyki”¹³.

I tu dochodzimy do sedna sprawy: „Filmowe tragedie stają się istotnie zakładami poprawy moralnej”¹⁴. W wytworach przemysłu kulturowego (tu przede wszystkim chodzi Adorno o film, ale te uwagi z łatwością dają się przetransponować na telewizję) indywidualność jest tolerowana o tyle, o ile nie zagraża możliwości utożsamienia się z ogółem. Jednocześnie jednak pozostaje ona przedmiotem pragnień, stąd konieczne jest markowanie indywidualności, nasyca się pseudoindywidualnością elementy zupełnie przypadkowe (np. wąsik, francuski akcent, etc.). Kategoryczny imperatyw przemysłu kulturowego formułuje Adorno następująco: „powinieneś się dostosować, nie pytając o to, do czego; dopasować do tego, co i tak jest, i do tego, co wszyscy i tak myślą”¹⁵. W efekcie przemysł kulturowy prowadzi społeczeństwo w kierunku anty-oświecenia: „hamuje kształtowanie się autonomicznych, samodzielnych, świadomie oceniających i podejmujących decyzje indywidualów”¹⁶. W tym właśnie ujawnia się cały antyemancypacyjny charakter telewizji, w przeciwieństwie to opozycyjnej, emancypacyjnej istoty sztuki elitarniej. Powstaje oczywiście pytanie o empiryczną wypłacalność tego ujęcia: czy sztuka elitarna była kiedykolwiek w stanie na skalę społeczną promować emancypację? Wręcz przeciwnie, znaczna większość sztuki tradycyjnej nie miała nic wspólnego z budową oświeconego społeczeństwa krytycznie myślących istot choćby z tego względu, że zasadniczo istoty potrzebujące owego oświecenia nie miały z nią żadnej styczności, pod względem treści zaś wychwalała aktualnie panujący establishment i konserwowała *status quo*. Adorno obroni się tu jedynie wówczas, gdy przyjmiemy niezwykle wąskie i nasycone normatywnością rozumienie sztuki, gdzie na to miano zasługują jedynie twory o emancypacyjnym potencjale, co wydaje się nie do obronienia.

Adorno nie chodzi zasadniczo o *treści* telewizyjne. „Telewizja komercyjna powoduje regres świadomości”¹⁷, ale nie dlatego, że treść się pogorszyła, czyli nie z powodu tego, co telewizja przekazuje. Dla Adorno to przede wszystkim sama czynność oglądania telewizji ogłupia. Powoduje na przykład regresję podstawowych umiejętności kulturowych, takich jak mówienie. Powoduje regres do hieroglifów, prymitywnego języka obrazkowego, którego podstawowym składnikiem psychologicznym są stereotypy. obrońcy przemysłu kulturowego mówią, że sztuka od zawsze posługiwała się stereotypami. Jednak, jak zauważa Adorno, składały się na to wysoce stylizowane cechy, które nie służyły w żadnym razie do orientacji w świecie rzeczywistym. Tymczasem postacie ze świata

przemysłu kulturowego upodabniają się do widzów i przez to mają większą siłę promowania fetyszyzowanego kolektywizmu.

Interesujące jest to, że kiedy kontrastuje on ze sobą film i serial telewizyjny, wskazuje na całkowicie odwrotny kierunek niż dzisiejsi krytycy, twierdzi bowiem, że widowiska telewizyjne są podobne do filmów, ale o wiele krótsze, przez co tracą na jakości: „nie ma miejsca dla nawet tak okrojonego rozwinięcia akcji i charakterów, które dopuszcza film; wszystko musi być jasne od razu; rzekoma konieczność technologiczna, która sama wynika z systemu komercyjnego, wychodzi na korzyść stereotypowości i ideologicznemu skostnieniu, których przemysł broni, powołując się ponadto na młodzieżową czy infantylną publiczność”¹⁸. Dalej pokazuje na konkretnych przykładach takie tendencje jak: infantylna personalizacja polityki; okrucieństwo, z jakim odnoszą się do siebie ludzie jest „racjonalizowane jako wesołe kawały”; identyfikuje stereotypy promowane przez seriale telewizyjne, by ostatecznie dojść do wniosku, że „choć w tego rodzaju produkcjach fałsz i kiepska robota leżą jak na dłoni, nie można jednak uchylać się przed wnikliwym ich rozpatrywaniem i traktowaniem ich poważnie wbrew ich własnej woli. To bowiem, że w wytworach przemysłu kulturowego nic nie jest poważne, wszystko jest towarem i rozrywką, wcale go nie przeraża, od dawna uczynił on z tego cząstkę własnej ideologii”¹⁹.

Dzisiejsza telewizja, a wraz z nią odbiorcy i ledwo nadążający za nimi teoretycy i badacze, wykazują na zasadniczo odmienne tendencje.

Nowa telewizja

Nie jest tak, że Adorno całkowicie się mylił. Chcę jeszcze raz podkreślić, że opisał on wnikliwie pewną historyczną formę kultury masowej i będącej jej częścią telewizji. Jeśli zatem zastanawiamy się nad potencjałem emancypacyjnym telewizji, to raczej w kontekście nowej formacji telewizyjnej, warto byłoby zatem wskazać jej istotne cechy. Potencjał emancypacyjny realizuje się poprzez jakościowe produkcje tak zwanej telewizji nowej generacji, czyli produkcje wyrastające z tradycji zapoczątkowanej przez takie seriale, jak *Sześć stóp pod ziemią*, *Seks w wielkim mieście*, *Prawo ulicy*, by wymienić tytuły najczęściej wskazywane jako przełomowe.

Z nową telewizją, jak zresztą ze wszystkim, co nowe, wiąże się swoiste zamieszanie terminologiczne: nazywana ona bywa telewizją ery *post-soap*, telewizją jakościową, telewizją nowej generacji, ery postsieci czy *narrowcastingu*. Mniejsza o to, jak ją nazwiemy, każde z tych określeń wskazuje bowiem na nieco inny jej aspekt, generalnie chodzi tu o telewizję zasadniczo odmienną od tradycyjnej telewizji masowej, zarówno pod względem treści, jak i sposobów ich dystrybucji oraz modelowych grup odbiorców.

W telewizji tradycyjnej dominował przekaz (choć, podkreślmy, niekoniecznie odbiór) hegemoniczny, tymczasem telewizja nowej generacji ma pełen zakres oferty, wysmakowanej jakościowo i artystycznie, odważniejszej obyczajowo, bardziej progresywnej społecznie. Produkcje nowej telewizji charakteryzuje wielokrotność oglądania, stymulowana przez złożoność narracyjną i innowacyjność formalną, która wydaje się jednak spełniać rolę przede wszystkim instrumentalną: stanowi środek angażowania widzów, oddziałując tym samym jedynie pośrednio. Niemniej jednak to, co charakteryzuje jakościowe produkcje nowej telewizji, to nowatorstwo tak treści, jak i środków wyrazu, doskonałość artystyczna, a obie cechy wiążą się z inwestycjami ekonomicznymi przekraczającymi niejednokrotnie koszt hollywoodzkich hitów kinowych.

Klucz do rozumienia telewizji nowej generacji, podkreślany przez niemal wszystkich piszących o niej, stanowi zaangażowanie odbiorców. Henry Jenkins opisuje przejście od modelu „ramówkowego” do angażującego, między innymi właśnie poprzez transmedialne konstruowanie fabuły. Jak twierdzi Jenkins, ramówka nie angażuje, natomiast kontrola nad oglądaniem wzmaga zaangażowanie (a mówiąc o kontroli ma na myśli technologiczne ułatwienia, takie jak cyfrowe nagrywarki, dostęp do treści telewizyjnych online czy edycje DVD). O ile druga część tej tezy nie budzi szczególnych wątpliwości, o tyle pierwsza wydaje się nadmiernym uproszczeniem. Faktycznie model „mrówkowy” może stymulować takiej oglądanie strumieniowe (czyli „jak leci”), kiedy telewizja spełnia raczej rolę szumu tła, a ważniejsze jest samo oglądanie, niż to co się ogląda, jednak określona godzina emisji wybranego programu symbolicznie i praktycznie potrafi organizować czas, począwszy od klasycznego przykładu odczuwania przez odbiorców wiadomości wieczornych jako symbolicznego zakończenia dnia, po godzinę emisji ulubionego serialu jako czasu dla siebie lub symbolicznego czasu święta. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że zaangażowanie odbiorcy staje się dla nowej telewizji zarówno warunkiem, jak i założeniem, w sposób znacznie bardziej wyraźny niż w telewizji tradycyjnej. „Nowa telewizja – pisze Jenkins – polega na tworzeniu programów, które mają być dyskutowane, a żeby to osiągnąć, muszą być intrygujące i rzucać wyzwania, muszą dostarczać widzom zagadek i tematów do dyskusji – musi to być coś, co członkowie zbiorowości mogą ze sobą dzielić”²⁰. Relacje między odbiorcami a bohaterami seriali określa mianem „zasobów”.

Jenkins wskazuje na zmiany stosunku telewizji do publiczności: od masowości, przez segmentację, do widzów zaangażowanych. „Przemysł telewizyjny rozumiał, że seriale powinny przyciągać różne typy widzów, o różnych zainteresowaniach i tożsamościach.”²¹. Podobną ścieżkę identyfikuje Bleicher, która pisząc o drodze od kanałów tematycznych, przez VoD, po telewizję internetową (IPTV), zauważa, że może być ona „skierowana choćby do jednego widza, który będzie zainteresowany wyłącznie jednym programem”²². Oto istota *narrowcastingu*, będzie on jednak miał sens tylko i wyłącznie wówczas, gdy odpowiadać mu będzie zaangażowanie ze strony widzów. Jenkins koncentruje się raczej na transmedialności, Bleicher na technologii, Amanda Lotz z kolei podkreśla mechanizmy narracyjne i dochodzi do wniosku, że „wspólnota odbiorców dzielących zainteresowania, upodobania oraz produkowaną przez nich samych treści wyłoniła się celem organizowania oglądania w erze postsieci w sposób uprzednio zapewniany przez sieć”²³. Jenkins uzasadnia wpływ telewizji na kształtowanie wzorców i ich poglądów tym, że jest ona obecna w naszych domach – w prywatnej przestrzeni szczyrych rozmów – oraz podkreśla rolę przerw (między odcinkami i sezonami) dających widzom czas na dyskusję o tym, co się wydarzyło. Podkreślić trzeba jednak, że nowa telewizja nie tylko jest w naszych domach, jest ona również personalizowana i jednocześnie „uwspólniana”²⁴ za pomocą osobistych urządzeń mobilnych, co jeszcze bardziej zespała nas z jej treściami.

Tak rozumiane, angażujące produkcje telewizyjne stanowią grę z widzem. Jednocześnie intelektualna i emocjonalna gra z odbiorcą wydaje się angażować również krytyczny namysł moralny, a nie jedynie proste i bezrefleksyjne odtwarzanie wzorców, jak chciałby Adorno. Ujawnia się to szczególnie w narracjach tożsamościowych, w których telewizja zadaje fundamentalne pytania o tożsamość w formie, która jest atrakcyjna i angażująca właśnie wspomniany wyżej krytyczny namysł. W tym, jak się zdaje, leży ich emancypacyjny potencjał. Bohaterzy i bohaterki nowych seriali stanowią dramatyzację nowych trendów, tożsamości, problemów, postaw, dylematów, stylów życia, możliwych wyborów

i ich potencjalnych konsekwencji. Stanowią oni również narzędzie kompensacji, z tym że w innym sensie niż tradycyjna modelowa opera mydlana dla swej modelowej odbiorczyni: mamy raczej do czynienia z kompensacją frustracji świata „post-”: Sue Sylvester (*Glee*) czy Gregory House (*Doktor House*), a nawet Cartman z serialu *South Park* spełniają właśnie tę kompensacyjną rolę: mówią za nas to, czego nie możemy powiedzieć.

Nowe serialne są wyraźnie nonkonformistyczne (co przecież sprzyja emancypacji) i mniejsza o to, czy jest to spowodowane chęcią zysku, który, w przeciwieństwie do tradycyjnej kultury masowej, nie leży już w masowym zasięgu wymagającym najniższego wspólnego mianownika, ale właśnie w zaangażowaniu czy w kreatywności ich twórców, czy może w oddolnych oczekiwaniach odbiorców. A może wreszcie we wszystkich tych elementach równocześnie oraz wielu, o których jeszcze nie pomyśleliśmy. Ważne, że tak jest. Co więcej dojrzałość tej nowej formy telewizji wyraża się w tendencji, która zasługiwałaby na osobną analizę, a tu zostanie jedynie zasygnalizowana: w postępującej autotematyczności. Tendencja ta, obecna w programach telewizyjnych na temat programów telewizyjnych, wskazywałaby na samoświadomość telewizji jakościowej, medytację nad samą sobą, nad mechanizmami, które nią rządzą, środkami wyrazu, jakimi się posługuje, a to wydaje się charakterystyczne raczej właśnie dla dojrzałego medium. Za przykłady niech posłużą: czteroczęściowy dokument telewizyjny *America in Primetime*, motyw kręcenia filmu lub serialu w serialu (na przykład w *Californication* czy *The L Word*: w obu wypadkach postacie uczestniczą w kręceniu filmu o samych sobie) oraz – w satyrycznej wersji – serial o kręceniu serialu w produkcji *Episodes*, gdzie przemierzanie trzech poziomów: rzeczywistości, serialu i meta-serialu sygnalizowane jest za pośrednictwem postaci Matta LeBlanca (aktora znanego z kultowego serialu *Przyjaciele*), grającego w *Episodes* samego siebie – Matta LeBlanca, postać występująca, zarazem, w meta-fikcyjnym serialu kręconym przez fikcyjnych bohaterów fikcyjnego serialu.

Emancypacja i dyskurs emancypacyjny

Skoro mowa o emancypacyjnym potencjale telewizji, pozostaje jeszcze do doprecyzowania kwestia emancypacji. Emancypacja dosłownie oznacza osiągnięcie pełnoletniości, zrównanie w prawach. W bardziej głębokim, społecznym sensie kategoria emancypacji odsyła do uzyskiwania autonomii, bycia rozpoznanym jako pełnoprawna strona w konflikcie społecznym. Dyskurs oznaczałby tu zbiór wypowiedzi w sferze publicznej w odniesieniu do jakiejś jej sfery czy grupy, sposób mówienia o danym zjawisku w sferze publicznej. Dyskurs reprezentuje zwykle tzw. opinię publiczną, jednocześnie ją kształtując. Opinia publiczna, z kolei, z reguły zamyka się w dyskursie hegemonicznym przedstawiającym grypy wykluczone, dyskryminowane czy w inny sposób nienormatywne wedle schematów mentalnych grupy dominującej, a często również w jej interesie.

Dyskurs emancypacyjny w tym sensie oznaczałby sposoby reprezentacji medialnej grup wykluczonych czy nienormatywnych jako równoprawnych uczestników procesów społecznych, sfery publicznej czy partnerów konfliktu społecznego, zgodnie z ich wyobrażeniem o sobie. Kim wobec tego byłaby postać wyemancypowana lub jak miałaby wyglądać emancypacyjna reprezentacja grup nienormatywnych? Przede wszystkim postać lub grupa powinna być ukazana jako pełnowymiarowa, autonomiczna w swoich wyborach i reprezentująca całe spektrum bycia człowiekiem, a nie zredukowana do jednej charakterystyki wyznaczającej pozycje czy role społeczne. Wiąże się też z pokazywaniem w miejscach władzy i dominacji jako aktywnie kształtująca swoje życie i swoją

pełnowymiarową, autonomiczną, ale też (przynajmniej w świecie serialowym) często eklektyczną tożsamość.

Jeśli przez dyskurs rozumieć będziemy zespoły wypowiedzi konstytuujących rzeczywistość społeczną, a także kształtujących jej doświadczenie – to obejmować on będzie również wypowiedzi medialne: tak w wymiarze udziału w konstruowaniu świata społecznego, jak i tego, że są doświadczane jako element świata społecznego przez odbiorców. Narracje medialne, krótko mówiąc, zapośredniczają doświadczenie świata społecznego oraz uczestniczą w nadawaniu mu sensu. Przyjrzyjmy się więc przekrojowo serialowym światom pod kątem reprezentacji tradycyjnych mniejszości, czyli tych, na których potknąć się miała oświeceniowa emancypacja.

Serialowe światy „post”:

Dyskursy emancypacyjne w tej nowej telewizji różnią się oczywiście pod wieloma względami w odniesieniu do różnych podmiotów emancypacji czy grup mniejszościowych, a także stopniem przenikania do kultury mainstreamowej, trudno więc formułować jakiegokolwiek ostateczne i wiążące wnioski. Niemniej jednak dadzą się zidentyfikować pewne tendencje reprezentacyjne, które podsumować można stwierdzeniem, że serialowe światy to światy „post”, czyli takie, w których okazuje się, że nie ma znaczenia w zasadzie żadna charakterystyka człowieka, poza jego indywidualnością. Tradycyjna „metryczka” (płeć, wiek, miejsce zamieszkania, wyznanie, rasa, orientacja seksualna) przestaje wyznaczać jakiegokolwiek konieczne przestrzenie czy pozycje. A także, co stanowi zasadniczy aspekt emancypacyjny nowych seriali, poszerzyły one w zasadniczym stopniu dostępne społecznej refleksji spektrum sposobów bycia człowiekiem: istotnych elementów wyznaczających wzorcowe człowieczeństwo.

Zacznijmy od zamożnych białych kobiet z klasy średniej, bo one pierwsze się z sukcesem wyemancypowały, a jednocześnie, paradoksalnie, stanowią największą mniejszość. Obecnie również w mainstreamie kobiety są reprezentowane w sposób wielowymiarowy, zindywidualizowany, w całym spektrum możliwych stylów życia. Nie oznacza to, co warto podkreślić, że nie istnieją produkcje reprezentujące czy reprodukujące tradycyjnie patriarchalny wzorzec kobiecości, w emancypacji nie chodzi bowiem o realizację jednego wzorca jako jedynie słusznej alternatywy dla wzorca tradycyjnego, chodzi natomiast o uzyskanie autonomii pozwalającej wybierać spośród różnych wzorców wedle indywidualnych potrzeb. W tym sensie refleksyjny i świadomy wybór wzorca tradycyjnego można również interpretować w kontekstach emancypacyjnych. Różne produkcje wskazuje się jako przełomowe, najczęściej chyba wymieniany jest *Seks w wielkim mieście*, który ponadto stanowi kulturową referencję dla innych seriali emancypacyjnych (na przykład *The L Word* reklamowało się sloganem: „same sex, different city”, a *Gotowe na wszystko* pod hasłem: „seks na przedmieściach”).

Sądzę jednak, że emancypacyjny wymiar *Seksu w wielkim mieście* wbrew pozorom nie leżał jedynie, ani nawet przede wszystkim, w ukazaniu wyzwolonych seksualnie kobiet, po pierwsze dlatego, że sprowadzanie kobiecej emancypacji do sfery życia seksualnego wydaje się samo w sobie głęboko stereotypowe, po drugie zaś (co jest zresztą konsekwencją pierwszego), pod tym względem bohaterki okazują się ostatecznie realizować model tradycyjny w różnych konfiguracjach i przebraniach, od designersko-bajkowego w wersji Carrie, przez kostiumowo-idealistyczną wersję tej samej bajki u Charlotte, po realistyczno-rezygnacyjny model Mirandy. Krótko mówiąc, wyznacznikiem szczęścia

kobiety są mężczyźni i/lub dzieci. Jediną postacią ocierającą się o emancypację jest Samantha: po pierwsze, wymyka się powyższym stereotypom, a po drugie, to właśnie jej postać legitymizuje wprowadzenie „niepoważnych” „kobiecych” kwestii do mainstreamowych narracji telewizyjnych. Samantha jest nie tylko wyzwoloną seksualnie i samodzielnie ekonomicznie kobietą, Samantha choruje na raka piersi i przechodzi menopauzę. I to w wielkim stylu, jakże dalekim od typowej dziennej telewizji z jej telenowelami i łzawymi, „kobiecy” dramatami. Przy konfrontacji Samantha z menopauzą późniejsza o generację Bree z *Gotowych na wszystko* wypada blado i jakoś wstydliwie. Dzięki tego rodzaju narracjom możemy dziś oglądać w *The Closer* Brendę Johnson, szefową elitarniej jednostki policyjnej, która na obcasach, w kapeluszu i sukience w grochy zarządza żelazną ręką grupą mężczyzn i, wbrew stereotypom tradycyjnych serialowych szefów policji, nie jest rozwidzionym alkoholikiem z przerostem ego, ma inne problemy: przechodzi menopauzę, ma bliskie relacje z rodzicami, kocha swojego kota – nie są one już „kobiece” (czytaj: niepoważne), są ludzkie i ważne, a nade wszystko niesprzeczne z rolą zawodową. Bohaterki *Seksu w wielkim mieście* emancypują się z większym lub mniejszym sukcesem, bo żyją w świecie wciąż jeszcze opisywanym przez różnicę płciową, Brenda Johnson żyje w świecie postpłciowym, w którym kobieta na pozycjach władzy nie musi konfrontować się z „byciem nie na miejscu” ani z dbaniem o niebycie „kobiecą”, by zostać potraktowaną poważnie. Co więcej, kobiety nie muszą już także być uczuciowe, wrażliwe, cnotliwe: świat postpłciowy to świat, w którym doktor House jest grzecznym dzieckiem ze szkółki niedzielnej w zestawieniu z bezwzględną, pozbawioną skrupułów siostrą Jackie, a metroseksualny Will (*Glee*) jest niewyraźny i pozbawiony osobowości w zestawieniu z asertywną Sue Sylvester, która w symbolicznym geście bierze ślub z samą sobą²⁵.

Podobnie jest z rasą. Nowa telewizja jawi się niemal jako przestrzeń postrasowa, problem rasy zasadniczo nie istnieje, co jest spowodowane zarówno oczekiwaniami oddolnymi (zmieniająca się struktura docelowych odbiorców, np. dominacja ludności latynoskiej na południu USA), jak i odgórnymi regulacjami prawnymi w przestrzeni polityki antydyskryminacyjnej. Jeszcze dziesięć lat temu fan seriali kryminalnych pozostawał w przekonaniu, że porządku na świecie bronią wyłącznie biali mężczyźni, a przynajmniej, tylko oni mają moc decyzyjną. Pojawienie się postaci nienormatywnej, również rasowo, było zwykle motywowane potrzebą uatrakcyjnienia narracji w postaci problemu, z którym należało sobie poradzić. Obecnie mamy w serialach do czynienia z wszystkimi kolorami tęczy na wszystkich szczeblach, przykład niech stanowią trzy wersje CSI: Las Vegas, Miami i Nowy Jork, ze strukturą zespołu śledczego odpowiadającą strukturze etnicznej danego regionu. Ba, nawet kosmici są zróżnicowani rasowo (np. w *V*), a cały świat nie mówi już wyłącznie po angielsku (np. *Heroes*).

Ciekawą ilustrację może tutaj stanowić również kwestia reprezentacji par mieszanorasowo. Wcześniej miłość międzyrasowa stanowiła narracyjnie atrakcyjny problem i była przedstawiana w postaci przeszkody rodem ze *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*, która miała być przez bohaterów pokonana, szczególnie zaś w wypadku pary składającej się z białej kobiety i czarnego mężczyzny. Obecnie tego rodzaju pary funkcjonują w serialowym dyskursie postrasowym, czyli kolor skóry partnerów w związku jest równie przemilczany i pozbawiony znaczenia, jak ich kolor oczu. Podobnie jest z adoptowanymi dziećmi.

Równie zaawansowany i sukcesywnie przenikający do mainstreamu jest obecnie serialowy dyskurs emancypacyjny mniejszości seksualnych. Dzisiaj każdy szanujący się serial, również w produkcjach mainstreamowych, ma zwykle wśród głównych bohaterów jakąś parę gejowską lub lesbijską, z reguły adoptującą i wychowującą po drodze dziecko

(począwszy od *Sześciu stóp pod ziemią*, przez *Glee* i *Modern Family*, po *Bracia i siostry*, *Gotowe na wszystko*, etc.). Tym samym reprezentacje tego rodzaju wkraczają w sferę normatywności, a ich akceptację wzmacnia fakt, że łatwo dają się przystosować do tradycyjnego podziału ról, a przez to również łatwo uruchamiają tradycyjne struktury narracyjne opowiadające o przeznaczonych sobie kochankach, których spełnieniem jest założenie rodziny (zwykle monogamicznej) i wychowywanie potomstwa. Osoby homoseksualne nie są już „problematyczne” (jak przysłowiowy Steven z *Dynastii*), nie są też zamknięte w getcie seriali homonormatywnych (z całym szacunkiem dla ich roli w tym procesie) ani zredukowane do swojej orientacji seksualnej. Są społecznie pełnowartościowymi, wielowymiarowymi postaciami. Jeśli znakiem wyemancypowanego świata „post-” jest przyzwolenie na śmiech, to można tu przywołać sitcom *Happy Endings*, w którym parodystyczna „gejowatość” jednego z heteroseksualnych bohaterów (nawiasem mówiąc, Afroamerykanina w związku małżeńskim z białą partnerką) zestawiona zostaje z „nie-gejowatością” homoseksualnej postaci i stanowi w serialu przedmiot wielu żartów sytuacyjnych, podobnie jak nieustanne, ironiczne pseudooskarżenia o stereotypizację.

Serialowy świat „post-” konfrontuje się również z problemem niepełnosprawności. Nie ma tu żadnych ograniczeń poza wolą i potrzebami jednostek. Jeżdżenie na wózku nie przeszkadza Artiemu z *Glee* ani grać w regularny football, ani tańczyć na scenie. Wręcz przeciwnie, niepełnosprawność w dobie promowania różnorodności może okazać się atutem. Mechanizm ten stał się obiektem komediowym w znakomitym serialu kręconym w konwencji *mockumentary* – *Modern Family*. Występuje tam para gejów wychowujących adoptowaną, pochodzącą z Azji córeczkę o imieniu Lilly. Kiedy tatusiowie starają się o przyjęcie Lilly do elitarnego przedszkola, są przekonani, że „polityka różnorodności” jest po ich stronie, tymczasem ostatnie wolne miejsce w wymarzonej przedszkolu przyznane zostaje właśnie w imię „polityki różnorodności” adoptowanej córeczce dwóch lesbijek, z których jedna jest niepełnosprawna.

Bohaterowie nowej telewizji są zasadniczo postreligijni i postpolityczni (i to w podwójnym sensie, ale o tym za chwilę). Jeśli chodzi o tradycyjnie wymieniane mniejszości, największy serialowy problem byłby więc chyba właśnie z mniejszościami religijnymi. Po pierwsze dlatego, że idea tolerancji tradycyjnie wykształciła się w odniesieniu do tolerancji religijnej, dlatego najtrudniej jest zidentyfikować, na czym właściwie nienormatywność religijna miałyby polegać. Wprowadzenie kategorii emancypacji jeszcze bardziej sprawę komplikuje, ponieważ to między innymi właśnie od religijności należało się emancypować. Jest to też temat szczególnie (choć nie wiedzieć czemu) drażliwy, dlatego większość serialowych postaci jest albo indyferentnych religijnie, albo ich religijność występuje w sposób bliżej nieokreślony. Autorzy tekstu *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, analizując wątki religijne w serialu *Gotowe na wszystko*, doszli do wniosku, że „przynależność do takiego czy innego Kościoła nie oznaczają jednoczesnej internalizacji sfery dogmatyczno-normatywnej przez serialowych bohaterów, a w związku z tym nie ma ona mocy sprawczej, by wpływać w istotny sposób na ich postępowanie (co najwyżej na poziomie anegdotycznym)”²⁶. Ta konstatacja w zasadniczy sposób podsumowuje główny trend reprezentacji religijności w neo-serialach. Religijność rzadko stanowi problem, a nawet w ogóle element tożsamości, chociaż zdarza się, że kwestia ta się pojawia, szczególnie w wypadku konfliktu między religijnością a tożsamością homoseksualną, jak w wypadku, na przykład, Davida z *Sześciu stóp pod ziemią*. Wyjątkiem wydaje się być kanadyjska produkcja *Mały meczecik na prerii*, o zamieszkałej w małym kanadyjskim miasteczku mniejszości muzułmańskiej. Wahałabym się, czy zaliczyć go do seriali nowej generacji, realizuje on bowiem bardzo tradycyjną konwencję sitcomową, warto

jednak o nim wspomnieć, ponieważ jest on w pewnym sensie „islamonomatyczny”: próbuje pokazać bezkonfliktowy świat, w którym muzułmanie i chrześcijanie żyją obok siebie w wielkiej przyjaźni, islam jest religią pluralistyczną, bo niektóre kobiety noszą hidżab, a inne nie, a te noszące hidżab robią to, bo chcą, a tak w ogóle to są lekarkami i feministkami. Meczet i kościół rezydują pokojowo w jednym budynku, a postacią nietolerancyjną i nieuczciwą jest nowy pastor, a nie kryształowy i nowoczesny imam. Być może emblematyczną formułą potrzeb religijnych świata „post-” będzie eklektyczna pseudoduchowość bohaterki *Enlightened*.

Jeśli chodzi o postpolityczność nowych seriali, to ma ona podwójny sens: po pierwsze, oznacza ona nieobecność w narracji poglądów politycznych (podobnie jak przekonań religijnych), po drugie zaś, brak w nich polityki rozumianej jako przestrzeń konfliktu społecznego. Bohaterowie nowych seriali rzadko mają poglądy polityczne, rzadko identyfikują się politycznie. Nawet prezydenci w serialach (np. w *24* czy *Heroes*) też w zasadzie nie są politycznie przyporządkowani, są uwikłani w doraźne mechanizmy polityki jako zinstytucjonalizowanej sfery, ale nieokreśleni politycznie, jeśli będziemy przez to rozumieć określenie się w sferze wartości głębokich czy choćby przynależność partyjną. W serialach homonormatywnych bohaterowie bywają zaangażowani politycznie, jednak w zasadzie tylko w wymiarze praw mniejszości seksualnych lub kwestii bardziej uniwersalnych i tym samym w jakimś sensie apolitycznych, w rodzaju kampanii przeciw nowotworom. W świecie postpolityki, jeśli grupowe odniesienia tożsamościowe przestają mieć znaczenie, to nie ma konfliktu, nie ma sporu, nie ma polityki, pozostają tylko kwestie czysto techniczne. Występuje różnica, ale ona jest bez znaczenia w obliczu indywidualnych losów jednostek. Ciekawym (choć niezupełnym) wyjątkiem może być tu rozkład i funkcjonowanie poglądów politycznych rodziny w jednym z niewielu seriali, w których zauważamy, że w ogóle istnieją partie polityczne, czyli w produkcji *Bracia i siostry*. Mamy tam obraz zżytej, rozbudowanej rodziny (z parą gejowską adoptującą dziecko oraz adopcją odmiennego rasowo synka przez jedną z bohaterek, a jakże). Ojciec rodziny (ogłądany jedynie w retrospekcjach, bo serial zaczyna się po jego śmiercią) i jedna z córek (oraz jej mąż, pojawiający się później) są republikanami, reszta rodziny identyfikuje się politycznie z demokratami. Niemniej jednak, czynnie zaangażowana w politykę republikanka Kitty, choć deklaruje, że jest za interwencją zbrojną w Iraku, prawem do posiadania broni oraz przeciw legalizacji małżeństw jedнопłciowych, udziela ślubu jednemu z braci, który jest homoseksualistą i ma problem z powrotem do czynnej służby w Iraku drugiego z braci, żołnierza. Jest to więc znowu świat, w którym o polityce czasem rozmawia się przy kolacji, ale nie ma ona zasadniczego wpływu na życie, decyzje czy tożsamość bohaterów.

Najgorzej chyba, jeśli chodzi o grupy wykluczone, wyglądają obrazy ludzi starych i biednych. Wciąż czekają oni na swoją nie-komediową, wielowymiarową, wysmakowaną jakościowo reprezentację telewizyjną. Z biednymi sprawa ma się nieco lepiej, choć na razie dominuje konwencja komediowa, przykład niech stanowią *Raising Hope* czy *Shameless*, szczególnie w polukrowanej wersji amerykańskiej. Lesbijki w *The L Word* mają wszystkie kolory tęczy, bywają niepełnosprawne, etc., nie bywają tylko zasadniczo stare i biedne. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, ma złożony charakter, jednak jej składnikiem z pewnością jest fakt, że ludzie biedni i starzy, to grupy, z którymi nikt się nie chce utożsamiać, nie są też atrakcyjnymi konsumentami. Ludzi biednych w serialach nie ma, ale to nie znaczy, że są to światy bez biedy; ludzie starzy pojawiają się, jednak zwykle przedstawiani są jednowymiarowo i stereotypowo (nie mówią na przykład życia seksualnego czy pasji zawodowej). Paradoksalnie, kiedy na ekrany telewizorów wchodził

serial *Gotowe na wszystko*, reklamowany był jako przełomowy, bo pokazujący kobiety po czterdziestce, które „mają życie”. Podobnie, choć w konwencji komediowej, funkcjonuje serial *Hot in Cleveland*, w którym trzy kobiety po czterdziestce przenoszą się z Los Angeles do Cleveland i odbudowują na nowo swoje życie. Zamieszkuje z nimi energiczna, osiemdziesięcioletnia Elka (tak, polskiego pochodzenia), która sprawnie posługuje się nowymi technologiami, jednak jej ideał zdrady ukochanego z innym sprowadza się do zatańczenia z nim polki, polskiego (tak!) tańca zakazanych namiętności.

Dużo ciekawszymi postaciami okazują się kobiety, które w przeciwieństwie do odstrzelonych „botoksowych” czterdziestek przeżyły życie w tradycyjnym modelu; które w przestrzeni świata serialu są już starsze, ale pełnowymiarowe, choć nie w sposób „naturalny” dla świata „post-”. Niewiele jest takich postaci, należy do nich z pewnością Ruth z *Sześciu stóp pod ziemią*, postać niejako pośrednia, wydobywająca się ciężką psychiczną i emocjonalną pracą z tradycyjnego modelu, walcząca o autonomię i pełnię, poszukująca pełnego życia – pracy, samodzielności, życia seksualnego (choć czasem groteskowego, jak w romansie z praktykantem). Podobnie, choć dużo łatwiej, bo w serialu o lżejszej konwencji, odnajduje się na nowo Nora z serialu *Bracia i siostry*. Dla obu początkiem poszukiwania nowej tożsamości jest niespodziewana śmierć męża.

„*God hates fangs*” czy po prostu „*God hates us all*”?²⁷

Mechanizmy wykluczania grup dyskryminowanych są w swej podstawowej strukturze takie same, nawet jeśli mają odmienne historyczne i ideologiczne podstawy. Skoro świat społeczny przedstawiony w serialach ma być postrasowy, postfeministyczny, poststregijny, czyli ma być światem, w którym nie różnicujemy ludzi, w którym, by sparafrazować św. Pawła, nie masz już kobiety, kolorowego, homoseksualisty, etc. i to już nie oni są „innymi” kultury czy też odmieńcami, to kto będzie rolę odmieńca wypełniał? A przecież każda kultura potrzebuje do określenia swojej tożsamości odmieńca. Otóż serialowy świat, chociażby w serialu *Czysta krew*, wprowadza swoich własnych ujawnionych, mainstreamowych odmieńców fantazmatycznych: wampiry, zmiennokształtni, wilkołaki. Dzięki temu mogą opisać mechanizmy dyskryminacji i wykluczenia bez wskazywania na konkretny podmiot emancypacji, a jednocześnie nabrać do nich ironicznego dystansu. Serial całkiem świadomie wykorzystuje retorykę emancypacyjną, a parodystyczny obraz dyskursu emancypacyjnego jedynie z rzadka nabiera złowieszczonego tonu, jak w motywie Kościoła Słońca będącego transpozycją Ku Klux Klanu czy w postaci Russela Edgingtona, wampira, który nie chce się asymilować i stanowi personalizację społecznego lęku przed tajemniczym lobby (żydowskim czy gejowskim... – dalej uzupełnić wedle życzenia/uprzedzenia). Nienormatywność niemal w przypadku każdej postaci serialu, w tym również ludzkich bohaterów, sprawia, że odmieńcy nie wydają się aż tak odmienni, wystarczy wskazać na emblematyczną postać koncentrującą w sobie szereg wykluczeń, jaką jest Lafayette.

Drugim serialem, który zasługuje tu na szczególną uwagę jako ironiczny komentarz do świata „post-”, jest wspomniany kilkakrotnie w tekście serial *Glee*, w którym każdy odmieńca jest pełnowymiarową postacią i zasługuje na miłość, a każda tożsamość przyjmowana jest z otwartymi ramionami: od Emmy Pillsbury chorej na nerwicę natręctw czy – wizualnie nieokreślonej płciowo, ale jednocześnie w głębi duszy kobiecej – trenerki Shannon Beiste (fonetycznie „*beast*”, czyli *bestia*), przez homoseksualnego Kurta, otyłą Mercedes, Becky z zespołem Downa, po centralną postać emancypacyjną serialu, czyli wspomnianą już wcześniej Sue Sylvester. A wszystko to w spektakularnej estetyce *campu*.

Dyskurs „post-” czy postdyskurs?

Jeśli dyskurs ma stanowić artykulację różnic, to czym będzie postdyskurs: brakiem różnic? Czy może serialowy świat „post-” to kolejna strategia artykulacji różnic? Świat serialowy to niejednokrotnie świat, w którym człowiek nie jest więźniem swoich cech tożsamościowych, a postacie żyją niejako zawieszony pomiędzy logiką równoważności a logiką różnicy²⁸. Wymienność ról nomadycznych podmiotów sprawia, że nie ma sprzeczności między byciem w jednej osobie dobrym, czułym ojcem i zimnym, pozbawionym emocji mordercą, jak Dexter Morgan czy Tony Soprano.

Jedno jest pewne: *pace* Adorno, seriale przestały być narzędziem tresury społecznej i promocji wzorców osobowych, a stały się przestrzenią namysłu nad rolami społecznymi, refleksji nad tożsamością, historią, naturą ludzką (lub jej brakiem), czasem o charakterze głęboko egzystencjalnym, czasem jedynie w formie rozrywkowych eksperymentów z wyobraźnią. Stały się też źródłem emancypacyjnych narracji tożsamościowych właśnie dla „odmieńców”. Mamy do czynienia z jednej strony z personalizacją norm (w postaci wzorców osobowych, nośników tożsamości, losów ludzkich, ścieżek życia, czy też, wzorem dawnych komedii, „dróg świata”), z drugiej zaś pojawiają się postaci skrajnie indywidualistyczne, poza normami, poza ugruntowanymi wspólnotowo tożsamościami w sytuacji, gdy każdy los jest przedstawiany jako wyjątkowy, pojedynczy. Dyskurs „post-” znosi i unieważnia różnice w uniwersalistycznym dyskursie człowieczeństwa jako pierwszoplanowej tożsamości. Pytanie, czy świat „post-”, charakterystyczny dla świata neo-seriali, nie jest jedynie strategią dyskursywną zamykającą usta rzeczywistym konfliktom społecznym, lub – innymi słowy – czy rzeczywiście realizuje on potencjał emancypacyjny, czy być może Adorno miał częściowo rację i pluralizm serialowych tożsamości jest jedynie pozorem, pod którym kryje się totalizujący uniwersalizm pozwalający usunąć z pola widzenia antagonizmy i przesunąć je jeszcze głębiej, ku „peryferiom tego, co społeczne”²⁹.

Przypisy

¹ T. Adorno, *Prolog do telewizji*, W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 58.

² Ibidem, s. 59.

³ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, W: *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 141.

⁴ Ibidem, s. 161.

⁵ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, W: idem, *Sztuka i sztuki...*, op. cit., s. 15.

⁶ Ibidem, s. 17.

⁷ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, W: idem, *Sztuka i sztuki...*, op. cit., s. 71.

⁸ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny...*, op. cit., s. 149.

⁹ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, op. cit., s. 71.

¹⁰ T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny...*, op. cit., s. 164.

¹¹ Ibidem, s. 165.

¹² Ibidem, s. 169.

¹³ Ibidem, s. 172.

¹⁴ Ibidem, s. 173.

¹⁵ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań...*, op. cit., s. 18. *W Prologu do telewizji* powtarza niemal identyczną formułę, zauważając, że telewizja czyni ludzi „raz jeszcze tym, czym są, tylko że w jeszcze większym stopniu, niż oni i tak są”. Por. T. Adorno, *Prolog...*, op. cit., s. 59

¹⁶ T. Adorno, *Podsumowanie rozważań...*, op. cit., s. 20.

- ¹⁷ T. Adorno, *Prolog...*, op. cit., s. 62.
- ¹⁸ T. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, op. cit., s. 68
- ¹⁹ Ibidem, s. 77.
- ²⁰ H. Jenkins, *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelq*, W: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 35.
- ²¹ Ibidem, s. 42.
- ²² J. K. Bleicher, *Nowe telewizje, nowe programy? Formy i funkcje paratekstów w telewizji internetowej oraz treściach generowanych przez użytkownika*, W: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 514.
- ²³ A.D. Lotz, *Television Storytelling Possibilities at the Beginning of the Post-Network Era. Five Cases*, W: idem, *The Television Will Be Revolutionized*, New York-London 2007, s. 246.
- ²⁴ Zjawisko „uwspólniania” treści kultury opisane zostało w raporcie Młodzi i media Nowe media a uczestnictwo w kulturze. Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną, Warszawa 2010.
- ²⁵ Coraz częściej też mamy do czynienia z odwróceniem ról. Tradycyjne narracje o mężczyznach przebijających się za kobiety (np. *Pani Doubtfire* czy klasyczne *Pół żartem, pół serio*) były tak konstruowane, że mężczyźni okazali się lepsi w rolach kobiecych niż same kobiety, jak zresztą we wszystkim. Obecnie pojawiają się postacie przebijające się za kobiety, ponieważ one lepiej radzą sobie w „męskim” świecie niż mężczyźni. Taki pomysł stoi za sitcomem *Work it*, w którym dwóch mężczyzn niemogących znaleźć pracy w swoim zawodzie przebiega się za kobiety, żeby móc odnieść sukces w sferze zawodowej w zawodzie bynajmniej nie tradycyjnie kobiecym. Serial został jednak zdjęty z anteny po zaledwie dwóch odcinkach.
- ²⁶ Z. Pasek, K. Skowronek, *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, W: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011, s. 51.
- ²⁷ „God hates fangs”, czyli „Bóg nienawidzi kłów” z serialu *Czysta krew* to oczywiście transpozycja homofobicznego hasła: „God hates fags”, czyli „Bóg nienawidzi pedałów”, do którego z kolei nawiązuje tytuł fikcyjnej powieści Hanka Moody’ego, bohatera serialu *Californication: „God Hates us All”*, czyli „Bóg nienawidzi nas wszystkich”.
- ²⁸ D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 166-167.
- ²⁹ Ch. Mouffe, E. Laclau, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007, s. 141.

Summary

Televisual emancipations

The article dwells upon the emancipatory potential of contemporary television, especially in the form of so called new generation of television series. The paper begins with the summary of classic criticisms directed against traditional television as exemplified in Theodor Adorno’s theory in order to illustrate the differences between traditional and contemporary television. The main objection against traditional TV forms was their anti-emancipatory direction. The next step is the characterization of so called new TV and the features of new-shows as well as explanation of the categories of discourse and emancipation. It is followed by the subjective survey of popular contemporary TV series in view of changes in representation of excluded or non-normative groups, which concludes with the claim that the predominant social world in neo-series is the “post-” world in which social, racial, gender etc. differences between people become irrelevant. The paper concludes with the question of whether this is a vision of emancipated and anticipated world or simply a strategy to neutralize and make invisible actual and real social and political conflicts.