Toruń, 16 czerwca 2021

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Dawida Rydzka
***Spektakl władzy. Amerykańskie seriale polityczne* (ss. 321)**

W swojej rozprawie *Spektakl władzy. Amerykańskie seriale polityczne* Dawid Rydzek podjął się niełatwego zadania poddania analizie poetyki oraz tendencji rozwojowych amerykańskiego serialu politycznego. Piszę tu o zadaniu niełatwym, gdyż wymagającym uporania się z niejedną nad wyraz płynną definicją oraz nieostrą granicą wyznaczającą to, co polityczne w świecie sztuki oraz rozrywki (nie tylko) telewizyjnej. Aby jednak uniknąć w tym miejscu zupełnie zbędnego budowania dramatycznego napięcia rodem z amerykańskiego *procedurala* typu *CSI*, zaznaczę od razu, że z wyzwaniami tymi doktorant poradził sobie dobrze lub bardzo dobrze, a jego praca nosi wszelkie znamiona oryginalności oraz metodologicznej sprawności. Co nie oznacza oczywiście, że nie można w stosunku do niej sformułować pewnych uwag polemicznych i komentarzy odnoszących się do wybranych przez Dawida Rydzka rozwiązań definicyjnych oraz do wyboru przykładów, którym poświęca on szczególnie dużo uwagi. Aby jednak przejść do odnotowania uwag i wątpliwości, jakie rodzą się podczas lektury recenzowanej rozprawy, trzeba wymienić w tym miejscu najistotniejsze jej elementy i aspekty.

Monografia *Spektakl władzy* liczy 321 stron i obejmuje zwięzły wstęp, cztery rozdziały oraz merytoryczne zakończenie, a także obszerną bibliografię i filmografię. Aparat bibliograficzny, zasady cytowania oraz omawiania tekstów źródłowych są stosowane konsekwentnie i w sposób adekwatny do podjętego tematu, pod tym względem praca spełnia zatem bez wątpienia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Pierwszy rozdział pracy definiuje serial polityczny jako gatunek – referując obszernie stan badań oraz odnosząc się głownie do kulturowej teorii gatunków Jasona Mittella. Rozdział drugi wprowadza, kluczowe dla rozważań Autora, pojęcie telewizji jakościowej – poddając je nie tylko refleksji w perspektywie historycznej zmienności (zjawiska i samego pojęcia), ale także wartościowej krytycznej analizie jako narzędzia kulturoznawczego. W trzecim rozdziale autorskie rozważania obejmują głównie problematykę realizmu seriali politycznych, poddając wnikliwej obserwacji kwestie prawdy i fikcji w kreacji świata przedstawionego wybranych

produkcji amerykańskich. Rozdział ostatni kieruje uwagę Badacza ku problematyce systematyki seriali telewizyjnych wprowadzając propozycję typologii seriali politycznych – z uwzględnieniem różnych konwencji estetycznych użytych przez producentów do opowiedzenia historii *par excellence* politycznych. Pod względem kompozycji, doboru narzędzi badawczych i metod analizy oraz przykładów praca została niewątpliwie starannie przemyślana i nie budzi żadnych wątpliwości. Aparat bibliograficzny, zasady cytowania oraz język – zarówno w sferze terminologiczno-pojęciowej, jak i stylistycznej dowodzą dobrych kompetencji piszącego. Dlatego przejdę w tym miejscu do konkretnych uwag o charakterze komentarzy, uzupełnień i/lub polemik.

Napisałem powyżej o płynności tego, co polityczne w tekstach kultury popularnej (i kultury w ogóle) oraz nieostrości definicyjnych granic tego zjawiska, wypada zatem, żebym w tym miejscu uzasadnił swoją opinię w kontekście rozstrzygnięć proponowanych przez Doktoranta, który dla potrzeb swojej pracy skonstruował funkcjonalną i wydajną poznawczo definicję operacyjną polityczności (tego, co polityczne w serialu, zob. s. 13 pracy). Nie budzi ona moich zastrzeżeń, choć jest (celowo) selektywna, skupiając się na relacjach władzy, a mówiąc ściślej na swoistej „grze o władzę", odsłanianej w produkcjach telewizyjnych. Niemniej jednak, jak wszystkie tego typu propozycje, nie tylko wyznacza ona pewne – w miarę stabilne – pole możliwości interpretacyjnych, ale także ustanawia swoistą sferę ograniczeń dostrzegania i ujmowania wymiaru politycznego produkcji telewizyjnych. Jeśli bowiem spojrzymy na kulturowy obieg serialu jako na swego rodzaju sytuację komunikacyjną (w sensie Jakobsonowskim), wówczas musimy zauważyć, że może on swój wymiar polityczny ujawnić na co najmniej trzech poziomach (w istocie zaś w trzech instancjach procesu komunikowania się). Po pierwsze zatem serial może okazać się intencjonalnie polityczny na poziomie jego nadawcy – a zatem w procesie produkcji, który podlega upolitycznieniu, gdy serial realizować ma określoną politykę historyczną, stać się tekstem propagandowym, „ocieplać" lub „zazieleniać" wizerunek konkretnych instytucji lub służb etc. Po drugie, serial może ujawnić się jako polityczny na poziomie samego tekstu filmowego – jego kompozycji, poetyki i, przede wszystkim, tematu, np. wówczas, gdy problematyzuje politykę (będąc opowieścią o politykach i ich działaniach), ale też, gdy odwołuje się do formy dokumentu, czy wprost dokumenty wykorzystuje w filmowej narracji. Po trzecie wreszcie, serial może zostać upolityczniony w procesie odbioru – kiedy tekst filmowy postrzegany jest jako polityczny przez (pewne grupy) widzów, niezależnie od procesu jego produkcji oraz *stricte* politycznego tematu. Tu rozciąga się oczywiście niezwykle płynna sfera interpretacji i nadinterpretacji tekstów kultury – czytanych przez rozmaite pryzmaty ideologiczne, konteksty

historyczne, podzielane przekonania i wartości etc. Jest to zarazem najbardziej kłopotliwa dla badacza domena obserwacji procesów odbioru tekstów kultury, w których ujawniać się mogą nie tyle seriale *de nomine* polityczne, ile potencjalna bądź faktyczna polityczność serialu. Żeby zilustrować tę optykę warto posłużyć się prostym przykładem z historii telewizji amerykańskiej. Otóż w latach 70. minionego stulecia emitowane przez CBS sitcomy *Good Times* (1974-1979) i *The Jeffersons* (1975-1985) były przez część odbiorców postrzegane jako (wypowiedzi) polityczne już przez sam fakt ukazania życia codziennego społeczności afroamerykańskiej (tematyzacja) oraz doboru aktorów-Afroamerykanów do głównych ról (produkcja). Dodam jeszcze, żeby skomplikować obraz sytuacji, że polityczność takich produkcji dostrzegana była nie tylko przez afroamerykańskich widzów, ale także przez konserwatystów czy rasistów[1]. I właśnie ten aspekt – polityczności w odbiorze – wydaje się najtrudniej uchwytny w ramach modelu definicji przyjętego przez Doktoranta. Jest to jednak nieunikniona cena za zdolność precyzyjnego uchwycenia innego wymiaru polityczności serialu – jako opowieści o „grach władzy" („z władzą", „o władzę" itd.). Być może zatem w wersji książkowej doktoratu należałoby nieco precyzyjniej dookreślić na wstępie, co daje się schwytać w siatkę pojęciową stosowaną w pracy (a zatem, co staje się przedmiotem analizy), co zaś jej się wymyka.

Drugim kłopotliwym pojęciem, którego płynność Doktorant zresztą doskonale rozpoznaje (zob. s. 49-64 pracy), jest oczywiście „telewizja jakościowa". Jak sądzę, warto zwrócić tu uwagę na arbitralność niektórych kryteriów definicyjnych, powracających w refleksji nad tym zjawiskiem u wielu autorów. Po pierwsze zatem – kryterium relacyjne – oparte na przeciwstawieniu monotematycznych „seriali jakościowych" (megafilmów) „epizodycznym" serialom typu *procedural drama*. Jest ono rzecz jasna trafne, jeśli użyjemy go jako wyznacznika po wstępnym wyselekcjonowaniu produkcji uznanych za jakościowe. Czy jednak da się za jego pomocą wyodrębnić grupy tekstów posiadających wyraźnie cechy dystynktywne? Mam pewne wątpliwości, które zilustruję dość prostymi przykładami – otóż historia produkcji telewizyjnych „typu jakościowego" nie sięga bynajmniej produkcji *Twin Peaks*, ale bez trudu można odnaleźć jej źródła np. w działalności brytyjskich studiów telewizyjnych. Powracający w tym kontekście *Doctor Who* (uwzględniany także przez Doktoranta) nie jest najlepszym przykładem. Będą nimi natomiast inne produkcje BBC,

[1] Aby wyjaśnić tę kwestię do końca, dodam tylko w przypisie, iż nie chodzi mi o to, że **każdy** tekst kultury może okazać się polityczny (co byłoby banałem), lecz że **niektóre** teksty okazały się w perspektywie historycznej wypowiedziami politycznymi niezależnie od dokonanej w nich problematyzacji samej polityki – za sprawą kontekstu (np. odnosząc się do istotnych problemów społecznych – jak konsekwencje segregacji rasowej w USA).

Granada Television czy HTV: *Artemis '81* (1981, reż. A. Reid), *The Owl Service*, (1969, reż. P. Plummer); *The Changes* (1975, reż. J. Prowse); *The Children of the Stones* (1976, reż. P.G. Scott), *Who Pays the Ferryman?* (1977, reż. M.J. Bird); *The Tripods* (1984, reż. Ch. Barry) – będące często adaptacjami powieści (Alana Garnera, Johna Christophera) i posiadające wiele cech „megafilmu". Co więcej, także niektóre produkcje Telewizji Polskiej z czasów PRL-u posiadają takie cechy – warto wymienić tu zarówno adaptacje literackiej klasyki: *Lalka* (1977, reż. R. Ber) czy *Chłopi* (1972, reż. J. Rybkowski), jak również literatury młodzieżowej, by wspomnieć tylko tytuły: *Pan Samochodzik i templariusze*, *Wakacje z duchami*, *Podróż za jeden uśmiech* czy *Stawiam na Tolka Banana*. Jak nietrudno zauważyć, jest to jednak kryterium dość niejasne – skuteczne wówczas, gdy odnosimy je do wyselekcjonowanych wcześniej produkcji. Po drugie – kryterium „wielkich nazwisk" – czyli gwiazd kina przechodzących do produkcji telewizyjnych. Opisuje ono bez wątpienia trafnie zwiększone zainteresowanie aktorów kinowych występami w serialach, czy też wybitnych reżyserów – realizowaniem odcinków popularnych serii, niemniej jednak jest dość umowne, jeśli uwzględnimy np. taki fakt, że już w roku 1993 – gwiazda amerykańskiego kina akcji – Chuck Norris przechodzi do produkowanego przez CBS serialu *Strażnik Teksasu*, co istotne – będącego typowym przykładem *procedural drama*. Nie piszę tego jednak, by zarzucać Doktorantowi przyjęcie błędnych kryteriów, lecz by wyeksponować rolę innego – także przyjętego przez niego – kryterium: producenta serialu oraz nakładów finansowych. Jak sądzę w przypadku tego fenomenu medialnego mamy bowiem do czynienia z decydującą rolą czynnika ekonomicznego – a zatem mówimy tu raczej o „telewizji ilościowej" (posiadanego budżetu) niż jakościowej – nawet jeśli czynnik ten kamufluje się obecnością „wielkich nazwisk" czy podejmowaniem „doniosłych tematów".

Moje pozostałe uwagi mają charakter drobniejszy i odnoszą się do konkretnych przywoływanych przez Doktoranta zjawisk i przykładów. Pozwolę sobie scharakteryzować je pokrótce poniżej. Przyjęty w pracy sposób definiowania tzw. *political fiction* (s. 19-22) – w kontekście tekstów kultury wykorzystujących elementy fantastyczne (spekulatywne) – wydaje się nieco ograniczać pole rozpoznania badawczego, zwłaszcza przez powiązanie akcji utworów z bieżącą polityką (osadzenie fabuły we współczesności). Jest to oczywiście jedna z możliwości, ale historia fikcji spekulatywnych jako konwencji gatunkowej dowodzi, że ani jedyna, ani też dominująca – te bowiem niezwykle często sięgały po kostium paraboli-alegorii, osadzając wydarzenia w tzw. alternatywnej historii (*vide Człowiek z Wysokiego Zamku* Ph. K. Dicka – szkoda, że serialowa adaptacja tej powieści nie doczekała się obszerniejszego omówienia w pracy; ale także powieści: *Bring the Jubilee* W. Moore'a czy

The Plot Against America Ph. Rotha) lub po prostu w fikcyjnej przyszłości świata – wyprowadzając np. konsekwencje społeczne z bieżącej sytuacji politycznej (w tym nurcie mieści się cała niemal twórczość tzw. fantastyki socjologicznej obecnej w dawnych krajach Bloku Wschodniego, by wspomnieć tylko twórczość Janusza A. Zajdla). Wszystkie te utwory bez wątpienia posiadają konstytutywne cechy *political fiction*, jednak wymykają się dość wąsko skonstruowanej definicji. Nawiasem mówiąc – wydaje mi się przeoczeniem także brak uwzględnienia w tym kontekście fikcji postapokaliptycznych, z których część odnosi się wprost do kwestii podlegających bieżącej polityce państw (katastrofa klimatyczna, ekologia, zagrożenia epidemiczne etc.), część zaś ilustruje rozmaite „gry o władzę" w społecznościach zrodzonych po katastrofie.

Sądzę także, że przydałoby się nieco dokładniejsze omówienie fikcji historycznej jako politycznej alegorii. Jakkolwiek bowiem pojawia się ono – solidnie opracowane – w kontekście historyczno-fantastycznych realiów *Gry o tron*, to jednak popularność politycznych seriali o tematyce *stricte* historycznej zasługuje na obszerniejszą ekspozycję (czytelnik odnosi bowiem wrażenie, że historia staje się tematem produkcji telewizyjnych o ile może dostarczyć kostiumu dla fikcji fantastycznych, podczas gdy częściej jednak bywa na odwrót – wprowadza się elementy fantastyczne do realiów historycznych, by je ubarwić). Warto w tym miejscu zwrócić również uwagę na pewien kłopot, jaki pojawia się, gdy musimy rozgraniczyć to, co współczesne i to, co historyczne (zwłaszcza w odniesieniu do tematów historii najnowszej). Dość ciekawym rozwiązaniem tego problemu jest propozycja Henryka Markiewicza sformułowana przezeń w szkicu *Glosa o pojęciu literatury współczesnej*, [„Teksty Drugie", 1994, nr 5-6 (29-30)]. Może warto ją uwzględnić w kontekście takich tematów, jak powracające w serialach amerykańskich wydarzenia historycznie „niedawne": zabójstwo JFK, wojna w Wietnamie czy nawet 9/11. Moja ostatnia uwaga odnosi się do kwestii realizmu – i określających ją kryteriów – jako dominanty kompozycyjnej rozmaitych fikcji politycznych (telewizyjnych i nie tylko). Trzeba bowiem pamiętać w tym miejscu o dwóch rzeczach: 1. realizm jest zawsze kwestią konwencji, w ramach której dokonuje się przedstawienia pewnego obrazu rzeczywistości, tzn. jego kryteria niezmiennie pozostają umowne – odnosząc się do estetycznych (ale także politycznych) warunków o czysto historycznym charakterze (jest zatem wiele realizmów, w wielu różnych epokach, nurtach i kontekstach kulturowych); 2. kategorie realizmu odnoszą się na poziomie elementarnym do teorii reprezentacji – w języku, sztuce i nauce, o czym warto pamiętać, pisząc o takich pojęciach, jak „prawda" czy „prawdopodobieństwo" – pozwala to bowiem uniknąć błędu poznawczego nazywanego „naiwnym realizmem", sprowadzającego realistyczność do

stwierdzeń typu: „Znam to z życia". Jest to zresztą skaza wielu produkcji telewizyjnych traktujących np. wspomnienia i autobiografie polityków jako źródła historyczne (w typie: „Tak było"), a nie literaturę autobiografistyczną, sięgającą po szereg konwencji stylistycznych bądź retorycznych.

Uwzględniając wszystkie sformułowane powyżej obserwacje i komentarze, mające na celu przede wszystkim ewentualne wzbogacenie wartości poznawczej pracy na dalszych etapach przygotowywania jej edycji książkowej, chciałbym podkreślić, że nadesłana rozprawa doktorska przynosi bardzo poprawnie skomponowaną monografię polityki i polityczności we współczesnym serialu amerykańskim, oferując wiele interesujących i istotnych wniosków i obserwacji, popartych kompetentnie przygotowanymi analizami starannie dobranych przykładów. Przedstawiona przez Doktoranta typologia seriali politycznych jest niewątpliwie interesującą propozycją w zakresie niełatwej systematyki tego typu produkcji telewizyjnych. Czy przyjmie się ona jako narzędzie badawcze? Przekonamy się, gdy praca zacznie funkcjonować w obiegu akademickim. Podsumowując moje powyższe uwagi, stwierdzam, że rozprawa mgr. Dawida Rydzka: *Spektakl władzy. Amerykańskie seriale polityczne* jest starannie napisanym i dobrze przygotowanym studium naukowym o znacznym stopniu oryginalności, dowodzącym samodzielności intelektualnej Autora. Kończąc tę recenzję, wnoszę zatem o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK
Katedra Kulturoznawstwa UMK
Dariusz Brzostek