

KAMILA RĄCZY

MEDIALNE OBRAZOWANIE
DYLEMATÓW ETYCZNYCH
W SERIALACH NOWEJ GENERACJI

SERIA: OSOBA I MEDIA 7



MEDIALNE OBRAZOWANIE
DYLEMATÓW ETYCZNYCH
W SERIALACH NOWEJ GENERACJI

KAMILA RĄCZY

MEDIALNE OBRAZOWANIE
DYLEMATÓW ETYCZNYCH
W SERIALACH NOWEJ GENERACJI

PETRUS
KRAKÓW

© Copyright by Wydawnictwo PETRUS® 2024

Recenzja wydawnicza
Dr hab. Małgorzata Laskowska
Ks. prof. UR dr hab. Janusz Miąso

Skład
Wydawnictwo PETRUS®

Projekt okładki
Magdalena Przetaczek

Opieka prawna


WLP Legal
Wisdom • Law • People

Publikacja dofinansowana z subwencji dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0)



ISBN 978-83-7720-817-5 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8370-066-3 (wersja online)

 <https://doi.org/10.15633/9788383700663>

WYDAWNICTWO | PETRUS

30-384 Kraków, ul. Raciborska 13/31
tel. 601 974 991
e-mail: wydawnictwo@wydawnictwopetrus.pl

Adres do korespondencji:
Urząd Pocztowy Wieliczka
skr. poczt. nr 12; 32-020 Wieliczka
handel@wydawnictwopetrus.pl

Zapraszamy do księgarni internetowej:
www.WydawnictwoPetrus.pl



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe
30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10
tel. +48 12 422 60 40
e-mail: wydawnictwo@upjp2.edu.pl
<https://monografie.upjp2.edu.pl>

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie7

Rozdział I. Film i serial jako przestrzenie obrazowania oraz komunikowania
rzeczywistości – ujęcie genologiczno-funkcjonalne13

1.1. Funkcjonalność obrazu jako narzędzia komunikowania medialnego
obrazu rzeczywistości15

1.2. Specyfika i funkcja filmu jako komunikatu – refleksje nad
semiologicznym statusem komunikacji filmowej w świetle literatury
przedmiotu.24

1.3. Film sztuką obrazowania świata w kontekście filmowego poznania
rzeczywistości – prawda przekazu filmowego a kreatywność twórców ...32

1.4. Społeczna funkcjonalność oraz recepcja przekazu filmowego
w perspektywie aksjologicznej.40

1.5. Serial przestrzenią odwzorowywania rzeczywistości w perspektywie
genologiczno-funkcjonalnej a kontekst współczesnych gatunków
medialnych w ujęciu stanu badań nad formatem serialowym45

1.6. Struktura i specyfika serialu z uwzględnieniem ujęcia gatunkowego na
podstawie analizy literatury przedmiotu51

1.7. Rys historyczny oraz społeczno-kulturowa transformacja serialu
telewizyjnego59

1.8. Telewizja jakościowa i platformy streamingowe kreatorami oraz
dystrybutorami neoseriali69

1.9. Kontekst społeczno-kulturowy seriali a fandom jako społeczność
fanów w ujęciu literaturowym.76

Rozdział II. Serial jako narzędzie komunikowania wartości – perspektywa
etyczna86

2.1. Aksjologia jako teoria wartości na podstawie kwerendy literatury. .87

2.2. Fundamentalny i uniwersalny wymiar wartości w komunikowaniu .91

2.3. Osoba jako wartość i norma w etyce komunikowania97

2.4. Funkcje etyki w kształtowaniu i normowaniu ludzkiego etosu ...102

2.5. Dobro i zło archetypicznymi wartościami etycznymi w perspektywie
sumienia jako bezpośredniej normy etycznej w tworzeniu i odbiorze
serialu.107

2.6. Normatywno-deontologiczny charakter etyki w kontekście sytuacji problemowych, dylematów etycznych i sytuacji granicznych	113
2.7. Współczesne seriale jako medialny obraz wartości i dylematów etycznych	117
2.8. Serialowa edukacja etyczna w wychowaniu do wartości	120
Rozdział III. Założenia metodologiczne badań nad wartościami komunikowanymi w serialach	127
3.1. Organizacja badań empirycznych.	129
3.2. Materiał badawczy.	130
Rozdział IV. Wyniki analizy ilościowej i jakościowej	175
4.1. Wartości w strategiach i działaniach politycznych – polityka w serialach	175
4.2. Instrumentalizacja wartości religijnych w przekazach neoseriali . . .	199
4.3. Aksjologiczne wyzwania nowych technologii – nowe technologie w serialach	210
4.3.1. Black mirror	210
4.4. Komunikowanie wartości ludycznych i hedonistycznych w serialach	225
4.5. Wartości merkantylno-materialne w kontekście wartości rodzinnych	246
Podsumowanie wyników badań empirycznych	263
Zakończenie	281
Bibliografia	291
Aneks	311
Załącznik 1 – klucz kategoryzacyjny	311
Załącznik 2 – kwestionariusz wywiadu	313

WPROWADZENIE

Słynna „Baśń tysiąca i jednej nocy”, będąca zbiorem arabskich legend, zawiera główny wątek Szeherazady. Ta celem uniknięcia śmierci zawsze kończyła narracje zdaniem, które współcześnie można określić jako „to be continued ...”¹.

Produkty medialne, wśród nich również produkcje serialowe, są narzędziem służącym do komunikacji społecznej. W związku z tym należy przyjąć, że seriale stanowią szczególnego rodzaju zaproszenie bądź też przestrzeń do negocjacji społecznej sfery wartości. Według Moniki Bokiniec seriale zdają się przy tym wyjątkowo dobrze nadawać do pełnienia tej funkcji (jednakże pełnić jej nie muszą) z dwóch dość istotnych względów. Po pierwsze, mają charakter narracyjny, a po drugie – narracja ta rozwija się w czasie. W konsekwencji obie wskazane cechy sprawiają, że widzowie angażują się zarówno w losy, jak i w wybory postaci świadomie oraz refleksyjnie (albo nieświadomie), partycypując w tychże negocjacjach. Seriale da się zatem postrzegać jako swoiste eksperymenty myślowe, które odbiorcy mogą potraktować jako okazję do treningu władz moralnych. Wart podkreślenia jest fakt, że fikcja jako dramatyzacja rzeczywistości doskonale służy temu celowi. Daje bowiem bezpieczną przestrzeń do prowadzenia rozmów oraz dialogów o losach czy wyborach życiowych innych ludzi, podobnie jak plotka, jednakże w sposób nieszkodzący realnie istniejącym osobom².

Postacie oraz ich losy są w symptomatyczny sposób wypreparowane z całej chaotyczności, ale i złożoności codziennego życia, natomiast narracja zwykle prowadzi nas przez punkty ważne dla danego problemu, bez rozpraszania elementami niepowiązanymi. Dzięki takiemu zabiegowi mamy niezakłócony wgląd w różnego rodzaju punkty widzenia, a ubranie ich w zindywidualizowane postaci powoduje, że jesteśmy znacznie bardziej skłonni angażować emocje oraz refleksje nad konkretną kwestią³. Nie jest przy tym niczym odkrywczym, że współcześnie środki masowego przekazu stanowią jeden z głównych czynników

¹ A. Borowiecki, *Struktury narracyjne we współczesnych amerykańskich serialach*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022, s. 12.

² M. Bokiniec, *Moralne światy seriali komediowych. Granice humoru a potencjał emancypacji*, „Czas Kultury”, 2018, nr 1, s. 106.

³ Ibidem, s. 106.

oddziałujących zarówno na postrzeganie świata, jak i na kształtowanie poglądów przez jednostki. Związek kultury z mediami okazuje się być tak oczywisty, że często zapomina się o wpływie obrazów audiowizualnych na percepcję rzeczywistości⁴.

Preludium do treści zawartych w niniejszej książce jest stwierdzenie świadczące o tym, że „media to ludzie, a tam, gdzie jest człowiek, który myśli i działa, tam ujawnia się także aksjologiczny i etyczny wymiar jego działania”⁵. Seriale telewizyjne zaliczają się do przestrzeni medialnej, co oznacza, że w produkcjach serialowych pojawiają się wszelakiego rodzaju dylematy etyczne i moralne, które mogą stanowić ważny przyczynek do edukacji i nauczania młodych ludzi, ale i poszerzenia percepcji dojrzałej publiczności. W obliczu tych słów można przyjąć, że media, jako przestrzeń ludzkich działań, są nierozzerwalnie związane z pytaniami o wartości oraz etykę. Podejmując się próby interpretacji tejże myśli należy stwierdzić, że to człowiek, myśląc i działając, nadaje mediom charakter moralny. Taki tok rozumowania prowadzi do konkluzji, z której wynika, że media nie są neutralnym narzędziem, lecz odzwierciedleniem decyzji oraz odpowiedzialności zarówno ich twórców, jak i użytkowników.

Nie można pominąć także tego, że seriale w swym konstrukcie, a tym samym i w przekazie, mogą komunikować odbiorcy znaną mu rzeczywistość. Przekazywane obrazy niejednokrotnie mają na celu potwierdzenie pewnych zjawisk, faktów czy zasadności, ale także zaprezentowanie informacji, które dotąd mogły pozostawać niezgłębione lub nieznanne. Produkcje mogą również w medialnym obrazie wykorzystywać treści, które nie są odzwierciedleniem rzeczywistości, a przedstawieniem osobliwego zakrzywienia zwierciadła czy też hiperbolicznych alternatyw pewnych hipotetycznych zdarzeń. Co więcej, należy zwrócić uwagę na to, że pewna grupa produkcji bazuje na elementach fikcji czy wyobrażeń, które mogą ukazywać kontrast pomiędzy znanym stanem rzeczy codzienności a pewnymi alternatywami czy fikcyjnymi wizjami. Szeroka oferta i rozpiętość treściowa seriali, związana z kreatywnością oraz nieustanną pracą twórców ukazuje mnogość możliwości wyboru danych formatów serialowych, w zależności od motywu widzów, ale także indywidualnych potrzeb odbiorczych. Natomiast w kontekście komunikowania wartości można postawić tezę zakładającą, iż wszystkie formaty serialowe komunikują pewien zindywidualizowany zasób wartości. Różni się on jednak w swych pokładach rodzajem tudzież gatunkiem

⁴ A. Powierska, *Serial telewizyjny a popkulturowe interpretacje prawa i pracy pracowników. Streszczenie wystąpienia podczas konferencji „Prawo a kultura – Kultura a prawo”*, [dostępna na:] https://prawokultura.files.wordpress.com/2014/03/powierska_artykuc582_serial-telewizyjny.pdf, 25.08.2023.

⁵ M. Drożdż, *Wstęp*, [w:] M. Drożdż, *Etyka mediów w obronie wartości*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2019, s. 9.

produkcji oraz oczekiwaniami widza względem serialu. Dodatkowo, twórcy zazwyczaj kierują dany serial do określonych grup odbiorczych, mając przy tym swój konkretny cel. Może to być kontrowersja, wzbudzenie lęku, ale też inne zamierzenia, które zazwyczaj służą zyskaniu jak największej polarności, czyli pozyskaniu szerokiego audytorium. Zasób wartości niejednokrotnie można zwerfikować poprzez gatunek danego formatu serialowego.

Główną motywacją do napisania niniejszej monografii jest uzupełnienie powstałej luki badawczej. Liczba polskich publikacji naukowych poświęconych zagadnieniu medialnego obrazowania dylematów etycznych w kontekście produkcji serialowych jest bowiem niewystarczająca.

Kolejną inspiracją skłaniającą do podjęcia wskazanego tematu są słowa zaproponowane przez Ernsta Cassirera, który wychodził z założenia, że „Kiedy człowiek po raz pierwszy zwrócił oczy ku niebiosom, nie uczynił tego jedynie dla zaspokojenia intelektualnej ciekawości. W rzeczywistości człowiek szukał w niebiosach swego własnego odbicia i porządku ludzkiego wszechświata”⁶. Przywołane słowa można interpretować w ten sposób, że spragniony rozumienia świata współczesny człowiek coraz częściej zwraca się ku mediom⁷. Dlatego też szczególną motywacją do analizy wybranej tematyki stało się powyższe porównanie, ale znaczącą rolę odegrały również konstatacje dotyczące konstruowania świata przedstawionego w mediach, który zdaniem Pawła Nowaka i Ryszarda Tokarskiego jest światem szczególnym – subiektywnym światem dziennikarzy/twórców⁸. Autorka niniejszej książki ma świadomość tego, że środowiska medialno-dziennikarskie, szczególnie środowiska telewizyjne, dysponują obecnie ogromnym, a także niezaprzeczalnym potencjałem oddziaływania na ludzi, który w zamierzeniu winien służyć dobru człowieka i postępowi społecznemu. Natomiast, analogicznie rzecz ujmując, nieodpowiednio wykorzystany potencjał drzemiący w szeroko pojmowanych mediach może przynieść kolosalne szkody, zarówno moralne, jak i społeczne. W świetle tego stanu rzeczy tak ważne jest, aby mieć poczucie, że tak naprawdę występują różne oblicza oraz odsłony roli etyki mediów w ochronie wartości oraz godności człowieka w przestrzeni komunikowania medialnego⁹.

Nie mniej ważną pobudką skłaniającą do zdecydowania się na przeprowadzenie badań we wskazanej tematyce jest potrzeba zanalizowania, a nade wszystko

⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, A. Staniewska (przeł.), Czytelnik, Warszawa 1998, s. 101.

⁷ A. Kisielewska, *Serialie telewizyjne jako wspólnoty symboliczne*, „IDEA – Studia Nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”, 2016, XXVIII/2, s. 91.

⁸ P. Nowak, R. Tokarski, *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, [w:] P. Nowak, R. Tokarski (red.), *Kreowanie światów w języku mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 9.

⁹ M. Drożdż, *Wstęp...*, op. cit., s. 9.

rozumienia funkcjonowania szeroko interpretowanych mediów. Podejmując więc próbę poznania oraz pojęcia mediów naszych czasów, trzeba w pierwszej kolejności zdać sobie sprawę nie tylko z różnorodności czy też bogactwa zagadnień, tematów, problemów współczesnej mediasfery, ale także należy zdawać sobie sprawę z istnienia wielości paradygmatów, teorii i narzędzi poznawania mediów. Na znaczeniu zyskują więc słowa stanowiące o tym, iż „Wydaje się, że koncepcje i teorie medialne formułowane w ramach postmodernistycznego paradygmatu badań stają się zamkniętym w sobie polem ciągle nowych kombinacji tych samych idei i zmieniającą się układanką tych samych elementów. Nie można jednak nie docenić metaforycznego bogactwa postmodernistycznej ontologii medialnej”¹⁰. Pozwala ono odkrywać realne problemy świata mediów, których wyjaśnienie należałoby jednak pozostawić empirycznym teoriom medialnym¹¹.

Nie sposób nie wspomnieć o tym, że w dyskursie potocznym bardzo często pojawiają się przekonania, iż telewizja ma negatywny wpływ na widzów, co chociażby potwierdza powtarzany częstokroć slogan: „telewizja ogłupia”¹². Natomiast, w ostatnich latach niezwykle duże emocje wzbudza kwestia niezwyklej popularności seriali telewizyjnych, dlatego też zdecydowano się dogłębniej przyjrzeć współczesnym produkcjom serialowym. Z racji tego, że media niewątpliwie zajmują ważne miejsce w życiu ludzi, należałoby pochylić się nad ich znaczeniem, oddziaływaniem na człowieka czy ich powinnością.

Temat niniejszej książki dotyczy medialnego obrazowania dylematów etycznych w oparciu o studium analityczne komunikowanych wartości w wybranych serialach nowej generacji. Godzi się bowiem podkreślić, że w dobie XXI wieku seriale telewizyjne odgrywają szczególną rolę, przede wszystkim jako alternatywna forma spędzania wolnego czasu. Stąd też godnym rozważenia pomysłem jest kształcenie młodego pokolenia przez pryzmat wskazywania im dylematów moralnych oraz etycznych, z jakimi mierzą się bohaterowie współczesnych seriali.

W celu potwierdzenia tezy, iż seriale nowej generacji obrazują dylematy etyczne poprzez komunikowane wartości, wykorzystano w monografii: analizę zawartości w odniesieniu do badań ilościowych, analizę dyskursu w kontekście badań jakościowych, *deskresearch* stanowiący podstawę w doborze próby badawczej oraz wywiad pogłębiony – ekspercki. Należy jeszcze podkreślić, że w książce powołano się na różnorodne badania.

¹⁰ M. Drożdż, *Postmodernistyczna wizja mediów w strukturach paradygmatu – próba krytycznego spojrzenia*, „Kultura – Media – Teologia”, 2021, nr 48, s. 64, [za:] R. Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, München 2003, s. 296.

¹¹ M. Drożdż, *Meandry irracjonalności w poznawaniu mediów*, [w:] M. Drożdż (red.), *Mądrość mediów – meandry wiedzy i głupoty*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2014, s. 15–33.

¹² B. Mateja, *Dyskretna uwodzicielska moc seriali*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2010, nr 2, s. 37.

Konkludując, autorka niniejszej publikacji pokłada nadzieję, że to opracowanie będzie stanowić swoiste zaproszenie do prowadzenia dalszych badań naukowych w zakresie aksjologii seriali nowej generacji. Wierzy też, że jego lektura skłoni odbiorców do skupienia się na dylematach etycznych, sytuacjach granicznych, które można uznać za nieodłączny element ludzkiej egzystencji odwzorowany w serialowym przekazie, w celu wzrostu człowieka i jego doświadczeń, które kształtują obraz i pole osobistych norm i wartości widzów.

W tym miejscu autorka powyższej monografii składa szczególne podziękowania najdroższemu Mentorowi ks. prof. dr. hab. Michałowi Drożdżowi oraz Pani dr hab. Katarzynie Drag, prof. UPJPII za nieocenioną pomoc w zgłębieniu naukowej wiedzy, w tym wyznaczaniu nowych kierunków pośród empirycznych rozważań w obszarze aksjologii i nowych mediów.

ROZDZIAŁ I

FILM I SERIAL JAKO PRZESTRZENIE OBRAZOWANIA ORAZ KOMUNIKOWANIA RZECZYWISTOŚCI – UJĘCIE GENOLOGICZNO- -FUNKCJONALNE

Film wypiera słowo pisane. Coraz częściej kreuje rzeczywistość i zmienia naszą percepcję. Zewsząd otoczeni jesteśmy filmami – tymi profesjonalnymi i tymi, które sami nagrywamy¹³.

Warto już na wstępie podkreślić, że każde dzieło sztuki zawiera podwójny przekaz: zamierzony oraz niezamierzony komunikat twórcy. Ewa Linkiewicz wychodzi z założenia, że ich połączenie jest celem reklamy, jednakże od zawsze było zamiarem artystów, którzy chcieli widza uwieść, porwać i przekonać. W związku z tym, dzieło wiąże się ściśle z systemem znaczeniowym umożliwiającym dekodowanie zawartego w nim przekazu, lecz zarazem jest całością złożoną z podstawowych elementów języka plastycznego¹⁴. Pod pojęciem dzieła, o którym wspomina autorka, można rozumieć również serial telewizyjny, co oznacza, że tego rodzaju produkcja łączy się z systemem znaczeniowym i dekodowaniem zawartego w nim przekazu, dzięki czemu mamy do czynienia z filmowym obrazowaniem oraz komunikowaniem rzeczywistości.

W świetle treści zawartych na kolejnych stronach tej książki na znaczeniu zyskują słowa Jerzego Łukaszevicza, reżysera, operatora oraz scenarzysty, który twierdzi, że sztuka filmowa rozpatrywana jako zjawisko estetyczne jest następstwem iluzji, jaką generują ludzki umysł oraz technika, aby wykreowana przez twórcę rzeczywistość wyrażała w adekwatny sposób bogactwo ludzkiej kultury, a także duchowości. Zgodnie z opinią autora, świat sztuki łączy w sobie zarówno znaną rzeczywistość, jak i nieodkrytą sferę, która pozostaje poza naszym zasięgiem, wskazując jednocześnie na to, co zakryte i niepoznane, umykające

¹³ M. Górską, *Kamera!, Akcja! Rzecz o filmie*, „Kreda, Magazyn Kreatywnej Edukacji”, 2019, nr 3(6), s. 20.

¹⁴ E. Linkiewicz, *Język sztuki – zewnętrzne i ukryte treści przekazu wizualnego*, [w:] M. Stępnik (red.), *Komunikowanie artystyczne*, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2011, s. 13.

rygorom racjonalności. Jednakże granica pomiędzy tymi dwiema sferami jest płynna i niewyraźna, gdyż trwa między nimi stały przepływ: wciąż jest przedstawiane coś nowego i nieustannie stale coś pozostaje niejasne, zasłonięte¹⁵. To założenie można więc uznać za pewnego rodzaju punkt wyjścia do dalszych dociekań.

Małgorzata Łosiewicz twierdzi, że współczesny człowiek żyje w erze wizualności, z czym trudno się nie zgodzić. Jak pisze autorka, jedną z najważniejszych funkcji w komunikowaniu pełni obraz, powszechnie uznawany za nośnik określonej informacji, ale także wiedzy oraz emocji, wpływając na odbiorców. Niezaprzeczalnie, ogrom obrazów napływających zewsząd oddziałuje na ludzką wrażliwość, przestrzeń myślową, ale także na konstrukt postrzegania świata, sprawiając, iż człowiek rezygnuje z przekazu werbalnego na poczet przekazu obrazowego (wizualnego). W opinii autorki „wypieranie treści przez obraz jest znakiem naszych czasów”¹⁶, w których to rozwinęło się społeczeństwo konsumpcyjne. Aktualnie ludzie są wręcz nieustannie bombardowani tysiącem informacji docierających w postaci różnego rodzaju komunikatów. Mocne, aczkolwiek przy tym słuszne wydają się słowa cytowanej już Małgorzaty Łosiewicz, która oznajmia, że światem rządzi informacja, której wartość staje się bezcenna w różnych obszarach codziennego życia. Dlatego umiejętność komunikowania się na poszczególnych poziomach społeczeństwa uważana jest za nieodzowną w funkcjonowaniu we współczesnym świecie¹⁷. Komunikacja obrazowa podlega badaniom empirycznym jako równoległe istniejący system, mający możliwość współuczestniczenia z systemem komunikacji werbalnej, jednakże niebędący ani od niej mniej istotny, ani również jej podporządkowany¹⁸.

Należy przy tym mieć na uwadze, że media nie tylko poszerzają horyzont poznawczy człowieka i tym samym zwiększają skuteczność postrzegania świata, lecz także działają jako filtr, który w rzeczywistości pozwala organizować i interpretować ludzką egzystencję w jego indywidualnych i społeczno-kulturowo wymiarach. Ponadto media charakteryzują się tym, że mają zdolność oraz siłę służącą do zmiany przestrzeni życiowej człowieka w jej porządku czasowym, przestrzennym, społecznym oraz kulturowym. Stają się

¹⁵ J. Łukaszewicz, *Zdarzenie – technika – sztuka. Myślenie sztuki filmowej. Obserwacje*, Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 2021, s. 7.

¹⁶ M. Łosiewicz, *Rola obrazu w komunikacji społecznej*, [w:] A. Obrębska (red.), *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej*, Primum Verbum, Łódź 2009, s. 205.

¹⁷ Ibidem, s. 205.

¹⁸ M. Lisowska-Magdżiarz, *Obrazy ciała, obrazy produktu. Analiza metafor wizualnych i multimodalnych w mediach masowych*, [w:] P. Francuz (red.), *Komunikacja wizualna*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2012, s. 106.

koniecznymi determinantami ludzkiego życia, zdolnymi „przekształcić każdą sytuację życiową, której dotyczą”¹⁹. Natomiast nie ma wątpliwości, co do tego, że mediosfera traktowana jest jako współczesna przestrzeń życia człowieka. Z racjonalnego punktu widzenia człowiek tworzy mediosferę, stanowiąc jednocześnie jej integralną część. W kontekście zaistniałych okoliczności, tego rodzaju relacje tworzą wystarczające uzasadnienie dla logosu mediów. Uznaje się więc, że zarówno media, jak i cała współczesna metasfera mają sens oraz swoje znaczenie tylko dzięki temu, że istnieje i działa w nich człowiek. W medialnym dyskursie antropologicznym dotyczącym w swej istocie sporu człowieka i jego miejsca w przestrzeni, mediosfera przyjmuje stanowisko, że media są naturalnym światem człowieka, a człowieka można ujmować jako (łac.) *komo medialis*²⁰.

Zwieńczeniem niniejszego wprowadzenia służącego do dalszych rozważań są słowa, które zaproponował Ricciotto Cando, wczesny włoski teoretyk sztuki filmowej. Zgodnie z myślą wyrażoną przez autora, „To, co się zwykło określać mianem prawdy życia, raz przetransponowane do dzieła sztuki godnego tej nazwy, nie jest już tym, co aparat może uchwycić z realnej rzeczywistości. Ona (prawda życia) pochodzi całkowicie z ducha artysty, jest jego udziałem, jak jego styl. (...) Ekranista powinien przemieniać realność na podobieństwo własnego wewnętrznego marzenia”²¹.

1.1. Funkcjonalność obrazu jako narzędzia komunikowania medialnego obrazu rzeczywistości

Dla wielu ludzi media, a w szczególności telewizja są prawdziwym oknem na świat. Mnożą się jednocześnie pytania, czy aby ten świat, który oglądamy na ekranie, jest rzeczywiście lustrzanym odbiciem tegoż świata, w jakim funkcjonujemy i jaki postrzegamy własnymi oczami? Zastanawiające jest również, czy owe obrazy medialne odpowiadają rzeczywistości? Czy może jednak tworzą rzeczywistość inną od tej naszej, rzeczywistość cząstkową, złożoną jedynie z wybranych elementów?²² W oparciu o postawione pytania podjęto się próby scharakteryzowania medialnego obrazu rzeczywistości.

¹⁹ M. Drożdż, *Relevancja wymiaru etycznego w mediosferze*, [w:] M. Drożdż, I.S. Fiut (red.), *Media światem człowieka*, Wydawnictwo Jedność, Kraków–Kielce 2009, s. 87.

²⁰ M. Drożdż, *Relevancja wymiaru etycznego...*, op. cit., s. 77.

²¹ R. Canuda, *Lusine aux images*, Paris 1927, s. 38, [w:] A. Helman, *Co to jest kino?*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 23.

²² K. Wesołowski, *Obraz w mediach a prawdziwa rzeczywistość*, Niedziela.pl, [dostępna na:] <https://www.niedziela.pl/artykul/7743/nd/Obraz-w-mediach-a-prawdziwa-rzeczywistosc>, 20.08.2023.

Kultura wizualna stanowi typ kultury medialnej, natomiast ta z kolei, podkategorię kultury informacyjnej²³. Współcześnie wiele dyscyplin oraz kierunków naukowych bada przestrzeń obrazu i jego funkcje w zachodzących procesach komunikacji społecznej, co może świadczyć o interdyscyplinarności tej tematyki. W związku z powyższym, należałoby wskazać takie dyscypliny i kierunki jak: medioznawstwo, filmoznawstwo, historia sztuki, estetyka, psychologia spostrzegania itp., ale również istnienie subdyscyplin typu: socjologia wizualna czy antropologia obrazu, a nawet radiologia. W powszechnej opinii sądzi się, że obraz stanowi bazę różnych wytworów kulturowych, jak np.: malarstwo, grafika czy fotografia. Dodatkowo związane z badaniami nad kulturą wizualną są takie obiekty, jak np.: malarstwo, ubiór, system komunikacji drogowej, strony internetowe, afisze filmowe, fotografie, które pełnią ważną funkcję w postępujących procesach komunikacji wizualnej, jednocześnie zachodząc w najróżniejszych obiegach o charakterze kulturowym, ale i na wszelakich poziomach kultury, odgrywając określone role, np.: artystyczne, perswazyjne, lecz także komercyjne²⁴.

Zagłębiając się w problematykę medialnego obrazu rzeczywistości, na podstawie literatury przedmiotu można stwierdzić, że za jednego z pierwszych badaczy, którzy twierdzili, iż media tworzą w umysłach odbiorców pewien zniekształcony obraz świata, uważany był Walter Lipmann²⁵, amerykański intelektualista, pisarz i dziennikarz. Badacz w 1922 roku doszedł do wniosku, że opinia publiczna, starając się pojąć i zrozumieć otaczającą rzeczywistość, tworzy schematy w swych umysłach. Z jego obserwacji i analiz wynikało, że schematyczne postrzeganie bieżących spraw dokonuje się właśnie pod wpływem mediów, które w istocie w wybiórczy sposób opisują otaczający ludzi świat. Według Lipmanna dziennikarze zmuszeni są poniekąd do selekcji informacji, a to z kolei prowadzi do tego, że odbiorcy doświadczają rzeczywistości pośrednio, co można interpretować w ten sposób, że nie zawsze odzwierciedla ona istotę najważniejszych kwestii²⁶. Grzegorz Ptaszek w artykule naukowym wskazuje, że ten zniekształcony i zarazem uproszczony obraz naukowiec określił mianem „stereotypu”, który przeważnie powstaje nie wskutek doświadczenia jednostki, tylko, cytując za autorem: „jest zapośredniczany w wyniku przekazu społecznego,

²³ A. Ogonowska, *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013, s. 146.

²⁴ A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, [w:] E. Kulczycki, M. Wendland (red.), *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2012, s. 59–61.

²⁵ G. Ptaszek, *Jak badać medialny...*, op. cit., s. 13.

²⁶ M. McCombs, S. Gilbert, *News influence on Our Pictures of the World*, [w:] J. Bryant, D. Zillmann (eds.), *Hillsdale Media Effects: Advances in Theory and Research*, New York 1984, s. 2–3.

w tym właśnie medialnego²⁷. W ten sposób omawiane pojęcie – „obrazy medialne” (ang.) *media images* wyjaśniono i scharakteryzowano w publikacji *Dictionary of Media Studies*²⁸. Konieczne wydaje się podkreślenie, że pojęcie „obraz medialny” jest znacznie szersze niż „medialny obraz świata”. Niemniej jednak, w obu przypadkach pojawia się mechanizm zapośredniczenia medialnego, co znaczy, że rzeczywistość nie jest poznawana bezpośrednio²⁹.

Tymczasem, patrząc z punktu widzenia innego autora – filozofa, historyka idei, psychologa i etyka – Jana Szmyda, traktuje on „medialny obraz świata/ rzeczywistości” przez pryzmat całościowego, układającego się w „swoisty” obraz przekazywanej rzeczywistości przekaz medialny, który stanowi najważniejszy składnik struktury mediów masowych i najistotniejszy instrument działania. Według autora medialny obraz rzeczywistości składa się z różnorodnych treści informacyjnych, znakowo symbolicznych, audiowizualnych, przedstawianych w formie językowej, obrazowej, dźwiękowej itp. Natomiast medialny obraz rzeczywistości funkcjonuje również poprzez systemy różnego rodzaju komunikatów dyskursywnych bądź też w oparciu o prezentacje pokazowe, akcyjne, ruchowe itp. Warto jeszcze uwzględnić, że jego cechy oraz właściwości zależne są od takich determinant, jak: czas, miejsce oraz okoliczności, w jakich powstaje i jest przekazywany. Ponadto pozostaje także podatny na wpływy zewnętrzne, przede wszystkim ekonomiczne i polityczne³⁰.

Analizę istoty medialnego obrazu rzeczywistości można rozpatrywać pod kątem kulturowym, medialnym, ale i językowym. Ujęcie kulturowe łączy składowe związane z wyznawaną ideologią, czy też religią, ale także systemem³¹. Co więcej, jak utrzymuje Katarzyna Katbeh, język podlega pewnej regulacji narzuconej mu poprzez obraz świata; jest też jego narzędziem. Autorka jest zdania, iż medialny obraz rzeczywistości przedstawiany za pomocą środków masowego przekazu stanowi jeszcze inne ujęcie opisu rzeczywistości³². Powołując się na stanowisko autorki, argumentuje ona powzięty pogląd, pisząc: „Założmy, że językowy obraz świata jest realizacją kulturowego obrazu, wtedy można sobie pozwolić na uproszczone stwierdzenie, że medialny obraz świata jest właściwie kulturowym obrazem realiów przekazywanym poprzez media za pomocą języka. Natomiast każdy z tych elementów – media, kultura i język, w pewnym stopniu

²⁷ G. Ptaszek, *Jak badać...*, op. cit., s. 13, [za:] *Dictionary of Media Studies*, A.C Black, London 2006, s. 144.

²⁸ Ibidem, s. 144.

²⁹ Ibidem, s. 144.

³⁰ Ibidem, [za:] J. Szmyd, *Medialny...*, op. cit., s. 16.

³¹ J. Bartmiński, *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1990, s. 41–49.

³² K. Katbeh, *Media image of Poland in the Czech Press Based on Thematic Categorisation*, Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu: niepublikowana praca magisterska, 2014, s. 25–34.

dany przekaz wzbogaca lub deformuje”³³. Interpretując poruszane treści można stwierdzić, że koncepcja językowego obrazu świata, to pogląd na rzeczywistość poprzez pryzmat języka. Z kolei obraz rzeczywistości ukazany przez media również opisuje istniejącą rzeczywistość, a więc innymi słowy: otaczający człowieka świat. Zastosowane środki mogą wzbogacać i ulepszać medialny obraz rzeczywistości, ale także może oddziaływać to w drugą stronę, czyli wykorzystane środki mają też realną możliwość zniekształcać i zaburzać go³⁴.

Cechy medialnego obrazu rzeczywistości z reguły są relatywne. Jak już nadmieniono, dotyczy to istniejących warunków, miejsc, czasu, ale i okoliczności, w których powstaje obraz i jest komunikowany. Z racji tego, iż wpływ człowieka na media, jak i mediów na człowieka jest obustronny, aktualne zdaje się być stwierdzenie, iż „takie jest społeczeństwo, jakie medialne jego odzwierciedlenie”³⁵. Uzupełniając przywołane treści warto spojrzeć na analizowaną cechę medialnego obrazu rzeczywistości z nieco szerszej perspektywy. Traktując media masowe jako część społeczeństwa (bazy albo struktury), przyjmuje się postawę materialistyczną. Wiele teorii rozpatruje kulturę jako zależną od struktury gospodarczej oraz struktury władzy w społeczeństwie. Zakładają one, iż „każdy, kto kontroluje media, działa według własnego wyboru i w ramach samodzielnie ustanowionych ograniczeń”³⁶ – taka jest istota perspektywy marksistowskiej. Natomiast, jeżeli media będziemy analizować, zwłaszcza z punktu widzenia treści ich przekazów, wybieramy opcje idealistyczne. Uznaje się wówczas, że media mogą potencjalnie wywierać wpływ, jednakże pierwotną przyczyną „zmiany społecznej są określone idee i wartości rozpowszechniane przez media (w treści ich przekazu), niezależnie od tego, kto posiada i kontroluje same media”³⁷.

Kolejną cechą medialnego obrazu ukazywanej rzeczywistości może stanowić fakt, iż przekazywane przez media informacje zapożyczane są z różnorodnych źródeł, nie zaś tworzone wyłącznie przez nie. Informacje te są selekcyonowane zazwyczaj w taki sposób, aby tworzyły interesujący obiekt dla odbiorców. Medialny obraz ukazywanej rzeczywistości nie powinien być postrzegany jako rzetelne i wyłączne źródło informacji o istniejącym świecie, jak i przez pryzmat obiektywnego źródła percepcji. Tego rodzaju sytuacja ma swoje źródło w tym, że może on zawierać epistemologiczne nieprawidłowości, dlatego też kluczowa w tym względzie wydaje się struktura medialnego obrazu rzeczywistości. Posiłkując się szerokim spektrum źródeł, z których pozyskuje się poznawcze

³³ Ibidem, s. 25–34.

³⁴ B. Łódzki, *Medialny obraz rzeczywistości...*, op. cit., s. 123–124.

³⁵ J. Szmyd, *Medialny...*, op. cit., s. 14.

³⁶ D. McQuail, M. Bucholc, A. Szulżycka (przekł.), T. Goban-Klas (red.), *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 94–95.

³⁷ Ibidem, s. 94–95.

oraz obrazowe elementy, bywa, iż pojawiające się błędy, mogą w konsekwencji powodować zaistnienie braku hierarchii wartości, czyniąc je tym samym aksjologicznie chaotycznym. Takie okoliczności mają miejsce w sytuacji wysyłania informacji nie zawsze pożądanych, a często i tych bezużytecznych, co powoduje zaistnienie obrazu poznawczo i praktycznie ambiwalentnego. Coraz trudniej więc zbudować prawidłowy i logiczny obraz świata³⁸.

Z artykułu autorstwa Roberta Grochowskiego, który na łamach czasopisma naukowego pisze o demagogii w medialnych obrazach rzeczywistości i jej wpływie na społeczeństwo wynika, że siła wpływu przekazów jest tym większa im szersza staje się rola mass mediów w życiu społecznym. Dzieje się tak, ponieważ nie tylko stanowią one źródło informacji dla społeczeństwa o tym wszystkim, co dzieje się aktualnie na świecie, ale również z całą pewnością oddziałują na postawy oraz zachowania społeczeństwa jako takiego³⁹. Na podstawie przytoczonego stanowiska autora można zauważyć, że pojawia się załazek w postaci luki badawczej skłaniający do dalszego rozpoznania tematu.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że w dobie cywilizacji informacyjnej, „media stanowią jedną z najbardziej znaczących struktur społecznych, wśród których z psychologicznego punktu widzenia człowiek jako osoba, z wielkim trudem się odnajduje”⁴⁰. Z tego wynika, że media przestają pełnić tylko rolę pośredniczącą w komunikacji społecznej, wypełniając przy tym wiele różnych funkcji, zaś stają się dominującym faktorem życia indywidualnego oraz społecznego ludzi. Mając na uwadze tak stosowaną terminologię, należy strzec się myślenia przypisującego mediom odrębną podmiotowość oddziaływania czy działania. Powinno się je bowiem traktować jako narzędzia wykorzystane przez człowieka dla określonych celów⁴¹.

Jak się okazuje, media ze swej natury służą wymianie wartości – co może oznaczać, że w jakimś sensie stają się nośnikami wartości. Według ks. Profesora Michała Drożdża medialne komunikowanie dobra, które zasługuje na interpretację w szerokim zakresie – ściśle wiąże się z moralnością oraz normatywnym charakterem wartości. Jak postuluje cytowany autor, nie można operować wartościami w sposób niekontrolowany i bez brania odpowiedzialności za skutki podejmowanych operacji. Wiedząc, że komunikacja jest czynem osoby, to należy przyjąć, że stanowi ona pewnego rodzaju platformę do doświadczania moralności. Co więcej, skoro człowiek przeżywa swoją moralność w związku ze

³⁸ J. Szmyd, *Medialny...*, op. cit., s. 15–17.

³⁹ R. Grochowski, *Demagogia w medialnych obrazach rzeczywistości i jej wpływu na społeczeństwo*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne”, 2015, nr 3, s. 239–252.

⁴⁰ M. Drożdż, *Mediacyjno-integracyjna rola mediów w osobowych relacjach komunikacyjnych*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2014, t. 10, nr 1, s. 29–41.

⁴¹ M. Drożdż, *Mediacyjno-integracyjna...*, op. cit., s. 29–41.

swoim komunikowaniem, to również przeżywa moralność w przestrzeni medialnej. Oznacza to, że w tym doświadczeniu moralnym odkrywa on wartości moralne, dobro lub zło, powinności moralne i ich normatywny charakter, ale czyni to nie w sposób abstrakcyjny, lecz w osobistym i jednocześnie indywidualnym oraz podmiotowym wymiarze swojego działania, które w tym doświadczeniu etyczny człowiek sam wartościuje. Jest zasadne, by zgodzić się z tym, że komunikacja rozumiana jako wymiana dobra i wartości, nie może funkcjonować i nie być rozpatrywana bez dodatkowych odniesień i osobowego zakorzeniania. Dzięki temu zakorzenieniu wywołuje ona przeżycie podmiotowości w każdym przekazie wartości. Świadomość człowieka oddzielająca przyczynowe i skutkowe powiązania do osoby – podmiotu komunikacji z wartością komunikowania pozwala także w pełni przeżywać dobro i wartość w swym wymiarze medialnym. To przeżycie nie jest takim dodatkowym refleksem działania komunikacyjnego, ale jest swoistym urzeczywistnieniem się komunikacji ze wszystkimi jej wymiarami, w ludzkiej podmiotowości⁴².

Podsumowując analizowane w tej części monografii treści, należy podkreślić, że aktualnie w XXI wieku wyjątkowo trafne okazuje się spostrzeżenie Antoniny Grybosiovej, która uznała, iż „spotężniała funkcja ludyczna polszczyzny”⁴³. Pomimo tego, że podmiot medialny subiektywizuje język, a także obraz świata, który opisuje, „tworzy go jednak wchodząc w akt komunikacji z innymi podmiotami, z którymi ma wspólny język i wspólny otaczający świat, i dlatego czyni go światem intersubiektywnym, czyli <wspólnym mnie i Tobie>”⁴⁴. Za ważne trzeba też uznać, że medialny obraz świata odzwierciedlany jest zarówno przez język, jak i przez inne niejęzykowe formy znakowe. Metaforycznie można rzec, że jest stworzony z różnego rodzaju form znakowych, takich jak: słów, obrazów, dźwięków, pojęć, form symbolicznych, dyskursów, narracji, gatunków, które w istocie tworzą spójny obraz⁴⁵. Powyższe słowa w doskonały sposób odzwierciedlają istotę poruszanej tematyki.

W tym podrozdziale analizowano jeszcze funkcjonalność obrazu interpretowanego przez pryzmat narzędzia komunikowania medialnego. Meritum stanowią więc słowa, że obraz odgrywa ważną rolę w procesach komunikacyjnych, niemniej jednak nie można rozpatrywać strumieni informacji wizualnej

⁴² M. Drożdż, *Wydobyć dobro z medialnego cienia*, [w:] M. Drożdż, A. Baczyński (red.), *Dobro w mediach – z cienia do światła*, Etyka Mediów 3, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2012, s. 22–23.

⁴³ A. Grybosiova, *Język wtopiony w rzeczywistość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 43.

⁴⁴ I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media: medialny obraz świata*, t. 1: *Zagadnienia teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 13–14.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 13–14.

niezależnie od zawartości semantycznej bądź od moderowanego efektu przekazu. Obraz definiowany jest jako przedmiot mogący występować płasko, ale i przestrzennie, a także statycznie lub też dynamicznie. Stworzony przez danego człowieka po to, by dokonać zakodowania w jego przekazie określonej treści przy pomocy danych środków, na których widok uwrażliwiony jest wzrok odbiorcy⁴⁶.

Przestrzeń komunikacyjna przepełniona jest zarówno starymi, ale i najnowszymi mediami, „scena komunikacyjna dysponuje teraz różnymi technikami zapisu i przekazu, wyznacza nowe funkcje starym mediom, powołuje nowy repertuar wypowiedzi”⁴⁷. Potrzeba umiejscowienia obrazu w przestrzeni komunikacji społecznej jest bez wątpienia niezbędna i wymagana. Wiąże się to z dominacją wizualności, gdyż obraz to komunikat, a więc informacja o charakterze wizualnym⁴⁸.

Zauważa się, iż przestrzeń audiowizualna aktualnie stanowi konstrukt odniesienia przeznaczony ku werbalnym praktykom komunikacyjnym, ale także pełni rolę swoistego wzorca kulturowego, który dokonał zastąpienia werbalnej formy kultury, będąc uformowanym na skutek dominującej pozycji pisma oraz druku. W powyższej formie kulturowej podstawę stanowił język (pisany i mówiony), uznawany za naczelną element poznania oraz komunikacji, w tym zdolny do pełnienia tzw. funkcji o rodzaju znaczeniowym. Dzięki werbalnym praktykom komunikacyjnym ugruntowała się tzw. percepcja topograficzna⁴⁹. Dokumenty, których zasoby treściowe są ukazane za pomocą obrazu, określa się jako materiały, zasoby ikonograficzne, uznawane za dwuwymiarowe, ale i nieruchome oraz nieprzeznaczone w celu projekcji obrazu, będące utrwalonymi za pomocą dowolnego rodzaju techniki dzięki przenośnemu podłożu⁵⁰.

Z pojęciem obrazu niewątpliwie łączą się film oraz serial. W tym przypadku należy stwierdzić, że film stanowi swoisty system komunikowania, którego interpretacji można dokonać na dwóch zasadniczych poziomach. Pierwszy z zasygnalizowanych poziomów ukazuje film jako system komunikacji społecznej, tj. jako język kinematografii stanowiący rodzaj systemu modelującego. Jest więc rzeczą oczywistą, że służy on do kreacji przekazów kinematograficznych nieartystycznych, zaś fundamentalnym układem stanowiącym jego odniesienie

⁴⁶ P. Francuz, *W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 18–19.

⁴⁷ Ibidem, s. 28, [za:] M. Hopfinger, *Literatura in media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 53.

⁴⁸ Ibidem, s. 28.

⁴⁹ M. Hopfinger (red.), *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 10–13.

⁵⁰ A. Pietrzak, *Format MARC 21 rekordu bibliograficznego. Dokumenty ikonograficzne*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 1.

jest język rzeczywistości (znakowo modelowany). Język ruchomych obrazów, tj. język filmu, język kinematograficzny można uznać za podstawową płaszczyznę refleksji lingwistycznej nad pojawiającą się problematyką wskazanego języka filmu. Z kolei na drugim poziomie, mowa jest o języku artystycznym kina czy telewizji, odnoszącym się do systemu kreującego komunikaty kinematograficzne uznawane za dzieła sztuki, nie stanowiąc tym samym odrębnego języka sztuki filmowej. Przyjmuje się również założenie, że aby obraz ten stał się dziełem sztuki, powinien stanowić konstrukt artystycznej oraz kreatywnej wyobraźni, cechując się wówczas wymiarem symbolicznym. Co ważne, w tym przypadku, obraz filmowy ujmowany będzie w formie struktury semantycznej złożonej, przy czym i nawiązujący do istnienia wieloznacznych skojarzeń⁵¹.

Wizualna i werbalna komunikacja różni się od siebie przede wszystkim przez wzgląd na procesy interpretacji. Ogólnie można stwierdzić, iż językowa interpretacja jest bardziej uwikłana w manipulowanie wyuczonym, konwencjonalnym kodem. Tymczasem komunikacja wizualna funkcjonuje w oparciu o obserwacje, które w rezultacie prowadzą do hipotez na temat znaczeń⁵². Najprościej rzecz ujmując, komunikacja wizualna jest to po prostu przekazywanie informacji zakodowanej w znakach, posługując się obrazem oraz tekstem. Z racji tego, że słowa stanowiące fundament kultury okazują się w istocie niewystarczające, obrazy siłą rzeczy zyskują funkcję analogiczną do przekazywanych treści. W opinii Adriana Frutigera, typografa, grafika i eksperta w dziedzinie komunikacji wizualnej, wyrażanie komunikatu w formie graficznej, czyli przy użyciu rysunków, znaków, symboli odzwierciedlających zjawiska występujące w rzeczywistości, jest przywilejem elit. Może także świadczyć o rozwoju zdolności abstrakcyjnego myślenia, czego rezultatem jest obecnie wykorzystywane na całym świecie pismo alfabetyczne⁵³. Autor przekonywał, iż nadanie komunikatu poprzez format graficzny przy wykorzystaniu znaków, symboli, ale i rysunków, ukazując przy tym zjawiska znajdujące się w rzeczywistości, oznacza, że człowiek jest zdolny do rozwoju umiejętności abstrakcyjnego myślenia. Jak już nadmieniono, efekt tegoż zjawiska stanowi chociażby pismo alfabetyczne znane i użytkowane przez większość społeczeństw⁵⁴.

Jean Baudrillard w jednym ze swoich najważniejszych tekstów poświęconych fotografii – *Photography, or the Writing of Light* konsekwentnie wpisuje „fotografię w korpus swoich podstawowych konceptów teoretycznych dotyczących miejsca obrazów w świecie, w którym przestają one dokumentować cokolwiek, stając się czystą grą autoreferencji, gdzie tradycyjne problemy teorii fotografii

⁵¹ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy...*, op. cit., s. 184.

⁵² S.E. Moriarty, *Abduction and a theory of visual interpretation*, „Communication Theory”, 1996, vol. 6, s. 167–187.

⁵³ A. Frutiger, *Człowiek...*, op. cit., s. 35.

⁵⁴ Ibidem, s. 35.

(kopia, analogom, replika, odzwierciedlanie etc.) w epoce symulacji i symulaków przestają cokolwiek znaczyć⁵⁵. Według autora obrazy mogą przedstawiać formę odwzorowania znanej widzowi rzeczywistości, stanowiąc wyłącznie pozory prawdziwych zdarzeń. Nadto obrazy mogą skrywać, ale i zniekształcać zastaną rzeczywistość, tworząc w ten sposób niewłaściwy pozór. Co istotne, obraz może nie mieć żadnego związku ze znaną rzeczywistością, będąc zwykłą symulacją, co jest równoznaczne z tym, iż pozornie udaje rzeczywistość⁵⁶.

Stefan Czyżewski pisze, że „W sytuacji komunikacyjnej, jaka ma miejsce w czasie projekcji, wykorzystywana jest cała szerokość kanału informacyjnego⁵⁷, tj. od przyjemności semantycznej do przyjemności estetycznej. Maksimum jednego z tych składników możliwe jest przy zerowym (nawet) poziomie drugiego, co wystarczająco wyjaśnia fenomen recepcyjny „filmów bez tzw. głębokich treści” i „filmów bez masowej publiczności”. Ponadto, oba typy – z punktu widzenia historii kultury – są, co stanowi rodzaj paradoksu, tekstami takiego samego typu⁵⁸.

Reasumując kwestie dotyczące obrazu utożsamianego z narzędziem służącym do komunikacji, nasuwa się kilka dość istotnych konkluzji. Po pierwsze, współczesny świat jest wyjątkowo nasycony treściami wizualnymi i co do tego nie ma wątpliwości. Praktycznie rzecz biorąc obrazy są wszędzie: na ulicach, w mediach (telewizja, prasa, internet), w miejscu pracy, na uczelniach, w sklepach, w miejscach publicznych, w ośrodkach zdrowia, w komunikacji miejskiej – obrazy są więc wszechobecne i nie ma w tym stwierdzeniu krzty przesady. Tak się do nich przyzwyczailiśmy, że nie możemy ich już nie zauważać. Drugim nasuwającym się wnioskiem jest fakt, że obrazy odgrywają niesłychanie ważną rolę w życiu oraz komunikacji międzyludzkiej, ponieważ przekazują informacje, wiedzę, a także emocje. Na podstawie prowadzonych badań oraz obserwacji dowiedziono, że obrazy kształtują wrażliwość, myślenie oraz postrzeganie otaczającej rzeczywistości, a na dodatek oddziałują na ludzi. Myśląc o obrazie jako o narzędziu komunikacji, warto pamiętać o jeszcze jednej ważnej kwestii – komunikacja, również ta przy użyciu obrazu zachodzi na wielu poziomach (komunikowanie interpersonalne, grupowe, masowe)⁵⁹.

⁵⁵ P. Zawojki, *Jean Baudrillard, czyli...*, „Biuletyn Fotograficzny Świat Obrazu”, 2009, nr 4, s. 55–58.

⁵⁶ J. Baudrillard, S. Królak (przekł.), *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 11–12.

⁵⁷ S. Czyżewski, *Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa”...* (?), „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 2014, 14 (23), s. 165–178.

⁵⁸ Ibidem, s. 165–178.

⁵⁹ A. Bochen, *Wczoraj było słowo, dziś jest obraz*, [dostępna na:] <https://www.quixi.pl/en/wczoraj-bylo-slowo-dzis-jest-obraz>, 20.07.2023.

1.2. Specyfika i funkcja filmu jako komunikatu – refleksje nad semiologicznym statusem komunikacji filmowej w świetle literatury przedmiotu

Wskazane jest, by zwrócić uwagę, że współczesny świat jest szczególnie nasycony treściami wizualnymi. Nie jest więc niczym zaskakującym czy odkrywczym, że obrazy odgrywają coraz ważniejszą rolę w życiu społeczeństw. Zgodnie z tym, co zauważyła przywoływana już w tej książce Małgorzata Łosiewicz, „widowiskowość i spektakularność otoczenia powodują, iż zwiększa się obrazowość komunikacji społecznej”⁶⁰. W epoce silnie okulocentrycznej komunikacji przejawiającej się w głównej mierze masowym nadawaniem oraz odbieraniem obrazów, intensyfikacją technologii i narzędzi umożliwiających ten proces, a także przemianą struktur komunikacyjnych i samych komunikatów, wartości zyskują nowe, obrazowe formy wyrazu w przestrzeni wizualnego dyskursu. Najlepiej potwierdzają to założenie słowa Bernadety Cich, która twierdzi, że grafiki i filmy stają się w konsekwencji kodem komunikacyjnym, będącym punktem wyjścia dla dyskusji na temat wartości etycznych w przestrzeni internetowej⁶¹. Ogólnie rzecz biorąc, otacza nas świat obrazów, wytwory nowoczesnych technologii wizualnych, w tym m.in.: filmy, seriale, fotografie, programy telewizyjne czy strony internetowe.

„Obraz” zaliczany jest do terminów, których „obszar znaczeniowy otaczają wyjątkowo niewyraźne granice”⁶². Warto zatem mieć świadomość, że w zależności od dyscypliny bądź koncepcji albo też perspektywy konkretnego autora, omawiane słowo przyjmuje często bardzo zróżnicowane znaczenia. Jak zauważa Jacek Wojtyra, już na gruncie badań samej sztuki oraz bliskich jej dziedzin, jak estetyka lub wiedza z zakresu mediów wizualnych, pojawiają się tłumaczenia oraz definicje obrazu odległe od siebie, a nawet niekiedy w żadnym miejscu ze sobą nie korespondujące⁶³. W prowadzonych rozważaniach autor zwraca uwagę, że wiele podejść teoretycznych koncentrujących się na pewnych aspektach bądź też kategoriach obrazów całkowicie zaniedbuje i przez to spycha na margines inne⁶⁴. Godzi się więc podkreślić, że pojęcie „obraz” stanowi w istocie jeden z najbardziej wieloznacznych terminów, jaki pojawił się w naukach humanistycznych oraz społecznych⁶⁵. Na wspomniane ujęcie zwrócił uwagę Jacques

⁶⁰ M. Łosiewicz, *Rola obrazu...*, op. cit., s. 205.

⁶¹ B. Cich, *Wartości w przestrzeni komunikowania wizualnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, 2023, nr 3/22, s. 58.

⁶² J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka”, 2008/2009, nr 15/16, s. 214.

⁶³ Ibidem, s. 214.

⁶⁴ Ibidem, s. 214.

⁶⁵ K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2018, s. 42.

Aumont – autor jednej z najobszerniejszych monografii na temat obrazu. Już w pierwszych słowach wstępu do swojej książki spostrzega, że „Obraz posiada niezliczone, potencjalne manifestacje, niektóre z nich są postrzegane przez zmysły, a inne są czysto intelektualne, również kiedy używamy metafor widzenia w abstrakcyjnym myśleniu”⁶⁶.

Powołując się na *Słownik etymologiczny języka polskiego*, analizowane słowo „obraz” pochodzi od starosłowiańskiego określenia *Ob.-Raziti* oznaczającego czasownik – rzeźbić⁶⁷. Natomiast w oparciu o definicję zawartą w *Słowniku języka polskiego* można stwierdzić, że obraz to „ogólne określenie grafiki dwuwymiarowej; dzieło sztuki, wykonane na papierze, płótnie lub desce odzwierciedlenie czegoś; wyobrażenie o czymś; w informatyce: pojedynczy plik odzwierciedlający całościową zawartość nośnika danych”⁶⁸. Na podstawie zaproponowanych definicji oraz tłumaczeń zaczerpniętych z literatury należy wywnioskować, że obraz w głównej mierze odnosi się właśnie do wizerunku.

Komunikowana treść może być ujmowana w kategorii psychicznej, tzn. nawiązując do myśli człowieka, ale także odnosić się do odczuć. Można nawet stwierdzić, że komunikowanie, a jednocześnie informowanie występuje jako proces zachodzący między ludźmi, jednakże w przypadku zastąpienia treści psychicznej kategorią informacji, wówczas jednostką przekazującą oraz odbierającą, nie musi być sam człowiek. Dodatkowo akt komunikowania, w tym przekazywania, jak i odbierania określonych informacji ma możliwość zaistnienia nie tylko w przypadku komunikacji pomiędzy grupą ludzi, czy też np. człowiekiem a istotą żywą, np. zwierzęciem, ale również – pomiędzy człowiekiem a maszyną (lub dwiema maszynami)⁶⁹. Obraz stanowi szczególny konstrukt, który decyduje o obszarze znaczeniowej przemiany. Może być jednocześnie wskazanym słowem, określonym miejscem, czy też danym symbolem, równocześnie utrzymując nieprzerwalność procesu twórczego. Metody tworzenia obrazu ukazują pogląd ludzi na otaczający ich świat, ale i w odniesieniu do własnego bytu osadzonego w materii. Obrazy cechują się intencjonalnością, bowiem swe istnienie zawdzięczają świadomym lub nieświadomym aktom umysłu, gdyż to za ich sprawą obraz „ożywa, staje się, ale także trwa”⁷⁰. Rozpatrując natomiast obraz w kategorii dziedziny artystycznej, jaką jest sztuka, mowa jest o określonych

⁶⁶ J. Aumont, *The Image*, C. Pajackowska (przeł.), British Film Institute, London 1997, s. 1.

⁶⁷ A. Bańkowski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 539–542.

⁶⁸ *Słownik języka polskiego*, Obraz, [dostępny na:] <https://sjp.pl/obraz>, 10.10.2023.

⁶⁹ W. Pisarek (red.), *Słownik terminologii medialnej*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 17.

⁷⁰ J. Krupiński, *Materia obrazu*, „Zeszyty Naukowo Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, 2001, nr 3, s. 95.

dziełach, aktywnościach wytwarzania, ale także wskazanych umiejętnościach ludzkich, czyli o ich kulturze⁷¹.

Termin komunikacja wizualna (ang.) *visual communication* związany jest w głównej mierze z funkcjonowaniem środków masowego przekazu oraz sposobami użycia obrazu w konstruowaniu dyskursu medialnego. Komunikowanie wizualne w naukach o mediach, to przekaz wykorzystujący takie środki przekazu jak: fotografia, ilustracja, topografia, infografika. Można więc uznać, że to obrazy w mediach, a co za tym idzie – także ich funkcje – informacyjna, edukacyjna, retoryczna (perswazyjna) i artystyczna, które w mediach nie występują samodzielnie i autonomicznie, tylko wraz z tekstem, stanowią ich swoisty konglomerat zależny od celu, jaki chce zrealizować i przekazać nadawca⁷². Pod pojęciem komunikacji wizualnej należy upatrywać proces dostarczania odbiorcom treści poprzez medium bazujące na zmyśle wzroku⁷³. Warto mieć świadomość, że komunikacja wizualna jest niezwykle szerokim pojęciem. Dlatego też na potrzeby niniejszej książki przyjęto, iż komunikat wizualny to intencjonalne wytwory wizualne człowieka, zawierające treść możliwą do odczytania przez odbiorcę, tzn. komunikat znaczący. Twórcą komunikatu wizualnego może być każdy. Natomiast, co istotne, komunikat wizualny jest nadawany w celu wywierania wpływu na odbiorcę. Innymi słowy, to intencjonalne działanie może być informowaniem, wtedy gdy nadawca ma zamiar wywołać zmiany w zakresie poznania odbiorcy, bądź też perswadowaniem, gdy intencją nadawcy staje się wywołanie zmian w zakresie postaw. Nadawca ma możliwość również odwoływać się bezpośrednio do emocji w celu wywołania określonej reakcji u odbiorcy⁷⁴. W toku najprostszego rozumowania można byłoby przyjąć, że komunikacja wizualna jest niczym innym, jak komunikacją poprzez obraz, czyli wobec tego, mamy do czynienia z przekazaniem informacji w formie wizualnej pomiędzy nadawcą a odbiorcą przy użyciu środków przekazu. Kazimierz Wolny-Zmorzynski definiuje analizowane pojęcie następująco: „Komunikacja wizualna to dyscyplina zbliżona do projektowania graficznego, obejmująca wiedzę o sposobach graficznego przekazywania idei przy użyciu takich mediów, jak: typografia, telewizja, fotografika, film, pisma ilustrowane, komiks. Jako osobny przedmiot

⁷¹ K. Kołodziejczyk, *Słowo, obraz, symbol. O wielości języków opisywania i wyrażania świata w kontekście kultury i sztuki*, „Nauka. Journal of Heritage Conservation”, 2013, nr 36, s. 82.

⁷² M. Kawka, *Komunikowanie wizualne a nauka o mediach – współczesność i perspektywy*, „Media i Społeczeństwo”, 2015, nr 5, s. 12.

⁷³ K. Cicha, *Komunikacja wizualna – humanistyczne oblicze informatyki?*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe”, 2017, nr 317, s. 42.

⁷⁴ M. Ciesielska, *Komunikacja wizualna w działaniu*, [w:] M. Wszolek (red.), *Komunikacje w rozmowie*, Wydawnictwo Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 104.

nauczania pojawiła się na uczelniach artystycznych w latach 70.”⁷⁵. To stanowisko potwierdza oraz uzupełnia Maciej Kawka, który z kolei utrzymuje, że podstawowe środki przekazu w tego rodzaju komunikacji obejmują takie artefakty, jak: fotografia, ilustracja, typografia, infografika, film lub też animacja. Według stanowiska autora, tego pojęcia raczej nie używa się w odniesieniu do malarstwa czy fotografii artystycznej⁷⁶.

Komunikacja wizualna, czy inaczej komunikacja obrazowa dotyczy przede wszystkim nowych mediów oraz sposobów przesyłania informacji dzięki obrazowi. Koncentrując się na istocie omawianego pojęcia należy wskazać, że komunikacja wizualna polega na przekazie informacji o charakterze werbalno-wizualnym poprzez zastosowanie w powyższym celu określonego obrazu oraz słowa przy wykorzystaniu mediów, jak np.: prasy, plakatu, telewizji, mediów audiowizualnych, internetu⁷⁷. Za główne środki służące do komunikacji wizualnej wymienia się m.in.: fotografię, infografikę, film, serial oraz różnego rodzaju animacje⁷⁸.

Komunikacja przy wykorzystaniu obrazu pełni niezwykle istotną funkcję w perspektywie wizualnego przekazu, ale i w przetwarzaniu określonych informacji. Komunikowanie obrazem stanowi tak więc jedną z fundamentalnych, bazowych form komunikacyjnych w realiach współczesnego życia. Co znaczące, komunikacja obrazowa odnosi się m.in.: do uznawania człowieka w wymiarze podmiotowym za nadawcę, ale i odbiorcę aktu komunikacyjnego, który sam w sobie zawiera cechy wspólnotowości. Dlatego też komunikacja wizualna, czyli akt komunikacyjny uosabia celową aktywność w obszarze czynności kierujących ku nawiązaniu kontaktu, tudzież relacji z innymi podmiotami w celu przekazu określonej informacji. Świadoma komunikacja wizualna działa na zasadzie pobudzenia aktywności odbiorcy na licznych płaszczyznach, a zwłaszcza w obszarze wiedzy, wartości, ale także postaw⁷⁹.

Pisząc na temat komunikacji, warto jeszcze uwzględnić fakt, że to człowiek jest źródłem komunikacji. Najprościej rzecz ujmując, oznacza to, że w samą naturę komunikacji wpisana jest ludzka racjonalność. Konieczna obecność człowieka w przestrzeni komunikacji powoduje, iż zasadniczym wymiarem wszystkich procesów w niej zachodzących winien być wymiar ludzki, czyli innymi słowy – wymiar człowieczeństwa. Na tej podstawie można wywnioskować prosty,

⁷⁵ K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, K. Groń, *Komunikacja wizualna w prasie i w mediach elektronicznych*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2013, s. 90–91.

⁷⁶ M. Kawka, *Komunikowanie wizualne...*, op. cit., s. 18.

⁷⁷ W monografii stosowano zapis Internet oraz internet zamiennie, w zależności od kontekstu.

⁷⁸ M. Kawka, *Komunikowanie wizualne...*, op. cit., s. 18.

⁷⁹ A. Pethé, *Komunikowanie obrazem. Współczesna prasa katolicka w obliczu przemian technologicznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach”, 2017, nr 317, s. 29–30.

aczkolwiek jakże konstytutywny wniosek, iż wymiar ten domaga się wartościowania etycznego⁸⁰.

Brytyjski krytyk sztuki, malarz – Jonah Berger, dokonując interpretacji komunikatu wizualnego postulował, by skoncentrować się na sposobach spostrzegania określonych odbiorców, którzy przypatrują się w indywidualny, własny, skonkretyzowany sposób. Dodatkowo, należałoby zaakcentować, że odbiór danego obrazu zachodzi w pewnym kontekście społecznym, określonej przestrzeni (muzeum, pomieszczenie, ulica), zaś wszystkie te miejsca mają własny kanon spojrzenia, ale także reguły wskazujące na sposób, którym powinien kierować się odbiorca, spoglądając na dany typ obrazu. Oznacza to, iż przestrzeń wytwarzania stanowi sposób, ale i okoliczności realizacji przedstawień wizualnych, wpływających na ich odbiór. Co więcej, technologia zastosowana do kreacji i wytworu danego obrazu determinuje jego formę, ale także znaczenie oraz sposób wpływu. Istotna zdaje się być więc struktura kompozycyjna, tj. rodzaj gatunku, do którego przynależy jest dany obraz, gdyż gatunek określa klasyfikację przedstawień wizualnych oraz ich podział na określone grupy. Z kolei analiza semiotyczna sztuk o charakterze wizualnym wskazuje nie tylko na interpretację określonych dzieł, ale także na empiryzm metod stawiania się przez nie czytelnymi, jasnymi, czyli zrozumiałymi w odbiorze, a więc na zachodzące procesy, podczas których odbiorcy są w stanie nadać znaczenie temu, co jest przez nich widziane⁸¹.

Obrazowość, wizualność to szczególnie rodzaj dyskursu, bowiem wspomniana obrazowość będzie sprawiała, że pewne rzeczy dostrzega się w specyficzny sposób, podczas gdy inne stają się niewidzialne. Natomiast podmiot jest wytwarzany w obrębie tego właśnie pola widzenia, więc w tym też polu działa. Jak zauważa autorka artykułu naukowego zatytułowanego *Metody badań komunikatów wizualnych* – Edyta Pagel, analizą dyskursu można się posługiwać, badając to, w jaki sposób obrazy tworzą konkretne wizje świata społecznego, czyli „modalność społeczną w obszarze obrazu”⁸². W takim przypadku należałoby więc mówić nie o języku (łac.) *sensu stricto*, lecz – o obrazowym poznaniu rzeczywistości. Za pośrednictwem ludzkich zmysłów świat „pisze” ruchem w naszym umyśle. Jak dowodzi Marek Hendrykowski, percypując świat, już od najmłodszych lat przyswajamy sobie rozmaite obrazy – memy, które zapisuje i przechowuje nasza pamięć. W opinii autora, „ruchome obrazy jako system komunikacji nie istnieją w językowej próżni. Nieuświadomiany zazwyczaj przez nas proces

⁸⁰ M. Drożdż, *Potrzeba porozumiewania się w kryzysie – osobowe uwarunkowania komunikacji*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2010, nr 2, s. 76.

⁸¹ E. Pagel, *Metody badań komunikatów wizualnych*, „Kultura – Media – Teologia”, 2019, nr 36, s. 80–82.

⁸² Ibidem, s. 86.

narodzin każdego wizualnego i dźwiękowego obrazu kinematograficznego czerpie swój sens tyleż z własnego specyficznego uformowania, co z odniesienia do tamtego systemowego kontekstu. Więcej – sens takiego przekazu jest określany przez kontekst i konsytuację, z których dana informacja wyrasta⁸³. Warto przy tym podkreślić, że język ruchomych obrazów jest pod pewnymi względami analogiczny do języka rzeczywistości, co oznacza, że to, co pojawia się na ekranie, przypomina wygląd realnych obiektów w naturze, co z kolei jest znane widzowi z doświadczenia jego własnej percepcji. Pod innymi względami dalece od niego odbiega. Jednocześnie uwypuszcza się znaczenie tego, że zarówno w jednym, jak i drugim przypadku rozchodzi się o tę samą różnicę, czyli o to, że język filmu (język ruchomych obrazów) jest językiem symbolicznym, a więc systemem złożonym z konwencjonalnych znaków i reguł⁸⁴.

Wracając jednak do rozważań nad filmem rozumianym jako swoisty system komunikowania, należy spostrzec, że brakuje tu zasadniczego rozróżnienia. Przyjmując, że dany przekaz filmowy nie jest sztuką a rejestracją wizualnych lub audiowizualnych wyglądnw rzeczywistości, to nadal mimo to, nie przestaje pełnić funkcji komunikatu wizualnego albo audiowizualnego sformułowanego w języku ruchomych obrazów. Mając zaś taki stan rzeczy na uwadze, to klaruje się w tym miejscu dość istotne pytanie: czy chodzi o system wtórnie modelujący, a jeśli – system wtórnie modelujący, to, co wobec niego jest systemem prymarnym? Jak wyjaśnia cytowany już wcześniej Marek Hendrykowski, ceniony polski filmoznawca, badacz historii i kultury filmowej oraz medioznawca, „z lingwistycznego punktu widzenia owa złożona i niełatwa do rozstrzygnięcia kwestia przedstawia się następująco. Na poziomie pierwszym, używany przez współczesnego człowieka od ponad stu lat jako system komunikacji społecznej język kinematografii jest systemem prymarnie modelującym. W wariacie tym na znaczeniu zyskuje system wykorzystywany do tworzenia przekazów kinematograficznych o charakterze nieartystycznym. Jego podstawowym układem odniesienia pozostaje tak czy inaczej – znakowo modelowany przez ten system – język rzeczywistości. Jeżeli tylko język ruchomych obrazów (resp. język filmu, język kinematograficzny) nie bywa pochopnie utożsamiany i mylony z językiem rzeczywistości, (co przytrafiło się niegdys Pasoliniemu), rozróżnienie powyższe można uznać za podstawę wszelkiej refleksji lingwistycznej nad problematyką języka filmu⁸⁵. Natomiast w opinii autora, na poziomie drugim – w grę wchodzi już język artystyczny kina, telewizji, (ang.) *video-artu* itp. Innymi słowy, jawi się system służący do tworzenia komunikatów kinematograficznych będących dziełami sztuki. Autonomia tego ostatniego języka ma charakter względny. Jak dodaje Hendrykowski,

⁸³ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii”, Poznań 2003, s. 180.

⁸⁴ Ibidem, s. 180.

⁸⁵ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy...*, op. cit., s. 179–189.

należy jeszcze wziąć pod rozwagę szczególne wykorzystanie właściwości językowych, jakie tkwią w systemie języka ruchomych obrazów. Według medioznawcy, ich swoiste ukształtowanie w konsekwencji sprawia, że dany komunikat nabiera innego specyficznego znaczenia, spełniając funkcje odmienne od swoich nieartystrycznych odpowiedników. Należałoby przy tym uwzględnić, że z jednej strony, obraz filmowy jako dzieło sztuki nie jest nigdy fotograficzną lub fonofotograficzną reprodukcją rzeczywistości. Jednakże, z drugiej strony, aby „mógł być uznany za dzieło sztuki, potrzeba o wiele więcej. W założeniu, zobligowany jest on do tego, aby się stać tworem artystycznej wyobraźni – zyskując w ten sposób wymiar symboliczny. Spośród wszystkich znaczeń słowa <symboliczny> szczególnie istotne są tutaj dwa: wymiary po pierwsze, ‘przenośny’ (tworzący rzeczywistość innego wymiaru), po drugie – ‘wieloznaczny’. Mówiąc inaczej, interesować nas tutaj będzie obraz filmowy jako struktura semantyczna złożona i odwołująca się do wieloznacznych skojarzeń”⁸⁶.

Podsumowując, na pierwszy plan wysuwa się stwierdzenie, że obrazy możemy zdefiniować jako wizualne komunikaty będące przykładem mediacji pomiędzy człowiekiem a światem, „dawne materialne i trwałe ślady inspirowane światem natury i technokultury oraz wyobraźni człowieka aktualnie stają się efemerycznymi pulsacjami światła. Miejsce dawnego procesu naśladowania (stgr.) (*mimesis*) coraz częściej zajmują procesy kreowania sztucznych przestrzeni wizualnych (łac.) (*simulacrum*). Mamy do czynienia ze zjawiskami wizualnego iluzjonizmu otrzymywanymi na drodze mechaniczno-optycznej rejestracji lub generowania przez komputer syntetycznych środowisk wizualnych”⁸⁷. Warto mieć też świadomość, że w ostatniej dekadzie nastąpił niezwykle dynamiczny rozwój zarówno technik, jak i technologii nie tylko kreowania, ale również przetwarzania i transmisji obrazów. Dlatego tę tematykę można uznać za uniwersalną, ponadczasową i przede wszystkim zasługującą na dalszą eksplorację.

Tytułem wprowadzenia do drugiego wątku poruszonego w tej części książki, należałoby przyznać rację Mirosławowi Jelonkiewiczowi, który słusznie uważa, że współcześnie żyjemy w kulturze audiowizualnej, która w znaczącym stopniu kształtuje ludzką świadomość oraz wiedzę o otaczającym świecie. Jak twierdzi autor, filmy, a także przekazy multimedialne to wszechobecne media występujące w procesach przekazu informacji na wszystkich etapach oraz niemalże we wszystkich dziedzinach edukacji⁸⁸.

⁸⁶ Ibidem, s. 185.

⁸⁷ J. Musiał, *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 2008, s. 11.

⁸⁸ M. Jelonkiewicz, *Film jako tekst kultury w komunikacji interkulturowej (wykorzystanie filmów w nauczaniu cudzoziemców wiedzy o Polsce i jej kulturze)*, „Postscriptum Polonistyczne”, 2008, nr 2(2), s. 178.

Kinematografia postrzegana w kategorii systemu komunikowania za swój początek w perspektywie cywilizacyjno-kulturowej uznaje końcówkę XIX wieku. Mowa tutaj o systemie opartym na wielokodowości spojrzenia na świat, stanowiącym antropokulturowe dziedzictwo, przy jednoczesnym uczestnictwie w komunikowaniu za pomocą określonych ruchomych obrazów. Znane od wczesnych już lat znaki „języka rzeczywistości”, związane są nierozzerwalnie ze znakami „języka filmu”, jak również „języka telewizji” oraz „języka mediów elektronicznych”, które wynikają z siebie bezpośrednio. Określenie „język rzeczywistości” powinno się stosować z dużą ostrożnością, ale także, zawsze w cudzysłowie, gdyż wyrażenie to nie oznacza języka w znaczeniu lingwistycznym, co typowy system pozyskiwania przez jednostki żywych informacji pochodzących z otaczającego go świata⁸⁹.

W nomenklaturze naukowej i powszechnej komunikowanie jest zgodnie uznawane za fundament życia społecznego, dlatego też bywa przedmiotem badań przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych. Nie ulega jednak wątpliwości, iż współcześnie naukową refleksję nad zagadnieniami szeroko rozumianego komunikowania w radykalny sposób zmienił, ale i zintensyfikował, rozwój mediów elektronicznych. Zaburzona została bowiem klasyczna relacja nadawca-odbiorca w zamian pojawiły się przekaźniki interaktywne wykorzystujące wysokorozwinięte technologie, które w rzeczywistości nieodwracalnie zmieniły kulturowo-medialne uwarunkowania, ale także wywarły trwałe skutki antropologiczne⁹⁰. W dobie konwergencji mediów cyfrowych oraz usieciowionych praktyk komunikacyjnych, pojęcie filmu zasadniczo zmieniło swoje dotychczasowe znaczenie⁹¹.

W opinii Andrzeja Fidyka, polskiego reżysera i scenarzysty filmów dokumentalnych, a także profesora sztuk filmowych, niezwykle istotną funkcją retoryki w tekście jest komunikacyjny zwrot ku odbiorcy za pomocą wybranego medium. A odbiorcą tym jest widz filmów reżysera. Fidyk wychodzi z założenia i niejednokrotnie podkreśla, że dla niego najistotniejsze jest, aby film podobał się widzowi, gdyż w jego przekonaniu to sprawia, że tworzone filmy są skuteczne oraz osiągają założony przez reżysera cel komunikacyjny. Reżyser w swoich rozważaniach powołuje się na dzieje historyczne. Jak sam twierdzi, dokument filmowy wraz z przejściem do telewizji – stał się jednym z jej gatunków. Walka o widza, popularność programów – te czynniki w głównej mierze sprawiają, że to, co emituje telewizja musi być wręcz atrakcyjne. Natomiast w przypadku

⁸⁹ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy...*, op. cit., s. 179.

⁹⁰ U. Kusio, *Formy niewerbalne w produkcjach filmowych w perspektywie wybranych koncepcji komunikowania społecznego*, „Kultura i Edukacja”, 2020, nr 1 (127), s. 13.

⁹¹ B. Skowronek, *Kulturowe aspekty odbioru filmu*, [w:] (red.) A. Ogonowska, G. Ptaszek, *Człowiek. Technologia. Media. Konteksty kulturowe i pedagogiczne*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014, s. 121.

filmu dokumentalnego nie ma mowy o płytkim wymiarze tejsze atrakcji, tylko raczej na znaczeniu zyskuje atrakcyjny lub inaczej: zachęcający sposób prezentowania tematów ważnych w wymiarze społecznym, politycznym czy też historycznym. Na podstawie udzielanych przez reżysera wypowiedzi można wywnioskować, że Fidyk jest już na poziomie myślenia o filmie – twórcą świadomym tego, że komunikacja zachodząca pomiędzy twórcą a widzem zobligowana jest do tego, aby być skuteczną, zaś owa skuteczność realizuje się według retorycznego modelu komunikowania filmowego⁹².

W odniesieniu do analizowanej tematyki ważne wydają się słowa Barbary Gierszewskiej, polskiej literaturoznawczynie, filmoznawczynie, historyk filmu i prasy, która to pisała, że „Film – jako wyraz sztuki – nie jest oderwany od społeczeństwa, nie jest mu obcy, przeciwnie – jest obrazem jego zmagania na tle ustosunkowania się do zagadnień bieżących”⁹³. Można więc z pełną stanowczością rzec, że powyższe stanowisko opublikowane w 1933 roku w czasopiśmie pod tytułem *Kino* jest nieustannie aktualne i podkreśla nastawienie społeczne zaangażowanych filmowców do podejmowanych działań o charakterze artystycznym⁹⁴.

Kończąc rozważania podjęte w niniejszym podrozdziale warto podkreślić, iż w opinii autorki tej książki, zasadniczą przesłanką jest stwierdzenie stanowiące o tym, że film należy interpretować jako spotkanie z drugim człowiekiem, to świadczy o jego społecznej funkcji w największym stopniu. Natomiast społecznie zaangażowane kino pozwala lepiej nie tylko zrozumieć, ale i poznać nieustannie zmieniający się świat.

1.3. Film sztuką obrazowania świata w kontekście filmowego poznania rzeczywistości – prawda przekazu filmowego a kreatywność twórców

Istoty tzw. filmowości doszukiwano się m.in. w syntetyzowaniu istniejących sztuk. Tego rodzaju postępowanie dotyczy w głównej mierze sposobów przedstawiania świata przez kinematografię, swoistego ujęcia znanego odbiorcy świata – fotogenii. Już sama idea myśli filmowej jest konstruktem złożonym i skomplikowanym, bowiem odnosi się do wielu źródeł, jak np. antropologii kultury, psychologii, semiotyki strukturalnej. Warto zaobserwować, że fenomenologia, psychologia kognitywna itd., ukazują specyfikę jej wielowątkowości. Termin „film” nie jest wyrażeniem jednoznacznym, gdyż cechuje się złożonością. Złożoność

⁹² B. Fiołek-Lubczyńska, *Post w retoryce filmowej. Na podstawie Yodok Stories Andrzeja Fidyka*, „Acta Universitatis Lodziensis”, 2016, nr 1(31), s. 113–114.

⁹³ B. Gierszewska, *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2001, s. 155.

⁹⁴ Ibidem, s. 155.

ta obserwowalna jest chociażby w języku filmu, określanym jako system reguł, który opisuje wypowiedź filmową⁹⁵.

Pojęcie filmu, zarówno w teorii filmu, jak i w ujęciu prawnym uległo od czasu jego powstania dynamicznemu oraz prężnemu rozwojowi. Jak się okazuje, współczesna powszechność oraz różnorodność tego gatunku nie ułatwiają jego określenia, przede wszystkim w naukach prawnych, oczekiwanych i niejednokrotnie wymaganych jednoznacznych czy jasnych definicji. Natomiast na uwagę zasługuje jeszcze jeden punkt sporny – stwierdzenie, że czym jest film dzisiaj każdy widzi – jest niczym innym, jak dowodem na powszedniość tej formy przekazu w życiu człowieka funkcjonującego w XXI wieku. Paweł Janicki wskazuje, że takie określenie filmu jest zbyt szerokie i płytkie. Aczkolwiek dodaje, że z drugiej strony, dynamika intensyfikacji branży filmowej powoduje w rezultacie, że współczesne definicje prawne zawarte w ustawach, doktrynie, a także orzeczeniach wydają się być skazane na ciągłe bycie „o rozmiar za małe”⁹⁶. W dalszych rozważaniach powołano się zatem na definicje, które uznano za najważniejsze i wyczerpujące znaczeniowo analizowane pojęcie.

Określenie „film” w perspektywie nazewnictwa odnosi się do różnorodnych stanów rzeczy, jak np. do pojedynczego utworu o charakterze filmowym (przedmiot fizykalno-techniczny), czy też określonej oraz zorganizowanej artystycznej formy wypowiedzi filmowej. Nawiązuje także do dziedziny w formie autonomicznej sztuki, mającej własny repertuar danych środków wyrazowych, ale też narzędzi interpretujących ich działanie. Film utożsamiany jest również z medium, czyli aparatem służącym do przekazu myśli, jak i informacji, znajdując się na odpowiednim miejscu w przestrzeni systemu komunikacji społecznej. Nie można przy tym zapomnieć, że film jest też odrębną dziedziną przemysłu rozrywkowego⁹⁷. Dodatkowo zawiera w swym konstrukcie szereg komunikowanych kodów, układających się w charakterystyczny ciąg danych konfiguracji, jak również układów określonych znaków, tworząc pewien system komunikacji o wymiarze symbolicznym. Dlatego też semiologia jest jedną z podstawowych, głównych, ale i najważniejszych form odczytu filmowych treści, gdyż dekoduje ukryte w tychże treściach – znaczenia⁹⁸.

Powołując się na definicję pochodzącą z Ustawy z dnia 30 czerwca 2005 roku o Kinematografii, film określanany jest jako: „Utwór dowolnej długości,

⁹⁵ A. Zwoliński, *Obraz w relacjach społecznych*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 174.

⁹⁶ P. Janicki, *Czym jest film – definicja w prawie polskim i szwedzkim*, „Themis Polska Nova”, 2018, nr 1(13), s. 148.

⁹⁷ A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica”, 2007, vol. 48/49, s. 87–113.

⁹⁸ R. Drozdowski, *Obraz na obraz. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 7–8.

w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, przeznaczony do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych⁹⁹. Niniejsza definicja wyczerpująco i merytorycznie charakteryzuje omawiane pojęcie.

Definicja filmu znalazła również odzwierciedlenie w *Słowniku terminów filmowych*. Nawiązując zatem do tłumaczenia zawartego w ww. pozycji bibliograficznej, dzieło filmowe związane jest z utworem kinematograficznym, którego fundamentalną właściwość określa celowo skonstruowana budowa, jak i organizacja materiału, która łączy w wizualne bądź audiowizualne elementy, tworząc tym samym integralną pojęciowo całość realizującą wyznaczone funkcje, a także w swej istocie wzbudza doznania estetyczne¹⁰⁰.

Uważa się, że film to narzędzie dające możliwość obrazowania świata poprzez różne sposoby. Film w swojej istocie i formule może dokonywać teje czynności za sprawą odwzorowania wydarzeń ze świata realnego, osadzonych w przekazach historycznych, a także i współczesnych. Natomiast może również tworzyć autorskie, własne fikcyjne historie umieszczone w danych realiach, które teoretycznie mogły się wydarzyć, bowiem pozostają w zgodności z logicznymi, dobrze znanymi i występującymi realiami, które przedstawiają w swoim audiowizualnym przekazie, ulokowane w określonej fabule. Dodatkowo film ma funkcję adaptacyjną, a więc cechuje się sposobnością przystosowania do swych potrzeb. Co ciekawe, nie tyczy się to wyłącznie dzieł literackich, ale również całościowego przekazu tradycji kulturowej. Adaptacja wiąże się również z przysposobieniem przez dany film nowej jakości technik i narzędzi audiowizualnych, ale i mechanizmów kreacji obrazu¹⁰¹.

Za sprawą filmu można dokonać zaadaptowania dzieł, wytworów kultury wysokiej, a wszystko to dla potrzeb kultury niskiej, masowej. Można postawić więc tezę, iż medium filmowe, czerpiąc z literatury, wiele jej zawdzięcza, a także może spłacać swoisty rodzaj długu w obszarze sfery kształcenia kulturowego¹⁰². Według Anny Palusińskiej film jest jednym z dzieł wytwórczych człowieka, rodzajem zestawionych po sobie fotografii, które w istocie tworzą iluzję ruchu. Natomiast ten fałszywy ruch jest „głównym środkiem ekspresji oraz oddziaływania

⁹⁹ Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o Kinematografii, Dz. U. z 2016 r. poz. 438.

¹⁰⁰ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe*, [w:] *Słownik terminów filmowych...*, op. cit., s. 73–74.

¹⁰¹ Ibidem, s. 166.

¹⁰² W. Bobiński, *Film fabularny w dydaktyce literatury*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, Universitas, Kraków 2004, s. 193.

na widza, gatunkową własnością filmu i narzędziem przedstawiania liniowo rozwijającej się fabuły”¹⁰³. Jak zauważa autorka, drugą istotną cechą filmu jest jego mimetyczność, którą film pozyskuje z fotografii, urzeczywistniając w niemalże doskonały sposób renesansowy postulat stawiany sztukom plastycznym Zachodu, aby na płaszczyźnie obrazu imitować trójwymiarową rzeczywistość. Dlatego też Palusińska dowodzi, że film jest przykładem perfekcyjnej iluzji przestrzeni oraz znajdujących się w niej przedmiotów, przedstawionych w taki sposób, jakby były rzeczywiście przez nas widziane. „Sugestia głębi przestrzennej i rzeczywistego świata jest tak ogromna, że niezauważenie dla widza zaciera się granica pomiędzy tym, co realne, a tym, co iluzoryczne”¹⁰⁴.

Kończąc rozważania podjęte w tym podrozdziale trzeba podkreślić, że w gruncie rzeczy trudno jest podać jednoznaczną definicję filmu. Trudność też sprawia przeprowadzenie precyzyjnej filozoficznej analizy bytowego statusu filmu, z racji tego, że każda definicja będzie akcentować różne jego momenty, albo tworzywo oraz reguły tworzenia, albo intencjonalność, albo znakową strukturę¹⁰⁵. Warto więc mieć świadomość, że definiowanie filmu jest w rzeczywistości trudnym zadaniem, przede wszystkim przez wzgląd na jego złożoność – wielowymiarowy charakter, jednoczenie przeciwieństw, a także otwarte perspektywy rozwoju¹⁰⁶. Niemniej jednak należy zgodzić się z tym, że film jest narzędziem interpretowanym również jako sztuka obrazowania świata.

Powstania audiowizualnego typu kultury upatruje się w prężnym rozwoju oraz w widocznym oddziaływaniu filmu, prowadzącym do zaistnienia szeregu przekształceń komunikacji społecznej. W efekcie powyższych działań, a jednocześnie i zachodzących przemian doszło do powstania komunikowania interpersonalnego, dzięki m.in. systemom elektronicznym oraz multimedialnym (sieć, urządzenia multimedialne itp.). Dlatego też geneza pewnego typu, tudzież formy kultury powoduje zaistnienie oraz utrwalenie mechanizmów nadawczo-odbiorczych, skierowanych ku kodowaniu oraz dekodowaniu elementów świata realnego. Konsekwencją powyższych mechanizmów jest wykształcenie się swoistego filtra, za sprawą którego człowiek jako partycypant kultury, jest w stanie nie tylko postrzegać czy obierać otaczający go świat, ale jest również w stanie tworzyć znaczenia¹⁰⁷. Film oddziałuje za pomocą obrazów, układów linii i barw, lecz także i poprzez dialogi i muzykę – wszystkie wymienione środki oraz sposoby wypowiedzi są stosowane jednocześnie, można by rzec, że jakby stopione

¹⁰³ A. Palusińska, *Jak istnieje film? Recenzja Artur Mamcarz-Plisiecki, Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, „Rocznik Tomistyczny”, 2020, nr 9, s. 311.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 311.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 311–312.

¹⁰⁶ J. Plisiecki, *Język filmu i jego mowa*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2010, t. 1, s. 163.

¹⁰⁷ M. Hopfinger (red.), *Od fotografii...*, op. cit., s. 15.

w jedną całość. Szczególną i zarazem główną cechą filmu jest jednak ruch. Ruchome są bowiem poszczególne obrazy pojawiające się na ekranie. Porusza się również kamera dokonująca zdjęć obrazów z różnych punktów widzenia. W związku z czym istnieje ruch obrazów między sobą i po sobie¹⁰⁸.

Film to pewna forma iluzji, oddzielająca odbiorcę treści audiowizualnych od perspektywy rzeczywistości, w której przyszło mu żyć, a wszystko to za sprawą ukazania idealnego życia i świata. Odbiorca zyskuje korzyści, takie jak np. odreagowanie stresu, ale także staje się symboliczną rekompensatą istniejących braków, porażek czy życiowej pustki. Może stanowić realizację wszelkich ludzkich marzeń, pragnień czy najmniejszych zachcianek, będących niemożliwymi do realizacji w przestrzeni realnej¹⁰⁹.

Filmy mogą, aczkolwiek nie muszą pełnić funkcji odwzorowania rzeczywistości. Natomiast to właśnie filmy dokumentalne, zgodnie z ich założeniem, najczęściej przedstawiają realia życia człowieka, ukazując rzeczywistość dobrze znaną odbiorcom. Kanwę stanowią fakty, nadbudowując środki wyrazu, które nie powinny powodować zafałszowania obrazu rzeczywistości. Jeśli bowiem dochodzi do takiej sytuacji, film dokumentalny zmienia się na film fabularyzowany, będąc efektem celowych wprowadzeń kreatorskich, a zarazem tracąc cechy typowo gatunkowe. Istotny jest bowiem fakt, iż tworzenie rzeczywistości, nie musi być utożsamiane zawsze z zafałszowaniem obrazu świata. Pierwszy termin ma możliwość, choć nie musi oznaczać tego drugiego pojęcia, gdyż jako potwierdzenie może posłużyć realizacja produkcji niskobudżetowej, w której autor, nie posiadając wystarczającego zaplecza budżetowego, nie zrealizuje w pełni rozległości tematyki.. Dlatego nie będzie w stanie zaprezentować całości w filmie o charakterze dokumentalnym. Umysłne zafałszowanie obrazu rzeczywistości występuje wówczas, kiedy reżyser dokonuje celowej manipulacji, ukazując treści lub obrazy, które realnie wyglądają inaczej. Sytuacje tego typu mają miejsce nie tylko w perspektywie działań planu filmowego, podczas nagrywania danych ujęć, ale i w trakcie montażu, w sytuacji tworzenia się logiki obrazu¹¹⁰.

Jako jedno z podstawowych zagadnień, stawianych przez badaczy obszarów kina, ale także i widzów, już od samego jego początku powstania, jest istota jego popularności i niesłabnącego fenomenu. Dodatkowo, kolejny aspekt badawczy dotyczy tego, jak odbiorcy reagują na treści audiowizualne i jakie zmiany zachodzą w nich w trakcie ich odbioru. Pojęcie to jest ściśle związane z poczuciem

¹⁰⁸ J. Plisiecki, *Język filmu...*, op. cit., s. 163, [za:] A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 1, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.

¹⁰⁹ M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 375–377.

¹¹⁰ D. Narożna, A. Jeż, *Kreowanie rzeczywistości w filmach*, „Świat Idei i Polityki”, 2017, t. 16, s. 117–118.

realności i wrażeniami, jakie towarzyszą widzowi. Analizy porównawcze między filmem a rzeczywistością bazują na tezie, że tzw. „kinowe wrażenie realności” wiąże się z poczuciem podobieństwa między tym, co widzimy na ekranie, a światem realnym. Zależności zachodzące pomiędzy ekranem kinowym, czy telewizyjnym a umysłem odbiorcy treści wizualnych, interpretuje się poprzez ten sam pryzmat, co kamerę a filmowaną rzeczywistość. Za pośrednictwem wrażenia realności, uwaga teoretyków zmieniła swój punkt koncentracji z przestrzeni wydarzeń przed emisją danego filmu w kinie, (czyli tzw. odbiciem rzeczywistości), na to, co dzieje się w przestrzeni czasu jej nadawania. Podziw wyrażany nad wrażeniem realności ukazanym w przekazie filmowym nierozzerwalnie dotyczy unikatowych niemalże warunków, w których odbiorca spotyka się z danym filmem. Odczuwanie tzw. realności jest zespolone z filmem już od podstaw jego poziomu (filmu), a więc istnienia dla odbiorcy (widza) w momencie, kiedy na kinowym ekranie rozbłyśka się światło, wówczas rzeczywistość filmowa staje się prawdziwa, identycznie jak realny świat człowieka, w którym przyszło mu żyć, wraz z rozdzieleniem światła oraz ciemności. „Świat filmu jest realny, bowiem jest obecny”¹¹¹.

Należy przyznać rację, że całokształt relacji do mediów przedstawia podstawowy wymiar człowieka zdolnego do racjonalnej komunikacji, jako twórcy, interpretatora i użytkownika mediów. Nie ulega jednak wątpliwości, że ludzka aktywność medialna ujawnia się w obszarze tworzenia coraz doskonalszych narzędzi medialnych, a także w sposobie ich wykorzystania i użytkowania. Człowiek, pełniąc rolę twórcy mediów, staje się od nich zależny, ponieważ to one wyznaczają ramy jego twórczej działalności. Używając mediów, człowiek nie tylko potwierdza swoją ludzką naturę, ale także przez konkretne ich wykorzystanie odsłania swoją prawdziwą tożsamość¹¹².

W podrozdziale tym dokonano przeglądu i analizy znaczenia oraz wiarygodności filmowego przekazu. Jednym z wysnuwających się wniosków jest stwierdzenie, że film rozpatrywany jako wyraz współczesnej kultury różni się od pozostałych sztuk tym, że w swych obrazach wiernie odtwarza świat rzeczywisty. Trzeba przy tym mieć na uwadze, że jakkolwiek reżyser ingeruje wielokrotnie w proces powstawania dzieła filmowego – „to między jego myślą a skończonym filmem staje zawsze aparatura techniczna”¹¹³. Film powstaje w zawiłym i długim procesie technicznym, zanim w ostatecznym kształcie i w finalnej wersji ujrzy

¹¹¹ Ł. Demby, *Uśmiech rzeczywistości. O wrażeniu realności w kinie*, „Kultura Współczesna”, 1994, nr 2, s. 17–19.

¹¹² M. Drożdż, *Człowiek w sieci korelacje czy osaczenie*, [w:] M. Drożdż (red.), *Prywatność w sieci – dobro osobiste czy społeczne*, Etyka Mediów 13, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2015, s. 21.

¹¹³ J. Plisiecki, *Język filmu...*, op. cit., s. 164.

je widz. W związku z tym przyjmuje się, że film jednoczy sztukę oraz technikę. Ważne słowa w kontekście analizowanego podrozdziału kieruje Janusz Plisiecki, twierdząc, że spojrzenie na film zależne jest od punktu widzenia, staje się bowiem subiektywne, czyli różnorodne. Przeciętny widz poszukuje w nim rozrywki, podczas gdy naukowiec patrzy z perspektywy określonej wiedzy, której się poświęca¹¹⁴. Jednym słowem – zacytowane słowa zamykają poruszone rozważania, zawierając tym samym kwintesencję istoty filmu.

Sposób widzenia i odbioru formatu filmowego to świadome działania polegające na percypowaniu konstruktów wizualnej przestrzeni obrazu, przy równoczesnym odczuwaniu zawartych w jego przekazie emocji. Przy tworzeniu produkcji filmowych zaangażowanych jest wiele osób¹¹⁵.

Film można określić mianem analogu rzeczywistości, zaś rzeczywistość naśladowana przez ten obraz filmowy jest z drugiej strony niełatwa do uchwycenia. Podejmowanie działań mających na celu porównywanie filmu do znanej człowiekowi rzeczywistości dotyczy tzw. problemu istoty iluzji rzeczywistości. Swoista relacja zachodząca pomiędzy filmem a rzeczywistością wiąże się zasadniczo z refleksją teoretyczną odnoszącą się do wrażenia realności, a więc tego, co wyobrażone. Dokonując zatem analizy dotyczącej podobieństw medium filmowego do rzeczywistości, następuje interpretacja jednego z kilku istniejących aspektów wrażenia realności, ponieważ komunikowana przez film iluzja rzeczywistości, stanowi jedno z istniejących form wrażenia realności. Przestrzeń badawcza związana z wrażeniem realności ukazany w kinie, ale także badanym w różnorodnych kontekstach oraz formach, jest w dalszym ciągu aktualna. Daje bowiem możliwość występowania poprzez wyeliminowanie aktualności tezy stanowiącej zarówno o przezroczystości, jak i neutralności kina względem rzeczywistości. Trzeba jednak dodać, że zapewnia również możliwość poznania metody funkcjonowania instytucji kinematograficznej, określanej w kategorii społecznej maszyny przedstawiania. W dodatku, teoria filmu bada wrażenie realności w kontekście kinowego wrażenia realności, jednakże wrażenie realności, nie licząc związanych z nim stałych konstruktów, które wynikają z miejsca przyznanego widzowi w instytucji kinematograficznej oraz z cech medium filmowego, mają realny wpływ na czynniki charakterystyczne dla określonego przekazu, ale i filmu. Dokonywanie osądów uogólniających w powyższej dziedzinie mogą być zbyt ryzykowne¹¹⁶.

Następnym nie mniej ważnym pojęciem ściśle powiązany z filmem czy też serialem, jest fabuła. Powołując się po raz kolejny na stanowisko Marka

¹¹⁴ Ibidem, s. 164.

¹¹⁵ I. Łapińska, *Obraz – barwa filmu*, „Media, Kultura, Społeczeństwo”, 2014/2015, nr 9–10, s. 71–78.

¹¹⁶ Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002, s. 7–14.

Hendrykowskiego, warto wspomnieć, że w jego opinii fabuła może kojarzyć z sobą najróżniejsze elementy spektaklu, takie, jak chociażby: zdarzenia, sytuacje, postaci i ich zachowania, przedmioty, motywy bądź też wątki, które ułożone w logiczną całość stanowią układ przyczyn oraz skutków¹¹⁷.

Termin fabuła należałoby zarezerwować dla pewnych całości literackich, które powszechnie nazywane są schematami fabularnymi. Jako nadrzędne wobec schematów fabularnych uważać by można pojęcia takie jak: „akcja” bądź też angielskie określenie (ang.) *plot*. Przyjmuje się, że fabuły pełnią funkcję „całości zarówno jako twory znakowo-znaczeniowe, jak też jako formacje semantycznie zamknięte”¹¹⁸. Według *Słownika języka polskiego* fabuła to „układ zdarzeń przedstawionych w utworze literackim lub w filmie”¹¹⁹. Nie można przy tym zapomnieć, że akcja jest w rzeczywistości pojęciem zdecydowanie szerszym niż fabuła. Dzieje się tak dlatego, że akcja filmu rządzi się własną logiką rozwoju, niekoniecznie zaś logiką, którą można byłoby nazwać przyczynowo-skutkową. Niemniej jednak, bez względu na to czy jest ona taka czy inna, logiczna czy nielogiczna – jest ona filmowi niezbędna jako tkanka widowiska¹²⁰. Natomiast „Specyfika fabuły filmowej czyni ją najbardziej informacyjną i najbardziej wartościową w stosunku do fabuły innych sztuk”¹²¹. Ważne w tych rozważaniach jest przede wszystkim to, aby wiedzieć, że umiejętne skorelowanie przebiegu akcji oraz struktury fabuły umożliwia w konsekwencji autorowi powieści (scenarzyście) zaprojektować, a następnie stworzyć tzw. przedakcję, czyli innymi słowy – akcję uprzednią wobec zdarzeń znanych widzowi, a także poakcję, czyli ciąg dalszy zdarzeń mających miejsce po wygaśnięciu właściwej akcji filmu. Uzupełniając, w ramach ciekawostki warto w tym miejscu dodać, że większość scenariuszy filmowych „operuje – bywa, że w sposób niezmiernie finezyjny – narracją typu fabularnego”¹²², czyli taką, która działa w oparciu o przyczynowo-skutkowy przebieg zdarzeń. „Łańcuch powiązań między nimi, uchwytany w przyjętym trybie rozwoju danej opowieści, oferuje to przede wszystkim, co adresat rozpoznaje jako logiczny układ relacji łączących określoną przyczynę (zdarzenie poprzedzające) z jej skutkiem (następstwem)”¹²³.

Z prowadzonych obserwacji wynika, iż dochodzi do swoistego mieszania się komunikatów pochodzących ze świata rzeczywistości materialnej z fikcją

¹¹⁷ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, op. cit., s. 87.

¹¹⁸ K. Bartoszyński, *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literackie: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej”, 1976, nr 67/1, s. 103.

¹¹⁹ *Słownik języka polskiego*, Fabuła, [dostępna na:] <https://sjp.pl/fabu%C5%82a>, 22.07.2023.

¹²⁰ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, op. cit., s. 87.

¹²¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, (przekł. z rosyjskiego) J. Faryno, T. Miczka, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 153.

¹²² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, op. cit., s. 87.

¹²³ Ibidem, s. 87.

zespoloną w podstawie tradycji kulturowej, będącej wyłącznie konstruktem czyjegoś wymysłu, tudzież pomysłu. Jak się okazuje, przestrzeń badań nad zjawiskiem recepcji określonych przekazów medialnych ukazuje konstatację przepływowości realizmu i fikcji, będących względem siebie w opozycji w perspektywie statusu ontologicznego. Sygnalizuje to zacieranie granic pomiędzy przedstawieniem a rzeczywistością, w której jedno zjawisko wpływa na drugie i odwrotnie Światy fikcyjne cechują się natomiast empiryczną nieuchwytnością, niekompletnością, jak również wewnętrzną sprzecznością¹²⁴.

Na znaczeniu zyskują słowa Wojciecha Staronia, który pisze, że „Ekran jest swoistym, zaklętym kodem tych wszystkich stanów. Odbija duszę operatora i zatrzymuje w czasie jego myśli”¹²⁵. To zdecydowanie wyczuwają widzowie, nieświadomi warsztatu oraz kuchni filmowej. Prawdę i fałsz odbierają instynktownie, podświadomie, w związku z czym, ta ocena wiarygodności jest jedną z podstawowych miar, czy film był dobry czy jednak nie spełnił oczekiwań¹²⁶. Podsumowując niniejsze treści, zapewnienie Jerzego Wójcika stanowi jakoby meritum – „Filmy robi się z tego świata, który się nosi w sobie. Można dać tylko to, co się ma”¹²⁷.

1.4. Społeczna funkcjonalność oraz recepcja przekazu filmowego w perspektywie aksjologicznej

Powołując się na artykuł naukowy autorki niniejszej monografii, pozwolono sobie przytoczyć treści odzwierciedlające kwestię społecznej funkcjonalności filmu. Gatunek filmowy od dawna cieszy się dużym zainteresowaniem wśród badaczy z różnych dziedzin nauki, w tym pedagogiki, psychologii, socjologii, kulturoznawstwa, medioznawstwa czy filmoznawstwa. Znaczną ich część stanowili badacze filmu, tacy jak: Hugo Münsterberg, Walter Benjamin, Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Aleksander Jackiewicz, Karol Irzykowski; psychologowie – na przykład Leopold Blaustein; pedagodzy: Ludwik Skoczylas, Bolesław Lewicki, a także socjologowie: Emilie Kiep-Altenloh, Siegfried Kracauer, George Huaco, Edgar Morin, Marian Stępowski. Stawiali oni tezę, iż film oddziałuje na percepcję odbiorców, jednak nie przeprowadzono zbyt wielu badań w celu sprawdzenia i potwierdzenia słuszności powyższego stwierdzenia. Z biegiem

¹²⁴ J. Ostaszewski, *Film. Na styku fikcji i rzeczywistości organizacyjnej*, [w:] M. Kostera, B. Nierenberg (red.), *Komunikacja społeczna w zarządzaniu humanistycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 138–140.

¹²⁵ W. Staroń, *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych*, „Images”, 2018, nr 32, s. 126.

¹²⁶ Ibidem, s. 127.

¹²⁷ J. Wójcik, *Labirynt światła*, Wydawnictwo Canonica, Warszawa 2006, s. 11.

czasu coraz częściej akcentowało się wagę wypracowywania nawyku i obyczaju odbioru treści filmowych. Zaczęto także dostrzegać nie tylko zagrożenia płynące ze strony treści zawartych w przekazie filmowym, ale podkreślano ich wartość edukacyjną czy też wychowawczą, na przykład dzięki wykorzystywaniu filmów jako nowoczesnych narzędzi kształcenia, nauczaniu poprzez treści filmowe¹²⁸. Powstało również wiele publikacji o edukacyjnym wymiarze filmu¹²⁹.

Wraz z rozwojem telewizji zaczęto dyskutować o szkodliwości emitowanych treści poprzez audiowizualne przekazy. Zwracano uwagę na antywartości, takie jak: przemoc, pornografia, materializm, itp. Akcentowano negatywny wpływ na najmłodszych widzów, którzy zazwyczaj głęboko przeżywają istotę obrazów niosących dużą dozę ładunku emocjonalnego, a konsekwencją bierności w selekcji treści jest zaburzone i nieprawidłowe kształtowanie uczuć społecznych. Dzięki prowadzonym badaniom i analizom powyższe tezy zaczęły być podważane. Z biegiem czasu coraz większą popularnością wśród widzów, ale także wśród badaczy obszarów mediów zaczęły się cieszyć seriale telewizyjne. Zaczęto bowiem dostrzegać przemiany serialowych i filmowych formatów oraz przypisywać im pozytywne funkcje percepcyjne, między innymi: przekaz wartości, nieustannie towarzyszących człowiekowi w każdej dziedzinie, co przeczyło wcześniejszym twierdzeniom o negatywnych skutkach ich oddziaływania¹³⁰.

Kinematografia odgrywa zasadniczą rolę w kreowaniu, ale także utrwalaniu określonych wzorców, czy upragnionych ideałów, mających silny wpływ na odbiorców audiowizualnych treści. Szczególnie dotyczy to kinematografii amerykańskiej, która poprzez dystrybucje audiowizualnych form wywiera wpływ na widzów w perspektywie globalnej. Formaty kinowe mają moc w przyciąganiu widzów, m.in. przez emisję treści, ale i towarzyszącej im dozy emocji bliskich im oraz posiadającym charakter dokumentalny, co wiąże się z ich bardzo mocnym efektem. Co więcej, cechują się dobrze znaną odbiorcom konwencją gatunkową, łatwo identyfikującą ich pragnienia¹³¹.

Kino, telewizja, a także wideo i internet przyczyniły się do stworzenia nowej jakości kulturowej, tworząc unikalny model, który nie istniał dotychczas. Współczesny odbiorca treści audiowizualnych, w przeciwieństwie do ludzi żyjących w poprzednich dekadach czy wiekach, dysponuje zasobem pozyskanej wiedzy w swojej przestrzeni życiowej, tj. repertuarem utrwalonych w pamięci

¹²⁸ E. Wejbert-Wąsiewicz, *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artystyczne i praktyczne w polu socjologii filmu i kina*, „Przegląd Socjologiczny”, 2018, nr 67(4), s. 38.

¹²⁹ K. Rączy, *Fenomen współczesnych produkcji serialowych w komunikowaniu wartości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia De Cultura”, 2020, nr 12(4), s. 137–150.

¹³⁰ Ibidem, s. 137–150.

¹³¹ R. Konik, *Eco-logia kultury masowej. Przewodnik po kulturze popularnej według estetyki Umberta Eco*, Arboretum, Wrocław 2003, s. 124–131.

indywidualnych obrazów rzeczywistości, które pozyskuje zarówno z małego, jak i dużego ekranu¹³².

Po pierwsze, film realizuje funkcję eskapistyczną, bowiem stanowi dla odbiorców treści audiowizualnych formę rozrywki, jak również dzięki niemu widzowie mogą odpocząć od rzeczywistości. Dany film fabularny odbierany jako forma sztuki przez odbiorcę, oznacza świadomy, dokładny, ale i selektywny wybór przekazu emitowanych treści w oparciu o preferencje. Po drugie, film cechuje się również funkcją ludyczną, co z kolei wiąże się z przekazem treści, które łączą się z otaczającą widza rzeczywistością. W związku z treściami zawartymi w filmie, mogą stać się tożsame ze światem emocji odbiorcy¹³³.

Ewelina Konieczna w artykule swojego autorstwa podkreśla, że reżyserki i reżyserzy, opowiadając o współczesności, próbują swoją pracą obnażać jej fałszywe tony, odkrywać oraz ukazywać prawdę: „społeczną niesprawiedliwość, biedę, wojny i ich konsekwencje, przemoc w rodzinie, pedofilię, handel dziećmi, różne oblicza kryzysu migracyjnego. Ludzkie dramaty, konflikty, napięcia i lęki społeczne stają się tematem wielu współczesnych filmów, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych”¹³⁴. Tym sposobem oddziałują oni na emocje odbiorców, ale także, co ważniejsze – budzą empatię wobec losu oraz warunków życia najsłabszych, skłaniają do refleksji i zadumy, zachęcają do podjęcia konkretnych działań mających na celu poprawę sytuacji ludzi potrzebujących pomocy.

Warto zadać sobie jeszcze jedno ważne pytanie – pytanie o relację człowieka do mediów – albo, jak zauważa ks. Michał Drożdż: pytanie o miejsce człowieka w przestrzeni medialnej, które ma charakter interdyscyplinarny i otwiera przestrzeń do dyskusji w różnych obszarach analiz medialnych. W niniejszych analizach skoncentrowano się w głównej mierze na płaszczyźnie antropologiczno-etycznej. W odniesieniu do wskazanego pytania, dotyczy ono miejsca oraz „wpływu mediów na człowieka w jego fundamentalnych, konstruktywnych wymiarach oraz o fundament odniesień etycznych, mających zasadniczy wpływ na ochronę wartości człowieka i jego osobistych dóbr”¹³⁵. Według autora całości kształt relacji do mediów odsłania podstawowy wymiar człowieka jako osobowego podmiotu zdolnego do racjonalnej komunikacji, jako twórcy, interpolatora i użytkownika mediów. Natomiast ludzka aktywność medialna ujawnia się nie tylko w obszarze tworzenia coraz doskonalszych narzędzi, ale również w ich sposobie wykorzystywania i użytkowania¹³⁶.

¹³² M. Hendrykowski, *Obraz filmowy...*, op. cit., s. 180.

¹³³ M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1989, s. 7–40.

¹³⁴ E. Konieczna, *Film w dialogu...*, op. cit., s. 40.

¹³⁵ M. Drożdż, *Człowiek w sieci – korelacje czy osaczenie...*, op. cit., s. 21.

¹³⁶ Ibidem, s. 21.

Generalnie, warto pamiętać, że o filmie możemy mówić w kategoriach artystycznych, społecznych, socjologicznych czy estetycznych. Niemniej jednak należy podkreślić osobową rolę człowieka w powyższym zakresie. Bowiem film jest tworzony przez ludzi i przeznaczony do odbioru przez ludzi, czyli na znaczeniu zyskuje podmiotowa rola w powyższym zakresie.

Analiza recepcji treści filmowych dokonywana była przez badaczy z doktryny psychoanalitycznej oraz doktryny kognitywistycznej. Psychoanaliza bazowała w swych postulatach na ludzkich emocjach, afektach, ale także głęboko skrywanych pragnieniach. Doktryna ta mówiła o silnych emocjach pojawiających się u widza podczas recepcji treści filmowych, w skutek odbioru ruchomych obrazów, w sposób bezwolny. Uczestnictwo i angaż odbiorcy badano wyłącznie w kontekście działań perswazyjnych lub manipulacyjnych. Z kolei kognitywiści zmarginalizowali aspekt emocjonalnego odbioru treści filmowych, kierując się wyłącznie w stronę racjonalizacji, głosząc tezę, mówiącą, iż recepcja filmu powinna być interpretowana przez świadomość widza. Poznawanie treści filmowych stanowiło zadanie poznawcze, które widz za pośrednictwem heurystyki interpretował oraz nadawał określonym obrazom pewne znaczenie, tj. konstruował ich mentalną reprezentację. Powyższe paradygmaty charakteryzuje jednostronność oraz redukcjonizm, tj. wskazywanie w mechanizmach recepcji jako decydujących, ale także odrębnych, wyłącznie emocji lub tylko walorów o charakterze poznawczym¹³⁷.

Recepcja współczesnego przekazu filmowego to fenomen złożony i bogaty w konstrukcję, co utwierdza w przekonaniu, że podejście eklektyczne jest najbardziej efektywnym i spektakularnym działaniem. Film uległ pewnym przekształceniom oraz modyfikacjom, bowiem nowomediálne formy funkcjonalności treści filmowych traktują to audiowizualne zjawisko w kategorii formy operacyjnej, wysoce niejasnej pod kątem semantycznym, podlegające różnorodnym próbom definicji we wszystkich przypadkach swojego technicznego oraz odbiorczego prosperowania. Dodatkowo, obraz filmowy jest interpretowany jako wydarzenie wizualne, swoista interakcja znaku o rodzaju wizualnym, ale i technologii umożliwiającej oraz podtrzymującej tenże znak i odbiorcę. Zważywszy na cywilizację ruchomych obrazów w obliczu działań kulturowych spod znaku występującej konwergencji, ale również remiksu, film nie stanowi autonomicznego tekstu, czy też zamkniętego estetycznie dzieła, w tzw. stylu zero, lecz tworzy audiowizualny konstrukt różnorodnych praktyk przedstawieniowych, a także zbiór odmiennych porządków widzialności, nowoczesną oraz odmienną technologię, w tym estetycznym i artystycznym wymiarem, społecznymi

¹³⁷ B. Skowronek, *Ciało, emocje, rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova”, 2017, t. 2, s. 164–165.

mechanizmami oraz medialnymi kanałami i metodami dystrybucji¹³⁸.

Komunikacja społeczna została wypełniona przekazami bazującymi na technikach rejestru oraz technikach odtwarzania audiowizualnych elementów konstruktów świata, ale także działaniach ludzkich. Co więcej, przekazy audiowizualne usytuowane są w miejscu centralnym kultury, dokonują bezwzględnej dominacji w przestrzeni komunikacyjnej, jak i stają się odniesieniem i porównaniem względem istniejących, odrębnych dziedzin komunikacji społecznej. Wiąże się to m.in. z przekształceniem świadomości o charakterze komunikacyjnym wszystkich partycypantów danej kultury. Dodatkowo, rodzaj kultury audiowizualnej kwestionuje opozycje, które ugruntowały się za sprawą kultury werbalnej¹³⁹.

Świadomość filmowa traktowana była jako zbiór informacji, tudzież treści, z obszaru kina, będący postrzegany przez odbiorcę w określonym czasie, stanowiąc przy tym podstawę do kształtowania się indywidualnych opinii, ukazując jednocześnie wyznawany system wartości przez widza¹⁴⁰. Co więcej, o ile odbiorca treści nie jest zobligowany do posiadania specjalistycznej wiedzy z zakresu oglądania filmów, to jednak chcąc posługiwać się filmem, wiedza ta jest konieczna¹⁴¹.

W badaniach nad percepcją filmu można dokonać skategoryzowania widzów na widza biernego oraz widza niezaprogramowanego. Pierwszy z rodzajów widzów odbiera wyłącznie przekazywany rodzaj treści, co oznacza, iż nie poddaje on żadnych mechanizmów analizy czy refleksji, a jedynie rejestruje bądź też przyjmuje dany przekaz. Powyższa kategoria widza występowała w latach dwudziestych minionego stulecia. Jednakże aktualnie, w dalszym ciągu uwidacznia się istnienie pasywnej percepcji treści przez widzów. Drugą kategorię widza stanowi widz niezaprogramowany, charakteryzujący się traktowaniem danego obrazu w perspektywie tzw. okna na świat, bowiem treści filmowe odbiera on jako świat rzeczywisty¹⁴². Odbiorcy treści audiowizualnych, a szczególnie młodzież mogą wynieść z oglądania filmów pewne korzyści, jak np.: poznawcze, rozrywkowe, kompensacyjne, ale i estetyczne. W dodatku filmy zwracają uwagę na wartości wychowawcze, w tym poznawcze, estetyczne, moralne oraz rozrywkowe¹⁴³.

¹³⁸ Ibidem, s. 165–167.

¹³⁹ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 18.

¹⁴⁰ A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 48.

¹⁴¹ A. Helman, *Uczenie filmu*, „Film na świecie”, 1981, nr 2, s. 35.

¹⁴² K. Ślebarska, *Wpływ filmu na odbiorcę – angażowanie procesów poznawczych widza*, [w:] M. Broł, A. Skorupa (red.), *Psychologiczna praca z filmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 44.

¹⁴³ H. Depta, *Wartości wychowawcze filmu*, „Nauczyciel i Wychowanie”, 1968, nr 3, s. 39–40.

W przypadku filmu, który cechuje się jakością oraz nowoczesną strukturą w obrębie konstrukcji lub także w komunikowanej fabule, będzie dla odbiorcy swoistym wyzwaniem poznawczym, gdyż nie jest kompatybilny z dotychczasową wiedzą widza, czy też doświadczeniem. Widz odnosi się do szerokiego zaplecza swej wiedzy, ale i zdobytych doświadczeń i to nie tylko tych ściśle związanych z obszarem filmowym. Analizy przeprowadzonych badań dotyczące percepcji treści audiowizualnych wskazują, iż efekt stanowi zmniejszona liczba prawidłowo rozpoznawanych, zinterpretowanych i przyswojonych informacji. Sytuacja ta jest skutkiem istnienia konieczności wygenerowania określonych zasobów odbiorcy w kwestii prosperowania mechanizmów o charakterze poznawczym, mających być przydatnymi w budowie spójnego przekazu¹⁴⁴.

Kończąc, warto dodać, że film określany mianem X Muza, stał się w istocie najbardziej charakterystycznym elementem dwudziestowiecznej kultury¹⁴⁵. Dopiero w latach dwudziestych oraz trzydziestych XX wieku przedstawiciele awangardy zaczęli doceniać zdolności i efekty kamery filmowej do przewyższania ograniczeń ludzkiej percepcji czy też jej umiejętność przedstawiania szczegółów, których nie dostrzegłoby ludzkie oko¹⁴⁶. Z czasem film zaczęto postrzegać przez pryzmat zupełnie nowej i jednocześnie intrygującej dziedziny sztuki. W mniemaniu Sergiusza Eisteina, film był pierwszym prawdziwym przejawem sztuki syntetycznej, która łączyła ze sobą elementy innych dyscyplin o charakterze artystycznym, takich jak: dramat, taniec, muzyka, gra aktorska, reżyseria, a także nawet architektura lub rzeźba¹⁴⁷.

1.5. Serial przestrzenią odwzorowywania rzeczywistości w perspektywie genologiczno-funkcjonalnej a kontekst współczesnych gatunków medialnych w ujęciu stanu badań nad formatem serialowym

Aktualnie żyjących ludzi można dookreślić mianem konsumentów mediów, którzy dokonują zanurzenia siebie samych w medialnej, swoiście wykreowanej rzeczywistości. Przestrzeń ta różni się od znanego, istniejącego świata tym, iż człowiek nie odczuwa w jej obrębie bezpośredniego zagrożenia, czy

¹⁴⁴ J. Pisarek, P. Francuz, *Poznawcze i emocjonalne...*, op. cit., s. 165–188.

¹⁴⁵ W. Jakubowski, *Edukacja i kultura popularna*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2001, s. 55.

¹⁴⁶ R. Pilawska, *Film jako kulturowa przestrzeń edukacji nieformalnej*, „Studia Edukacyjne”, 2021, nr 61, s. 211, [za:] T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, (przekł.) K. Wojnowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015, s. 119.

¹⁴⁷ Ibidem, [za:] J. Plisiecki, *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, [za:] M. Brol, *Psychologia filmu*, [w:] (red.) M. Brol, A. Skorupa, *Psychologiczna praca z filmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 27.

też jakiegokolwiek rodzaju niebezpieczeństwa albo przymusu głębokiego oraz emocjonalnego zaangażowania się¹⁴⁸. Seriale oglądają dziś wszyscy, bez względu na różne determinanty demograficzne, takie jak: wiek, płeć czy wykształcenie. Powszechnie uważa się, że jest to jedno z najbardziej inkluzywnych i zarazem egalitarnych doświadczeń współczesnej kultury popularnej. Ich fenomen bierze się również stąd, że o serialach można w gruncie rzeczy porozmawiać właściwie zawsze i wszędzie, gdyż z równą siłą ożywiają zarówno towarzyskie spotkania, jak i konferencje naukowe. W serialach poruszana jest najróżniejsza tematyka, co oznacza, że w swej istocie sięgają one po wszystkie możliwe konteksty oraz odniesienia. Jak zauważa Katarzyna Muszyńska, stały się one „czymś w rodzaju podstawowej tkanki kultury popularnej, czymś wszechobecnym i wszechogarniającym”¹⁴⁹. Mając więc na uwadze przyczyny oraz skutki tak potężnej obecnie popularności seriali, które zresztą z uwagą śledzą i analizują badacze z wielu różnych dziedzin naukowych, autorka niniejszej pracy powzięła decyzję o zbadaniu oraz zanalizowaniu i wreszcie przedstawieniu obszaru naukowego dotyczącego właśnie seriali. W swoich rozważaniach oraz badaniach autorka monografii niejednokrotnie odwołuje się do różnego rodzaju publikacji i artykułów o charakterze naukowym, w których badacze próbowali skonceptualizować i tym samym zrozumieć wskazany gatunek audiowizualny¹⁵⁰.

Refleksję nad serialem w kontekście współczesnych gatunków medialnych warto rozpocząć od sformułowania tezy, iż gatunek stanowi pewien sposób celowego działania, podejmowanego przez medialne instytucje, a wszystko w celu tworzenia produktów, które są zgodne z wymogami, wyobrażeniami, ale przede wszystkim oczekiwaniami odbiorców. To swoista forma porządkowania związku występującego pomiędzy takimi elementami komunikowania masowego, jak przekaz oraz odbiorca¹⁵¹. Warto przy tym zwrócić uwagę, że gatunek to interpretacyjny filtr, dzięki któremu odbiorca jest w stanie wydobyć interpretację określonego fragmentu tekstu telewizyjnego¹⁵². Jak się okazuje, rozumienie gatunku, a także jego relacji z innymi gatunkami, pozwala w rezultacie rozumieć komunikację w mediach. Z tej przyczyny Lisa Taylor i Andrew Willis potwierdzają, że pojęcie gatunku jest niezwykle ważne zarówno dla krytyków mediów, jak i dla twórców medialnych. W ich opinii na najbardziej podstawowym

¹⁴⁸ J. Mysona-Byrska, *Konsumpcjonizm jako błąd medialny*, „Logos i Ethos”, 2017, nr 45, s. 135–147.

¹⁴⁹ K. Muszyńska, *Musisz to obejrzeć! Analiza funkcjonowania oraz oddziaływania seryjności i serialu telewizyjnego w kulturze popularnej*, [w:] B. Panek, A. Wójtowicz (red.), *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 8.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 8.

¹⁵¹ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1999, s. 198.

¹⁵² W. Godzic, *Telewizja...*, op. cit., s. 25.

poziomie pozwala ono uchwycić relacje, w jakich produkty medialne pozostają do siebie nawzajem i możliwości ich grupowania, niezależnie od podjętych celów, czy to analitycznych czy marketingowych¹⁵³.

Zagłębiając się w teoretyczne aspekty pojęcia gatunku, za wartościowe z me rytorycznego punktu widzenia należy uznać stwierdzenie zakładające, że rodzaje oraz gatunki to w różnych dyscyplinach nauk „jednostki taksonomiczne, z których pierwsza jest nadrzędna względem drugiej, tj. rodzaje dzielą się na gatunki”¹⁵⁴. Natomiast, w analizie przekazów masowych medioznawcy często stosują pojęcie gatunku medialnego, jednakże coraz częściej pojawia się termin formatu, szczególnie w kontekście analizy gatunków telewizyjnych¹⁵⁵. Agnieszka Ogonowska wychodzi z założenia, że „Pojęcie gatunku traci swoją funkcjonalność i operacyjną skuteczność przy opisie współczesnej produkcji kulturowej. Coraz częściej wspomina się w tym miejscu o tzw. formacie, czyli licencji na realizację programu w różnych kręgach kulturowych”¹⁵⁶.

Z kolei genologia przekazów medialnych jest dwuwarstwowa. Pierwszą z warstw tworzą gatunki literackie, naukowe, reklamowe, filmowe, muzyczne, teatralno-estradowe itp. Usytuowane są one w prasie, radiu, telewizji, Internecie oraz wszelkich nowopowstałych kanałach przekazu. Drugą zaś warstwę stanowią wyłącznie gatunki dziennikarskie, tj. informacyjne, publicystyczne oraz pograniczne¹⁵⁷.

Tomasz Goban-Klas, polski socjolog i medioznawca, w monografii zatytułowanej *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu* powołuje się na stanowisko Denisa McQuailema, proponując podział środków masowego komunikowania (mediów) na: „książki, dawne gazety, film, radio i telewizję, muzykę fonograficzną, tzw. media telematyczne (łącznie telekomunikację z informatyką), tj. teletext, videotext, gry komputerowe, magnetowid, książki CD-ROM-owe”¹⁵⁸.

¹⁵³ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 61.

¹⁵⁴ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, *Rodzaje i gatunki dziennikarskie. Próba ustaleń genologicznych*, [w:] K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, J. Snopek, W. Furman, *Prasowe Gatunki Dziennikarskie*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2014, s. 11.

¹⁵⁵ M. Ślawska, *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne”, 2017, nr 4, s. 25.

¹⁵⁶ A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Warszawa 2010, s. 345.

¹⁵⁷ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kozieł, *Genologia dziennikarska*, „Studia Medioznawcze”, 2003, nr 3 (54), s. 23–34.

¹⁵⁸ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1999, [za:] D. McQuail, *Mass Communication. Theory. An Introduction*, Sage, London 1994, s. 54.

Gatunek medialny stanowi zatem hiperonim dotychczas stosowany w piśmiennictwie medioznawczym, w stosunku do określenia gatunku prasowego, radiowego, telewizyjnego oraz kinowego. Ponadto, w ujęciu genologicznym, gatunek ten obejmuje również formy wypowiedzi niedziennikarskie, takie jak seriale, filmy dokumentalne, filmy fabularne, teleturnieje, a także reklamy, horoskopy, winiety i inne, w celu przedstawienia najwyrazistszych oraz mocno zróżnicowanych przykładów. Powyższe ujęcie obrazuje otwartość genologii na intertekstualność oraz konwergencję. Mechanizm ten jest kluczowy we współczesnych multimediach oraz odgrywa zasadniczą rolę w interpretacji przekazów (hipertekstowych) w sieci teleinformatycznej¹⁵⁹.

Gatunki medialne charakteryzują się płynnymi granicami, o czym świadczy mieszanie się oraz nakładanie się ich nawzajem na siebie. Wiąże się to z tworzeniem również nowych, nie posiadających nazw. Próba ujednoczenia spójnej taksonomii zderza się tak więc ze znaczną liczbą twórców, czy też formuł gatunkowych, ale i formatów jednorazowych idei kreatorów, jak i odbiorców¹⁶⁰. Stanowią one zindywidualizowane struktury, które realizują określone zadania w komunikowaniu o charakterze masowym. W skład ich elementów wchodziły formy, a także tworzywa oraz treści. Obecne i obserwowalne w danych publikacjach telewizyjnych, radiowych oraz prasowych, mające charakter informacyjny oraz publicystyczny¹⁶¹.

Jednocześnie należy zauważyć, że pojawia się również pojęcie gatunku telewizyjnego, które w kontekście tematyki monografii wymaga wyjaśnienia i omówienia. Gatunek telewizyjny, z uwagi na swoją specyficzną formę i cel, odnosi się do określonych typów programów telewizyjnych. Wykorzystuje uznaną przez producentów, twórców oraz widzów konwencję przedstawiania istniejącego świata¹⁶². Dlatego też współcześnie gatunek, szczególnie w odniesieniu do telewizji, określany jest jako anachronizm, stąd również należy upatrywać ram, które będą w stanie w pełni opisać „współczesny i genealogiczny – pejzaż medialny”¹⁶³. Stosowane zamiennie w związku z powyższym terminy to: megagatunek, format, czy też postgatunek. Co więcej, aktualne kategorie genealogiczne nie mogą być użytkowane w nowych formach wypowiedzi telewizyjnej,

¹⁵⁹ Ibidem, s. 24–25.

¹⁶⁰ M. Lisowska-Magdziarz, *Pytanie o genologię mediów w kulturze partycypacji. Próba rekonesansu metodologicznego*, [w:] W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015, s. 21.

¹⁶¹ J. Maziariski, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] M. Maślanka, *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1976, s. 89.

¹⁶² W. Godzic, *Media audiowizualne. Podręcznik Akademicki*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 84.

¹⁶³ G. Ptaszek, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015, s. 35–39.

gdyż kontekst społeczno-kulturowy, w którym zostały stworzone i funkcjonują, uległ znacznym przekształceniom. Oprócz tego, istotną rolę w powyższych mechanizmach sprawuje przemysł medialny, szczególnie w „kulturowym procesie hybrydyzacji istniejących gatunków”, bowiem dochodzi do zjawiska mieszania się gatunków. Jako przykład może posłużyć termin wywodzący się z języka angielskiego (ang.) *faction genre*, popularny gatunek telewizyjny, łączący elementy programu fikcyjnego oraz programu funkcjonującego w oparciu o fakty, takie jak: serial, teleturniej, czy też reportaż i dokument, ale także komedia. Zjawisko to jest efektem działań twórców i kreatorów przemysłu medialnego, jako reakcja na preferencje widzów, odbiorców względem tzw. audiowizualnych produktów. Kontekst ekonomiczny w przemyśle rozrywkowym określa zhybrydowane gatunki jako „transgatunki” z (ang.) *trans-genres*¹⁶⁴.

W kontekście analizowanych treści ważne są również poglądy Andrzeja Kozieła, który przestrzega przed statystycznymi klasyfikacjami genologicznymi, podkreślając ich zawodność oraz nieprzystosowanie do zmiennej materii telewizyjnej. Postuluje natomiast definiowanie gatunków telewizyjnych jako powtarzalną strukturę tworzywa, formy, treści zbudowane według określonych reguł¹⁶⁵.

Na podstawie kwerendy literatury można stwierdzić, że w diachronicznym postrzeganiu gatunków wyróżnia się trzy podejścia, mianowicie:¹⁶⁶

- **teologiczne** – jest w istocie ewolucyjnym schematem wzrostu, dojrzałości oraz rozpadu;
- **formalistyczne** – według którego gatunki rozwijają się poprzez „samoświadomy” formalizm. Oznacza to, iż gatunki ewoluują w czasie, a przy tym przechodzą przemiany „od przejrzyistości do mętności”; od opowiadania wprost historii do samoświadomego formalizmu, o czym pisał Thomas Schatz. Warto w tym miejscu dodać, że ta koncepcja wzbudzała wątpliwości przede wszystkim przez wzgląd na koncentrację na wewnętrznej ewolucji gatunków, bez brania pod uwagę zewnętrznego kontekstu. Wskazywano bowiem, że gatunki nie rozwijają się same z siebie, „nie przechodzą samodzielnie” poprzez konkretne stadia, nie istnieją w wyizolowanej próżni, podlegają więc wpływom społecznym oraz kulturowym;
- **formalistyczno-ideologiczne** – funkcjonujące w oparciu o myśli rosyjskich formalistów. Ich zdaniem cechy stylistyczne były integralnie powiązane z kontekstem społeczno-ideologicznym. Natomiast przemiany gatunkowe odzwierciedlały konflikty społeczne, wynikały z walki formy nowej ze starą.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 35–39.

¹⁶⁵ A. Kozieł, *O gatunku i formatach telewizyjnych*, [w:] W. Godzic, Z. Bauer (red.), *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015, s. 238.

¹⁶⁶ M. Wawer, *Gatunki, formaty w pejzażu telewizyjnym. Jak badać współczesną telewizję?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 26–27.

Dokonując podziału na rolę, którą pełni gatunek w ludzkim doświadczeniu medialnym, można wyróżnić cztery funkcje:¹⁶⁷

- „**kategoryzacyjną** (gatunek medialny jako struktura poznawcza, organizująca medialne uniwersum tekstowe);
- **komunikacyjną** (gatunek medialny jako komunikat);
- **interpretacyjną** (gatunek medialny jako rama interpretacyjna) oraz więziotwórczą (gatunek medialny jako kategoria więziotwórcza)”.

Poniżej zaprezentowana tabela (Tabela 1.) zawiera informacje na temat różnicowania cech gatunkowych gatunku medialnego oraz formatu medialnego.

Tabela 1. Rozróżnienie cech gatunkowych gatunku medialnego i formatu medialnego

Gatunek medialny	Format medialny
Abstrakcyjny oraz normatywny schemat, wzorzec.	Konkretny schemat, pomysł na program.
Element będący częścią kultury, niemający autora, stanowiący część dziedzictwa kulturowego.	Element będący wytworem przemysłu medialnego, mający twórcę, stanowiący produkt komercyjny.
Na poziomie tekstowym może być ściśle realizowany według określonych reguł (tzw. wzorzec kanoniczny), jednakże mogą też istnieć od niego ustępstwa (wzorze alternacyjne, adaptacyjne).	Musi być realizowany ściśle według wytycznych twórcy.
Uważany jest z reguły za uniwersalny (zwłaszcza w kulturze globalnej).	Ma charakter adaptacyjny (istnieje możliwość dostosowania elementów formatu do realiów kulturowych).

Źródło: M. Ślawska, *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne”, 2017, nr 4, s. 26.

Tymczasem gatunek filmowy definiowany jest jako zespół wzorców oraz konwencji narracyjnych lub ikonograficznych. Zespół ten stanowi narzędzie dla kreatorów i twórców, jako cel zespolenia danych obrazów do danych znaczeń, jak również zawarcia swoistego porozumienia komunikacyjnego z publicznością. Co więcej, określenie przynależności gatunkowej daje możliwość rozpoznania, jaki i ustalenia związku z innymi istniejącymi tekstami. Znaczenie ma tutaj zbiór oczekiwań, umożliwiający odbiorcy przyjęcie filmu dzięki usytuowaniu go w odpowiednich ramach¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 42–43.

¹⁶⁸ K. Loska, R. Syska (red.), *Gatunek filmowy. Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, s. 72–73.

Badacze obszarów mediów wskazują nie tylko na rozmycie granic pomiędzy gatunkami telewizyjnymi, ale także na granice samych gatunków filmowych, które jak się okazuje charakteryzują się mało wyraźnym konstruktem, ale i niejasnymi, niesprecyzowanymi regułami, umieszczając je w tzw. marginesie głównego, zasadniczego nurtu kina. Mowa np. o filmach dotyczących sztuk walki, ale i o formatach powstających w sposób krzyżowania się pewnych schematów o charakterze narracyjnym, jak np. thriller czy film policyjny. Problem dotyczy nie tylko samej terminologii, ale także zachodzących zjawisk, które nie są do końca zgodne i kompatybilne z dotychczasową refleksją genealogiczną. Kolejnym przykładem mogą być dla odbiorców filmy samurajskie oraz biblijne, ponieważ nawiązują bardziej do cyklu niż samego gatunku. Tożsamość gatunkowa kształtuje się więc na zasadzie przekształceń, poprzez wypracowane już konwencje lub też na zasadzie funkcjonowania określonych motywów tematycznych. Należy podkreślić, że nie opracowano uniwersalnego kanonu determinującego powstawanie gatunków, zaś nowe, wspomniane powyżej formy tworzą się na zasadzie zapożyczenia oraz wzajemnego przenikania różnych form¹⁶⁹. Z uwagi na wywodenie się formatów serialowych z gatunku filmowego, autorka niniejszej publikacji posługuje się następującymi terminami: produkcje serialowe (związane jest to z wysokim budżetem wykorzystanym na realizację produkcji, niekiedy przekraczającym wartość dzieła filmowego, ale także z całą logistyką integralnie związaną z pełną realizacją serialu). Biorąc pod uwagę pierwotne założenie, iż urządzeniem wykorzystywanym do emisji seriali był odbiornik telewizyjny, w książce pojawiają się również takie terminy, jak serial lub serial telewizyjny. W związku z potrzebą semantyczną podczas procesu prowadzonych badań empirycznych, a także bazując na zapleczu teoretycznym, seriale będą określane także mianem formatów tudzież produkcji serialowych, definiowanych jako hybrydy gatunku filmowego i telewizyjnego.

1.6. Struktura i specyfika serialu z uwzględnieniem ujęcia gatunkowego na podstawie analizy literatury przedmiotu

Seriale niezmiennie stanowią swoiste wyzwanie dla badaczy obszarów i zagadnień z przestrzeni mediów, stawiając zarówno przed teoretykami, ale także i empirykami, wielość pytań i niewiadomych. Zjawisko to uwidacznia się już przy dokonaniu próby klasyfikacji gatunkowej tychże audiowizualnych konstruktywów. Seriale określane mianem gatunków zmaconych, zgodnie ze słowami amerykańskiego antropologa kultury – Clifforda Geertze, są coraz bardziej

¹⁶⁹ K. Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 9–10.

skomplikowane w perspektywie uporządkowania normatywnego, zaś względy praktyczne wymuszają poddanie ich sowej systematyzacji¹⁷⁰. Sugerując się zatem opinią ww. autora, podjęto próbę zdefiniowania, scharakteryzowania oraz opisanie serialu, przede wszystkim w ujęciu gatunkowym. W tej części książki zaproponowano zatem interpretacje będące punktem wyjścia do dalszego namysłu.

Produkowane aktualnie seriale charakteryzujące się wysokim standardem realizacyjnym, należą do najważniejszych gatunków telewizyjnych¹⁷¹. Mając jednak na uwadze dużą dynamikę podgatunkową oraz tematyczną, problematyczną kwestią jest zarysowanie widocznych cech, którymi można byłoby opisać poszczególne cechy gatunkowe tych seriali. Natomiast trudność polega na wypracowaniu jednolitej definicji, ponieważ gatunki telewizyjne ulegają licznym mutacjom, tworząc tym samym nowe typy seriali. Komplikację wywołuje również opracowanie taksologii, w której zarysowano by konkretne cechy danych podgatunków. Niemniej jednak seriale są klasyfikowane oraz nazywane, w związku z czym warto poszukać wspólnego mianownika wśród definicji występujących w literaturze przedmiotu¹⁷².

Na znaczeniu zyskuje też fakt, że serial nie jest nowym wytworem kultury. Jednakże tak naprawdę dopiero ostatnie lata przyniosły jego wyjątkową popularność i co ważniejsze – społeczną nobilitację. Za zasadne należy więc uznać, że gatunek ten uległ znaczącym przemianom oraz przewartościowaniom, przeszedł od etapu nisko cenionej i zasadniczo niewymagającej zaangażowania rozrywki przeznaczonej przede wszystkim dla niepracujących zawodowo kobiet do „obiekta pewnej intelektualnej mody”¹⁷³. Oznacza to, że tematyka dotycząca znaczenia oraz roli seriali wymaga aktualizowania poprzez prowadzenie dogłębszych badań i analiz w tym zakresie. Pojawia się zatem pytanie, czym w istocie jest serial telewizyjny?

W powszechnej nomenklaturze serial utożsamiany jest z najchętniej oglądanym, a co za tym idzie, najbardziej popularnym z gatunków telewizyjnych. Stanowi wizytówkę programową oraz można go uznać za dominującą formę fikcji symbolicznej umiejscowionej we współczesnej kulturze popularnej¹⁷⁴.

¹⁷⁰ A. Kisielewska, *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, [w:] J. Fras (red.), *Studia Nad Komunikacją Popularną, Międzykulturową, Sieciową i Edukacyjną*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, s. 30.

¹⁷¹ J. Sosnowska, *Serial formatowany na polskim rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2017, nr 1 (237), s. 89.

¹⁷² A. Borowiecki, *Struktury...*, op. cit., s. 48.

¹⁷³ K. Muszyńska, *Musisz...*, op. cit., s. 9, [za:] M. Filiciak, B. Giza, *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar Warszawa 2011, s. 7.

¹⁷⁴ M. Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Akademia Medyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 45.

Próby ustalenia definicji terminu „serial” lub też pojęcia „serialu telewizyjnego” w Polsce zaczęły być coraz mocniej obserwowalne w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Teoretyk i historyk filmu, Grażyna Stachówna definiowała wówczas serial jako film dokumentalny lub film fabularny, który był realizowany przez telewizję lub tworzony dla telewizji. Serial był przeznaczony do czynności rozpowszechniania za pomocą tzw. małego ekranu i składający się z więcej niż dwóch odcinków¹⁷⁵.

Powołując się z kolei na definicję zawartą w *Wielkim słowniku języka polskiego*, można przyznać, że serial to nic innego, jak szereg audycji telewizyjnych, radiowych lub internetowych, które łączą się w całość fabularną albo tematyczną¹⁷⁶.

Zgodnie ze słowami badacza Mieczysława Gałuszki, pod pojęciem „serial” należy upatrywać określonego programu telewizyjnego, cechującego się jednolitą akcją, występowaniem ciągłości postaci, określonego tła akcji, ale także pewnych wątków. Może zawierać podział mniej lub też bardziej mechaniczny na wiele istniejących wątków. Z kolei pojęcie „cykl”, odznacza się konstruktem, w którym wszystkie odcinki są zamkniętymi i zakończonymi epizodami, zaś postacie, jak i przestrzeń, w której rozgrywa się określona akcja, są wspólne¹⁷⁷.

Językoznawca, Walery Pisarek w *Słowniku terminologii medialnej* zawarł konkretną i zarazem zrozumiałą definicję omawianego pojęcia. Serialem telewizyjnym określał bowiem program telewizyjny. Według opinii autora, serial, to najczęściej fabularna opowieść filmowa, jednakże niekiedy także dokument czy też film animowany. Ukazywany w regularnych sekwencjach czasowych, prezentujący w określonej liczbie emitowanych odcinków, jedną, konkretną opowieść, jednocześnie tworzącą fabularnie całość¹⁷⁸.

Popularna encyklopedia mass mediów wydana pod redakcją Józefa Skrzypczaka, ukazuje serial telewizyjny jako pochodzącą od serialu filmowego, multigatunkową formę cyklicznego, filmowego widowiska. Jako podstawę tejże formy, upatruje się wielowątkową opowieść, która posiada dane postacie, rozgrywa się w określonej przestrzeni, ale i w czasie. To zestaw filmów, które stanowią sumę narracyjną, z podziałem na poszczególne odcinki, charakteryzują się zbliżoną do siebie długością. Odcinki mogą być łączone w jedną całość, za pomocą tych samych bohaterów (bohatera), ukazując wielowątkową opowieść o losach jednego bohatera lub określonej grupy¹⁷⁹.

¹⁷⁵ G. Stachówna, *Film telewizyjny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, Warszawa 1994.

¹⁷⁶ *Wielki słownik języka polskiego*, Serial, [dostępny na:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/25967/serial/2485062/telewizyjny>, 26.06.2023.

¹⁷⁷ M. Gałuszka, *Między przyjemnością...*, op. cit., s. 53.

¹⁷⁸ W. Pisarek, *Słownik terminologii medialnej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996, s. 94.

¹⁷⁹ J. Skrzypczak, *Popularna encyklopedia mass mediów*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1999, s. 489–490.

Z kolei Wiesław Godzic, filmoznawca i medioznawca określa mianem „serialu” narracyjną formę telewizyjną, która regularnie emituje odcinki ukazujące symultanicznie toczące się historie, posiadające różnych bohaterów. Przedstawione epizody połączone są w sposób przyczynowo-skutkowy oraz rozwijają się fabularnie¹⁸⁰, zaś szczególnie przy nieograniczonej liczbie epizodów zachodzi powrót do punktu wyjścia danej historii¹⁸¹.

Robert C. Allen pod pojęciem serialu upatruje formę narracji zorganizowanej wokół instytucjonalnie narzuconych luk w tekście. Jak sam zauważa: „Natura i zakres tych luk są tak samo ważne w procesie odbiorczym, jak tekstualny materiał, który przerywają. Każdy epizod kończy się w pewnym stopniu, pozostając niedookreślonym narracyjnie: pozostają pytania fabularne, na które nie ma odpowiedzi aż do następnego epizodu”¹⁸².

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że serial to innymi słowy: seryjna publikacja, czyli program telewizyjny albo audycja radiowa bądź też serial internetowy, którego istotą jest udostępnianie go odbiorcom w odcinkach, w regularnych odstępach czasowych. Natomiast ważne jest, aby mieć na uwadze, iż zrozumienie fenomenu współczesnego serialu, z pominięciem obserwacji jego jakościowej ewolucji, wymaga w głównej mierze wnikliwego spojrzenia na zmiany zachodzące w nawykach odbiorców, a także możliwości jego odbioru, ale również refleksji nad jego statusem społecznym czy też kulturowym¹⁸³.

Gatunki medialne obecnie odgrywają ważną rolę, pełniąc istotną funkcję nie tylko ze względu na hybrydowość wypowiedzi medialnych, ale także z uwagi na ich gatunkową intertekstualność, czyli relacje zachodzące na płaszczyźnie tekst-gatunek. Interpretowana jest za pośrednictwem pryzmatu odniesienia do archetypu, czyli wskazanego schematu gatunkowego, konwencji gatunkowej. Zobrazowana zostaje zachodząca ewolucja gatunku, dzięki czemu łatwiej jest rozpoznać zmiany i przekształcenia powstające przez zachodzące zmiany kulturowe. Niełatwy w percepcji status genologiczny aktualnych tekstów medialnych stawia przed uczestnikami kultury wymóg większych i szerszych kompetencji medialnych. Wszystko to w celu poprawnej recepcji tekstów, by rozpoznawać zależności zachodzące między kulturą, a także przemysłem medialnym a prosumentem¹⁸⁴.

¹⁸⁰ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 37.

¹⁸¹ J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Wydawnictwo Telewizja Polska SA, Warszawa 2004, s. 63.

¹⁸² R.C. Allen, *Making sense of soap*, [w:] R.C. Allen, A. Hill (ed.), *The Television Studies Reader*, Taylor & Francis Ltd, Abingdon 2003, s. 251.

¹⁸³ D. Baran, *Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego*, [w:] D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 6.

¹⁸⁴ G. Ptaszek, *Jak badać medialny...*, op. cit., s. 41–42.

Od lat tak więc można być świadkiem nieustająco pogłębiającego się zjawiska rozmycia granic pomiędzy gatunkami telewizyjnymi, a tym samym zaistnienia pewnych modyfikacji w obrębie zbioru określonych reguł, które tworzą konkretne formaty ekranowe¹⁸⁵, co uwidacznia się w strukturze gatunku serialowego. Odbiorcy treści audiowizualnych przeszli od modelu paleotelewizyjnego, który w swej konstrukcji funkcjonuje w oparciu o ściśle określone oraz zamknięte programy, postrzegane jako pewną całość. Programy te oglądane są w sposób zamierzony, do modelu neotelewizji, charakteryzującej się strumieniowością, amorficznością w komunikowanej treści, ale i zhybrydyzowaną strukturą, którą przyjmuje się w sposób rytualny¹⁸⁶.

W odniesieniu do zagadnienia gatunku telewizyjnego warto podkreślić, że owo pojęcie funkcjonuje w badaniach filmoznawczych niemalże od początku istnienia tego medium. W ciągu lat pojawiło się wiele różnych koncepcji opisujących oraz charakteryzujących, czym należy kierować się podczas badania dzieła filmowego, aby móc podporządkować go do konkretnego gatunku. Analiza tekstualna zwana również tradycyjną zgłębia gatunek jako element tekstu na trzech płaszczyznach:¹⁸⁷

- **definicja** – oznacza poszukiwanie formalnych mechanizmów, które w istocie konstytuują istotę czy też esencję gatunku;
- **interpretacja** – polega na odkrywaniu znaczeń tekstualnych oraz osadzaniu ich w szerszych kontekstach społecznych (np. psychoanalityczna, studiów *gender* bądź strukturalna);
- **historia** – ta kładzie szczególny nacisk na ewolucyjną dynamikę gatunku poprzez na przykład zmieniające się okoliczności o charakterze kulturowym.

Na podstawie literatury przedmiotu można zauważyć, że większość metod badawczych ujmuje gatunek jako atrybut tekstu. Natomiast Alicja Helman sądzi, że gatunek można rozumieć jako akt relacji pomiędzy danym dziełem a odbiorcą, na zasadzie zdefiniowania porozumienia między twórcami a widzami, w ramach którego dokonuje się komunikacja kulturowa. Według autorki gatunkowość interpretujemy jako rodzaj specyficznej relacji powstałej w komunikacyjnym obiegu, relacji wiążącej intencję nadawania z horyzontem oczekiwań odbiorcy. „Gatunki zatem to zmienne w czasie i przestrzeni konwencje porozumiewania się stron biorących udział w akcie komunikacji

¹⁸⁵ A. Gwóźdź, *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997, s. 58.

¹⁸⁶ M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 133.

¹⁸⁷ A. Borowiecki, *Struktury...*, op. cit., s. 41.

filmowej”¹⁸⁸. Praktycznie rzecz ujmując, gatunek funkcjonujący jako katalizator pomiędzy twórcą a publicznością, sprowadza się w konsekwencji do reprodukcji formuły, która sprawdziła się w ekranowym obiegu¹⁸⁹.

Gatunki medialne, mające hybrydyczny, a jednocześnie złożony status, w tym cechujące się niesłabnącą popularnością, mogą być interpretowane jako ułaskawianie wskazanych form gatunkowych, które już dawno mogłyby przestać istnieć, gdyby były rozpatrywane na innej płaszczyźnie. Etymologia terminu hybryda (gr. *gybris*) oznacza w przełożeniu na język polski pychę, upadek. Z kolei obserwowalną hybrydyczność gatunkową, powinno się odbierać jako wynaturzenie, które co ciekawe, daje perspektywę określonym gatunkom na nieprzerwane istnienia w kulturze¹⁹⁰.

Dawnym serialom nie przepisywano szczególnych funkcji. Proste w przekazie i łatwe w obiorze, często stanowiły tło dla codziennych obowiązków lub traktowane były jako rodzaj odskoczni dla widzów poprzez zapewnienie relaksu, czy pewnej formy rozrywki. Niekiedy, można było spotkać się nawet z opinią, mówiącą o tym, iż mimo że wszyscy oglądają seriale, to widzowie nie czują się adresatami serialowego przekazu, ponieważ nie utożsamiają się z brakiem dobrego gustu, ani też nie są sympatykami kiczu zawartego w przekazie fabuły¹⁹¹.

Pojawiające się zjawisko hybrydyzacji formatu serialowego, a także zmienność w obrębie ich konstrukcji, lecz również w przekazie fabuły zaczęły zmieniać status seriali. Produkcje serialowe przestały odchodzić od formatów filmowych, powodując sporą konkurencję a z czasem i przewyższając je nie tylko w konstrukcji, ale i w odbiorze. Szczególny prym zaczęły wieść amerykańskie produkcje serialowe ukazujące obyczajowość, bowiem stały się bardziej interesujące dla odbiorców niż filmy fabularne. Jako przykład takiego formatu, może posłużyć produkcja medyczna *Ostry dyżur*, określona przez samą reżyser, Agnieszkę Holland jako serial „doskonale zrealizowany i wyreżyserowany”¹⁹².

Wiesław Godzic prawie dwie dekady temu postawił tezę dającą wyraz temu, że serialowość można uznać za jedną z podstawowych cech gatunków telewizji. W tamtym czasie telewizja cechowała się emisją mini serii oraz *quasi-seriali*, ponieważ występujące zjawiska, uznane za istotne, ale przynoszące dozę ekscytacji, zostawały w niej stale powtarzane przy pomocy wprowadzenia różnych

¹⁸⁸ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Wydawnictwo Słowo. Obraz. Terytoria, Gdańsk 2008, s. 170.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 170.

¹⁹⁰ G. Ptaszek, *Jak badać medialny ...*, op. cit., s. 37.

¹⁹¹ A. Helman, *Za co kochamy i nienawidzimy seriale*, „Kino” 1991, nr 5, s. 18–20.

¹⁹² A. Holland, *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*, Wydawnictwo Znak, wydanie II uzupełnione, Kraków 2012, s. 201.

większych czy też mniejszych modyfikacji w obrębie prezentowanej fabuły¹⁹³. Istotne zdaje się być pytanie, jak wiele zmieniło się w ciągu ostatniego dwudziestolecia? Czy słowa polskiego medioznawcy wydają się być w dalszym ciągu aktualne? Programy telewizyjne sklasyfikowano jako „oczywiste”, a tym samym jako czyste gatunkowe kategorie, posiadające sprecyzowaną strukturę, jak np., *sitcomy*, opery mydlane, show policyjne, czy kryminalne, seriale szpitalne, ale także teleturnieje oraz *quizy* itp. Wówczas telewizja uznawana była za wysoce gatunkowe medium, w którym odbiorca mógł odnaleźć niewiele programów, spoza istniejących już kategorii gatunkowych¹⁹⁴.

Seriale dawne, emitowane za pomocą stacji telewizyjnych i odbierane dzięki odbiornikowi telewizyjnemu cechowały się podziałem całego dzieła na poszczególne odcinki, które ukazywane były przez daną stację w sposób regularny, w określonym dniu tygodnia oraz godzinie. Długość trwania seriali nie była z góry określona. Widzowie mieli możliwość odbioru seriali, które zakańczają się po określonym czasie, jak również takich, które mogły być stale otwarte i nadawane przez długie lata (głównie tyczy się to telenowel). Czas trwania jednego odcinka był z reguły ściśle przestrzegany, ponieważ stałe moduły czasowe kładły nacisk przez produkcję na tzw. wpasowanie formatów w program telewizyjny¹⁹⁵.

Badacze gatunku tworzyli własne koncepcje podziałów seriali. Jednym z nich był podział na seriale (ang.) *television serial* oraz na serie telewizyjne (ang.) *television series*. W przypadku budowy seriali, wątki narracyjne mogły być realizowane przez wiele odcinków, ich rozwiązywanie trwało miesiące lub nawet lata, zaś bohaterowie mogli zmieniać się wraz z upływem czasu. Z kolei w serii telewizyjnej bohaterowie pozostawali względnie przez cały czas tacy sami, natomiast poszczególne odcinki cechowała niezależność oraz zamknięta historia. Tymczasem inna z klasyfikacji dokonywała podziału na seriale (ang.) *television serials* na dwa podstawowe typy. Podział ten dotyczy statusu produkcji, tj. czy wątki narracyjne są zakończone, czy też w dalszym ciągu otwarte¹⁹⁶.

Pierwszy z dwóch typów, czyli seriale otwartego końca (ang.) *open-ended serials* swój początek miały w latach trzydziestych XX wieku za sprawą emisji w amerykańskim radiu, zaś w połowie XX wieku, został przeniesiony do

¹⁹³ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, op. cit., s. 40.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 19.

¹⁹⁵ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni: sławni bohaterowie filmowi*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 73.

¹⁹⁶ E. Kujawska-Lis, A. Lis-Kujawski, *Bez tajemnic. Terapeutyczna wartość seriali na przykładzie pierwszego polskiego serialu o psychoterapii*, [w:] A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014, s. 149.

telewizji¹⁹⁷. Drugim z typów są seriale zamkniętego końca (ang.) *closed ended serials*, gdzie zamknięcie narracji następuje między 50. a 200. odcinkiem¹⁹⁸.

Jeszcze do niedawna seriale różniły się od filmów nie tylko niższym statusem kulturowym, skromniejszym budżetem, ograniczonym udziałem twórców czy miejscem akcji, ale również uproszczoną fabułą. Epizodyczność formatów czylniła je narracjami o statusie otwartym, gdzie historia toczyła się w kilku odcinkach, a na widzu wymuszona była aktywność oglądania ich w chronologicznej kolejności, a więc w sposób ciągły (obecnie antologie nie wymuszają tego na odbiorcach). Natomiast filmy były narracjami o statusie zamkniętym, mającymi początek, ale i punkt kulminacyjny. Inne możliwości podziału seriali bazowały m.in. na takich komponentach, jak na:¹⁹⁹

- tematyce,
- gatunkowości,
- seryjności,
- rodzajach,
- a nawet potencjalnych grupach odbiorczych.

W związku z wywodzeniem się seriali z gatunku filmowego, wyróżnić można podział seriali: „na spodziewaną reakcję danego odbiorcy (np. horror, komedia, melodramat, serial sensacyjny); tematykę (np. serial wojenny, serial sztuk walki, serial gangsterski, serial kryminalny, serial biograficzny); formę (np. serial awangardowy, serial muzyczny, serial przygodowy); czas akcji (np. serial historyczny, serial fantastycznonaukowy, serial *fantasy*, serial kostiumowy); technologię (serial animowany) lub też ikonografię (serial western). Seriale, które trudniej jest jednoznacznie sklasyfikować nazywane są często dramatami. Można je podzielić na: seriale psychologiczne, obyczajowe i społeczne²⁰⁰.

Z uwagi na zacieranie się klasycznego podziału gatunkowego w skutek łączenia się schematów fabularnych i ikonograficznych, powstają tzw. gatunki skrzyżowane (ang.) *cross-gens*, które są trudne do jednoznacznej klasyfikacji. Powyższa problematyka dotycząca klasyfikacji i typologii zauważona została już w niekompatybilności literackiej oraz filmowej systematyki w zakresie gatunkowości. Przykładowo, w literaturze przedmiotu horror jest odmianą fantastycznej prozy popularnej, kategorią podrzędną względem gatunku powieści epickiej. W ten sposób zbudować można pewien schemat: epika (rodzaj) – powieść (gatunek) – powieść grozy/horror (odmiana gatunkowa). Natomiast w nauce o filmie horror postrzegany jest jako gatunek filmowy, będący jednostką podrzędną względem fabularnego rodzaju filmowego oraz nadrzędną wobec wielu odmian

¹⁹⁷ Ibidem, s. 149.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 150.

¹⁹⁹ K. Rączy, *Fenomen współczesnych...*, op. cit.,

²⁰⁰ Ibidem.

gatunkowych, które wykształciły się w drodze ewolucji historycznej gatunku filmowego. Ten zapis modelowy odnieść można nie tylko w stosunku do filmu, ale także produkcji serialowej. W ten sposób otrzymuje się wzór: serial fabularny (rodzaj) – serial grozy (gatunek) – np. serial wampiryczny (odmiana gatunkowa). Z egzemplifikacji wynika, że zachodzi wyraźne przesunięcie kategoriałne między: gatunkiem w odniesieniu do filmu czy serialu, a odmianą gatunkową w odniesieniu do literatury, które są jakościami niewspółmiernymi względem siebie. Ponadto, współczesne produkcje serialowe niekiedy podchodzą pod wiele gatunków, przez co trudno je jednoznacznie skategoryzować²⁰¹. Dla przykładu, wśród seriali fabularnych można odleźć powtórzenia odmian gatunkowych, które zostały przejęte z kina, mowa o takich produkcjach jak: „komedie rodzinne, moralitety, przygodowo-historyczne, sensacyjno-kryminalne, westernowe, *science fiction*, biograficzne, przyrodnicze, policyjne, wojenne, melodramaty”²⁰².

Inny podział bazuje na wspólnym elemencie, którym miał być bohater. Jeszcze inny polega na podziale tematycznym, dzieląc je na „komedie rodzinne, moralitety, filmy przygodowo-historyczne, filmy krypto-historyczne, filmy sensacyjno-kryminalne, westerny”²⁰³. Klasyfikacja ta mogłaby być poszerzona o seriale *science-fiction*, czy też *soap opery* oraz *docu opery*, ale także seriale: „biograficzne, przyrodnicze, policyjne, wojenne, melodramaty i *reality show*”²⁰⁴.

Podsumowując, serial nowej generacji można określić jako przekaz transmedialny, który aktualnie znajduje się w przepływie pomiędzy najróżniejszymi platformami o charakterze komunikacyjnym. Z uwagi na fakt, iż zasoby posttelewizji nie są zespolone wyłącznie do „starego medium”, jakim jest telewizja, formaty serialowe nie zmniejszą swej popularności w percepcji odbiorców, nawet w stosunku do zjawiska rezygnacji z posiadania odbiorników telewizyjnych (ang.) *cord cutting*²⁰⁵.

1.7. Rys historyczny oraz społeczno-kulturowa transformacja serialu telewizyjnego

Na początku można byłoby wskazać, że seriale telewizyjne już od ponad połowy wieku wypełniają telewizyjne ramówki, a także tym samym umilają czas wolny milionów ludzi na całym świecie. Jak zauważa Justyna Bucknall-Hołyńska, psycholog i psychoterapeutka, seriale są najczęściej różnej jakości

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² J. Skrzypczak, *Popularna encyklopedia...*, op. cit., s. 489–490.

²⁰³ M. Wawer, *Gatunki, formaty...*, op. cit., s. 26.

²⁰⁴ Ibidem, s. 27.

²⁰⁵ M. Talarczyk-Gubała, *Serial...*, op. cit., s. 60.

i formatu zmieniającego się w zależności zarówno od miejsca, jak i od czasu powstania. Jak sama pisze: „I tak od niemal początków telewizji można było śledzić losy kilkudziesięciu bohaterów zaludniających świat amerykańskich oper mydlanych, wybranych postaci brazylijskich telenowel, brytyjskich sitcomów, kryminalnych czy medycznych procedurali i innych form audiowizualnej narracji. Od dawna też pojawiały się takie produkcje, które wymykały się wszelkim klasyfikacjom i nie poddawały łatwym ocenom, były też z reguły lepsze jakościowo. I to one dały podwaliny pod współczesne seriale, nazywane często nowogeneracyjnymi”²⁰⁶.

Jako początek powstania, tudzież pojawienia się seriali, należy upatrywać XIX wiek. Obecne były one w medium, które cieszyło się popularnością i nie miało jeszcze żadnej konkurencji, jaką była prasa. W tamtym czasie zaczęły powstawać powieści zamieszczane początkowo w broszurach, a następnie w gazetach, były one wydawane w odcinkach. Jednymi z pierwszych publikacji były „Tajemnice Paryża”, autorstwa francuskiego pisarza Eugène’a Sue oraz opowieści Alexandre’a Dumasa, wydane między 1842 a 1843 rokiem; poruszające tematykę ubogich obywateli Paryża – jak już nadmieniono, wydawane w odcinkach. Następnie, pierwsza połowa XX wieku ukazała, iż odcinkowe historie cieszyły się dużą popularnością oraz powodzeniem we Francji. Jako przykład należy wskazać gazetę „Le Journal des débats”. Dodatkowo każdy z odcinków zamieszczonych opowiadań zakańczał się bez jednoznacznego finału, tworząc napięcie i pozostawiając odbiorcę w niepewności i zaciekawieniu oraz niedosycie. W późniejszym czasie mechanizm ten został określony terminem zawieszania (ang.) *cliff hanger*, celowo stosowanym w serialach lat 70.-90. XX wieku, by przyciągać ponownie widzów przed ekrany, pozostawiając ich jednocześnie w swoistym niedosycie. Jest przy tym rzeczą interesującą, że autor tworzył powieści zgodnie z sugestiami czytelników, co bez wątpienia w późniejszych czasach przypomina do złudzenia relację pomiędzy twórcami (reżyserzy, kreatorzy, *showrunnerzy*), a widownią (widzowie, odbiorcy treści audiowizualnych), która niejednokrotnie przez swoje sugestie, ale przede wszystkim chęci, przyczyniła się do wprowadzenia zmian w scenariuszu, bądź wymuszeniu nakręcenia kolejnych odcinków czy też sezonów ulubionych seriali²⁰⁷.

²⁰⁶ J. Bucknall-Hołyńska, *Czy współczesne seriale spełniają kryteria kultury wysokiej?*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/justyna-bucknall-holynska-czy-wspolczesne-seriale-spelniaja-kryteria-kultury-wysokiej-tpct-46->, 20.07.2023.

²⁰⁷ B. Racięski, *W poprzednim sezonie... krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2016, t. 59, nr 1 (225), s. 18.

Rysunek 1. Tajemnice Paryża – jeden z pierwszych utworów literatury popularnej opublikowanych w odcinkach we Francji

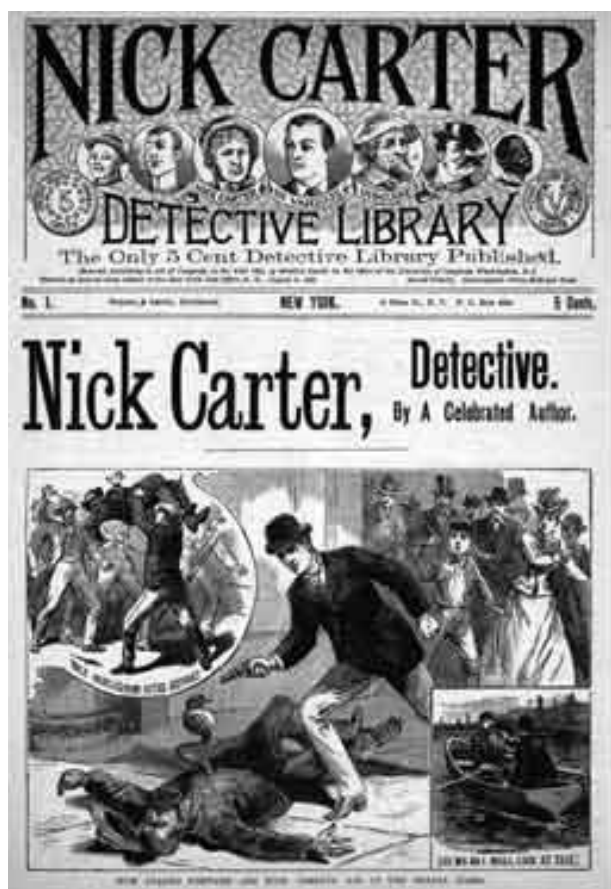


Źródło: oficjalna strona internetowa Artsy, [dostępna na:] <https://www.artsy.net/artwork/jules-cheret-jules-cheret-les-mysteres-de-paris-par-eugene-sue-1897>, 20.06.2023.

Kolejnym równie ważnym etapem w dziejach serialu było powstanie pierwszych filmów odcinkowych, niemych. Istotną rolę odegrał w tej przestrzeni Victorin-Hippolyte Jasset, francuski pionier filmowy, który stworzył film *Nick Carter, le roi des détectives*, oparty na treściach amerykańskich broszur. Akcja rozgrywała się we Francji, główny bohater to Nick Carter, zaś produkcja była uznawana za innowacyjną, jak na tamte czasy. Początkowo twórcy nie przykładali szczególnej uwagi i przesadnej dbałości na przemyślany scenariusz oraz powiązania pomiędzy kolejnymi ich częściami, jak np. status matrymonialny

głównego bohatera, który w każdej części zmieniał się, niejednokrotnie kuriozalnie (kawaler w następnym odcinku był wdowcem); lub śmierć bohatera w zakończonym sezonie, nie była tożsama z odejściem postaci, która wracała żywa, i to bez jakiegokolwiek wytłumaczenia widzowi, który zapamiętał zupełnie inny finał przygód ulubionego bohatera²⁰⁸.

Rysunek 2. Pierwszy film odcinkowy – Nick Carter, le roi des détectives



Źródło: K. Burton Smith, *Nick Carter*, [dostępny na:] <https://thrillingdetective.com/2020/04/20/nick-carter/>, 26.07.2023.

W niedługim czasie, konkurencją dla *Nicka Cartera* stał się *Sherlock Holmes*, w reżyserii duńskiego twórcy – Viggo Larsena, który wyreżyserował pomiędzy 1908 a 1911 rokiem 11 filmów o znanym detektywie, zaś sam reżyser wcielał

²⁰⁸ I. Gawęł, *Serial telewizyjny – geneza gatunku*, [dostępna na:] <https://profesor.pl/publikacja,29117,Rozne,Serial-telewizyjny-geneza-gatunku>, 20.06.2023.

się w postać głównego bohatera. Godzi się podkreślić, że kolejną kategorię popularnych filmów stanowiły westerny, na czele z Gilbertem M. Andersonem, który wcielił się w rolę *Broncha Billy'ego*. Między 1908 a 1915 rokiem powstało około 376 filmów z udziałem bohatera będącego wyrzutkiem społecznym, ale i jednocześnie bandytą kochanym przez mieszkańców swojego miasteczka²⁰⁹.

Seriale postrzegane jako odrębna kategoria gatunkowa, zaczęły się przeobrażać i kształtować wraz z pojawieniem się melodramatu *What Happened to Mary?* (1912), wyreżyserowanego przez Charlesa Brabina z *Marry Fuller*, (emitowany co miesiąc). Jednakże za pierwszy film o typowym serialowym konstrukcie uznano *The Adventures of Kathlyn* (1913), w reżyserii Francisa J. Grandona, z Kathlyn Williams (premiery trafiały na ekrany kin co tydzień), transmitowany od stycznia do maja 1914 roku, składający się z 13. odcinków.

Rysunek 3. Film o typowym serialowym konstrukcie – *The Adventures of Kathlyn*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Chicago Logy*, [dostępna na:] <https://chicagology.com/silentmovies/adventuresofkathlyn/>, 26.07.2023.

²⁰⁹ Ibidem.

Jak się bowiem okazuje, mechanizmy seryjności pojawiły się w kinie niemyym wraz ze wzrostem filmów umieszczonych na wielu rolkach, a nie jak do tej pory na tzw. jednej rolce. *Chata wuja Toma* (1910) wyreżyserowana przez Jamesa Stuarta Blacka, podzielona została na trzy części, zaś fabuła w nich zawarta i umieszczona na określonych rolkach, była oddzielona zarówno w czasie, jak i miejscu.

Natomiast film *Zigomar* z 1911 roku, reżysera Victorina-Hippolytea Jasseta dzielono na zasadzie odcinkowych opowiadań, a więc pierwsze rolki finiszował celowy zabieg (ang.) *cliffhanger*²¹⁰. Z kolei następną dekadą zaobfitowała w powstanie interesujących produkcji, takich jak na przykład: *The Perils of Pauline* z 1914 roku, w reżyserii Louisa J. Gasniera, Donalda Mac-Kenzie, w których zastosowano tzw. (ang.) *situation endings*, ukazując bohaterkę w zaskakujących i nieznanych dotąd okolicznościach. Warto jeszcze w tym miejscu uwzględnić, że inne popularne produkcje to: *The Exploits of Elaine* z 1915 roku, dalej *The Pearl of the Army* z 1916 roku, można też wspomnieć o *The House of Hate* z 1918 roku, a także o *The Hazards of Halen* z 1917 roku (najdłuższa seria w tamtym czasie, licząca aż 119 epizodów²¹¹). Największe uznanie zyskały serie w Stanach Zjednoczonych, jak podają źródła, rocznie kręcono ich nawet do 30. Inne kraje, szczególnie w Europie, gdzie serie cieszyły się równie dużą oglądalnością i renomą to: Anglia, Francja, Włochy, Dania, Hiszpania i Niemcy²¹².

Lata 30. XX wieku przyniosły kolejną innowację w zakresie produkcji filmów i formatów serialowych, jaką były filmy z dźwiękiem. Serialem, w którym częściowo wprowadzono dźwięk (muzyka, efekty dźwiękowe), był *The Ace of Scotland Yard* z 1929 roku. Przełom miał nadejść wraz z pojawieniem się serialu *The Wide World* z Jackiem Flamingiem w roli głównej. Do tej pory premiery odbywały się za pośrednictwem sal kinowych, zaś w 1932 roku amerykańska stacja telewizyjna CBS dokonała pierwszej emisji serialu w historii prosperowania telewizji. Kolejny przełom nastąpił w 1936 roku, kiedy to wyemitowano produkcję science fiction zatytułowaną *Flash Gordon*, format przekraczający aż trzykrotnie budżet wykorzystany do tej pory przy produkcji i realizacji seriali²¹³.

Warto nadmienić, iż odgrywały one rolę słuchowisk radiowych, które stanowiły poniekąd pierwowzór i inspirację do późniejszego tworzenia seriali. Były one bardzo popularne, jednakże audiowizualne formaty z czasem wyparły słuchowiska, gdyż technologia audiowizualna jako (łac.) *novum*, była o wiele bardziej atrakcyjna dla odbiorców. Najbardziej znane słuchowiska, to cykl serii

²¹⁰ B. Raciński, *W poprzednim sezonie...*, op. cit., s. 35.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ I. Gawel, *Serial telewizyjny...*, op. cit.

Rysunek 4. The Hazards of Helen z 1917 roku



Źródło: oficjalna strona internetowa *IMBD*, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/title/tt0004052/>, 26.07.2023.

z 1925 roku, *The Smith's Family*, ukazujący życie przeciętnej, amerykańskiej rodziny oraz komediowy serial *Amos 'n' Andy*, z lat 1928–1943²¹⁴.

Schyłek lat 40. XX wieku obfitował w powstanie oper mydlanych (ang.) *soap-opera*, produkcji kierowanych głównie do kobiet, a dokładniej – gospodyń domowych. Emitowane w godzinach wczesnopołudniowych cechowały się mało skomplikowanym, wręcz banalnym scenariuszem, odwzorowującym realia społeczne, w których przyszło odbiorcom seriali wówczas żyć. Pierwszą operą mydlaną emitowaną w telewizji, była *Faraway Hill* z Florą Cambell w roli głównej; ukazywała się ona od 1949 roku w Stanach Zjednoczonych. Natomiast nadawaną codziennie produkcją stała się z kolei *These are my children?*,

²¹⁴ B. Raciński, *W poprzednim sezonie...*, op. cit., s. 16–31.

emitowana od 1949 roku przez stację NBC. Najpopularniejsze produkcje z cyklu oper mydlanych tamtych dekad to: *Miłość to wiele wspaniałych rzeczy* (ang.) *Love is a Many Splendored Things*, *Miłość życia* (ang.) *Love is Life*, *Utajona burza* (ang.) *Secret Storm*, *Na krawędzi nocy* (ang.) *Edge of Night*²¹⁵.

Natomiast lata 50. zaczęły przynosić wzmożoną obecność (ang.) *sitcomów*, takich jak: *The Goldbergs* (1949–1956), *Leave It to Beaver* (1957–1963), *Kocham Lucy* (1951–1957) – który zmienił telewizję w USA, a także *Father Knows Best* (1954–1960). Kolejne znaczące zmiany w gatunku serialowym zaobserwowano w latach 60. i 70. XX wieku. Skoncentrowano się wówczas na tworzeniu technik, które pozwalały w istocie tworzyć produkcje bazujące na powtarzalnych schematach fabularnych, jednak powtórzenia te były pozytywnie odbierane przez widzów. Jako przykład mogą posłużyć produkcje, takie jak: *Doktor Kildare*, na którego miejsce wprowadzono *Doktora Caseya*, zaś za *Doktora Simona Locka* wdrożono *Doktora Markusa Welby* oraz *Medical Center*²¹⁶. Następne popularne seriale, pojawiających się po sobie dekad to: *East Side/West Side* (1963–1964), *Mr. Novak* (1963–1965), *The Defenders* (1961–1965); dramat sądowy (ang.) *courtroom drama* mówiący publicznie o aborcji, eutanazji uznawanych za kontrowersyjne i traktowane jako tematy tabu, ale także popularny (ang.) *science fiction* serial *Star Trek* (1966–1999), szpiegowski *Man from U.N.C.L.E.* (1964–1968). Produkcje te przyczyniły się do powstania zjawiska fandomu i fanów. Warte przywołania tytuły seriali cieszących się popularnością to: *Obława* (1951–1959), *Naked City* (1958–1963), *Sunset Strip* (1958–1964), *The Mod Squad* (1968–1973), *Porucznik Columbo* (1968–1978 i 1989–2003). Popularne seriale lat 70., to: *Ulice San Francisco* (1972–1977), *M*A*S*H* (1972–1983), *All in the Family* (1971–1979), *Mary Tyler Moore Show* (1970–1977), *Kojak* (1973–1978)²¹⁷.

Lata 80. przyniosły rozkwit produkcji ukazujących życie bogatych amerykańskich elit, ale także ludzi jawiących się jako wzory i ideały cielesnego piękna, którzy nie tylko stanowili obiekt westchnień publiczności, ale także każdy inspirował się ich stylem oraz wyglądem. Do tego rodzaju seriali należały: *Dynastia* (1981–1989), *Dallas* (1978–1991), *Santa Barbara* (1984–1993), *Słoneczny Patrol* (1989–2001), *Moda na Sukces* (ang.) *The Bold and the Beautiful*, 1987 – w ramach ciekawostki warto dodać, iż jest to najdłuższa emitowana na świecie opera mydlana. Powodzeniem cieszyły się także produkcje rodzinne, skierowane nie tylko do dorosłych, ale i przeznaczone były dla dzieci i młodzieży: *Domek na prerii* (1974–1983), *Bill Cosby Show* (1984–1992), *Dzieciaki, kłopoty i my* (1985–1992), *Alf* (1986–1990), *Pełna chata* (1987–1995), *Świat według*

²¹⁵ Ibidem, s. 16–31.

²¹⁶ Ibidem, s. 16–31.

²¹⁷ Ibidem, s. 16–31.

Bundych (1987–1997), *Cudowne lata* (1988–1993), *Allo Allo* (1982–1992). Nie zabrakło również seriali o tematyce przygodowej, detektywistycznej czy policyjnej, gdzie w skład produkcji wchodziłi charyzmatyczni, przystojni i nieustraszeni mężczyźni, oraz niezależne, inteligentne i piękne kobiety, wyrrywające się ze schematów typowych żon i gospodyń domowych. Produkcje te to m.in.: *MacGyver* (1985–1992), *Aniołki Charliego* (1976–1981), *Drużyna A* (1983–1987), *Detektyw Remington Steele* (1982–1987), *Airwolf* (1984–1987), *Policjanci z Miami* (1984–1989), *Na wariackich papierach* (1985–1989), *Gliniarz i prokurator* (1987–1992), *Nieustraszony – Knight Rider* (1982–1986), *Love Boat* (1977–1987), *Magnum P.I* (1980–1988), *Miami Vice* (1984–1989), *Zdrówko* (1982–1993)²¹⁸.

W latach 90. produkcje, które osiągnęły status kultowych, to np. surrealistyczne i symboliczne *Miasteczko Twin Peaks* (ang.) *Twin Peaks*, 1990–1991, pełen intryg oraz trudnych historii młodych ludzi *Melrose Place* (1992–1999); sitcom komediowy *Przyjaciele* (ang.) *Friends*, 1994–2004, czy medyczny dramat *Ostry dyżur – ER*, 1994–2009; gatunek paranormalny, *science fiction* *Z Archiwum X* (ang.) *The X Files*, 1993–2002; prawniczy *Ally McBeal* (1997–2002), czy też film skierowany do nowoczesnych kobiet – *Seks w wielkim mieście* (ang.) *Sex in the City*, 1998–2004; przygodowy i obyczajowy: *Przystanek Alaska* (ang.) *Northern Exposure* 1990–1995), *Doktor Quinn* (ang.) *Dr. Quinn, Medicine Woman*, 1993–1998, *Siódme niebo* (1996–2007); rodzinne: *Pomoc domowa* (1993–1999), *Trzecia planeta od słońca* (ang.) *3rd Rock from the Sun*, (1996–2001), *Skrzydła* (1990–1997); jak i przygodowe: *Renegat* (1992–1997), *Strażnik Teksasu* (ang.) *Walker, Texas Ranger*, 1993–2001, *Komisarz Rex* (niem.) *Kommissar Rex*, wł. *Il commissario Rex*, 1994–2014, *Herkules* (1995–1999), *Xena: Wojownicza księżniczka* (ang.) *Xena: Warrior Princess*, 1995–2001²¹⁹.

Pierwsza dekada lat 90., to szczególnie czas pojawienia się również seriali skierowanych do młodzieży. Produkcje te to: *Beverly Hills 90210* (1990–2000), *Clarissa wyjaśni wszystko* (ang.) *Clarissa*, 1991–1994, *Sabrina – nastoletnia czarownica* (ang.) *Sabrina teenage witch*, 1996–2003, *Buffy: Postrach wampirów* (ang.) *Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003, *Dziewczyna z komputera* (ang.) *Verid science* 1994–1997; *Czy boisz się ciemności?* (ang.) *Are You Afraid of the Dark?*, (1990–1996 i późniejsze emisje); *Powergangers* (1993–2001); *Szkoła złamanych serc* (ang.) *Heartbreak High* 1994–1999; *Jezioro marzeń* (ang.) *Dawson creek*, 1998–2003).

Przechodząc do nowszych czasów mających miejsce już po latach 90. XX wieku, warto zwrócić uwagę, że polski rynek telewizyjny, taki jakim znamy go

²¹⁸ Ibidem, s. 16–31.

²¹⁹ B. Raciński, *W poprzednim sezonie...*, op. cit., s. 16–31.

dzisiaj, ukształtował się po 1997 roku, kiedy to w konsekwencji procesu licencyjnego powstały dwie pierwsze komercyjne stacje telewizyjne, czyli Polsat i TVN²²⁰. Upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej w 1989 roku zapoczątkował w istocie przejście od autorytarnych reżimów oraz gospodarek kontrolowanych przez władzę (państwo), do demokratycznych, a także partyjno-pluralistycznych systemów politycznych. W następstwie tychże zmian systemowych przekształciła się sytuacja mediów krajów Europy Środkowo-Wschodniej, gdyż krajobrazy telewizyjne przeszły procesy liberalizacji oraz deregulacji, obejmujące przejście od telewizji państwowej bądź też partyjnej do systemu nadawców publicznych. Natomiast, jest rzeczą niezwykle ważną, że dla Polski przełomowym momentem w kontekście szeroko pojmowanych mediów było powstanie Ustawy o Radiofonii i Telewizji z 29 grudnia 1992 roku, która tym samym ustanowiła ramy prawne dla regulacji nowo wdrożonego dualnego, pluralistycznego modelu mediów, standardowego dla krajów zachodnich, w których to współdziałają media publiczne oraz prywatne²²¹.

Natomiast, wracając do seriali w przekładzie międzynarodowym, warto zwrócić uwagę, że seriale telewizyjne nowej generacji, powstające od końca lat 90. XX wieku głównie w prywatnych stacjach kablowych telewizji (ang.) *quality tv*, obecnie przeżywają swój renesans. Jak wskazuje przywoływana niejednokrotnie w niniejszej rozprawie Justyna Bucknall-Hołyńska, określa się je dramatami jakościowymi, w których ukryło się kino (Jacek Dukaj) bądź też przyrównuje do dziewiętnastowiecznych powieści (Agnieszka Holland). Według wspomnianej autorki, ich epickość to rozpisana na kilka sezonów, zazwyczaj skomplikowana narracja, zawarta w hybrydycznej formie gatunkowej, prezentująca historie wielu bohaterów zmagających się z ważnymi, jednak niewygodnymi albo kontrowersyjnymi problemami. Tymczasem dramaty jakościowe na stałe zagościły w kulturze popularnej, a co więcej – często pretendują do miana sztuki wysokiej²²². Rozkwit amerykańskiej telewizji oraz seriali spowodowany jest zmianą polityki komercyjnych oraz kablowych stacji telewizyjnych, które od lat 90. część seriali skierowały do wyspecjalizowanych widzów, odchodząc tym samym od polityki produkowania programów kierowanych do szerokiego grona odbiorców. Ważne słowa w kontekście omawianej tematyki wypowiedział Artur Borowiecki, który wychodzi z założenia, że „Brak konieczności schlebienia gustom masowego odbiorcy, ograniczenie cenzurowania programów nadawanych przez stacje kablowe, naturalistyczne prezentowanie przemocy i seksu, a także

²²⁰ S. Szostak, *Kultura produkcji polskich seriali fabularnych w latach 1998–2012*, „Kultura – Media – Teologia”, 2021, nr 45, s. 73.

²²¹ Ibidem, s. 73.

²²² J. Bucknall-Hołyńska, *Brytyjskie seriale telewizyjne w przekładzie międzykulturowym*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook”, 2017, nr 8, s. 151.

moralna niejednoznaczność postaci – wszystko to przekłada się na większą swobodę twórczą, zarówno reżyserów, jak i scenarzystów małego ekranu²²³. Te słowa fenomenalnie wpisują się w kanon serialowej tematyki.

W 1995 roku Charles McGrath, amerykański krytyk filmowy wykazywał, że za sprawą seriali dramatycznych w telewizji ponownie rozpoczął się „złoty wiek”. Od początku milenium obserwowalne jest natomiast wypieranie z ramówek telewizyjnych seriali z konstrukcjami epizodycznymi, a także podejmowanie różnego rodzaju eksperymentów narracyjnych²²⁴.

Podsumowując, można dostrzec, że serial jako gatunek telewizyjny ewaluował i zmieniał się na przestrzeni dekad.

1.8. Telewizja jakościowa i platformy streamingowe kreatorami oraz dystrybutorami neoseriali

Treści niniejszego podrozdziału kierują odbiorcę do następującego pytania: „czy telewizja jakościowa może być kreatorem neoseriali?”. Na to pytanie starano się odpowiedzieć w dalszej części książki.

Już od ponad dwóch dekad widzowie stają się obserwatorami, ale i uczestnikami prawdziwego odrodzenia w przestrzeni gatunku, jakim jest współczesny serial (niegdyś serial telewizyjny). Mowa tutaj o gatunku, któremu przypisywano już wysoce nieaktualne cechy, jak np. tani format w procesie produkcji, ale także uboższy w aspekcie dramaturgii, postrzegany jako gorszy zamiennik fabuł filmowych²²⁵. Podczas piątej edycji festiwalu scenarzystów Scrip Fiesta 2016 prowadząca wówczas zajęcia Agnieszka Kruk nawiązała do konstrukcji współczesnych seriali. Jednakże przy próbie zdefiniowania czy chociażby nazwania tychże produkcji, czyli wyróżnienia ich jako posiadających specyficzny typ struktury narracyjnej względem tradycyjnych form, prelegentce trudno było wskazać konkretne określenie współczesnych seriali. W ostateczności podsumowała je jako te, które „mają oglądalność”²²⁶.

Jedną z przyczyn zaistnienia tego interesującego zjawiska, jakim niewątpliwie jest nieustanny rozwój serialu, należy upatrywać w dynamicznej aktywności twórców, którzy zaczęli tworzyć coraz doskonalsze formaty serialowe. Te formaty odważnie eksperymentowały z dotychczasową, tradycyjną formułą, a także

²²³ A. Borowiecki, *Struktury...*, op. cit., s. 5.

²²⁴ Ibidem, s. 28.

²²⁵ J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż...*, op. cit., s. 64.

²²⁶ A. Borowiecki, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 2019, t. 25, nr 34, s. 163.

zauważalnie, nieustannie łamały zastane konwencje w perspektywie ich powstawania. Seriale te postawiły przed widzami niemałe wymagania²²⁷, lecz również stały się nie lada konkurencją dla gatunku filmowego. Mowa tutaj o formatach określanych jako seriale nowej generacji (seriale jakościowe), tzw. neoseriale, (ang.) *post-soaps*, *quality dramas* (dramaty jakościowe)²²⁸, czy też serial 2.0²²⁹. Formaty te mają już coraz mniej wspólnego z dawnym gatunkiem, jak np. posiadane cechy formalne, łączące je z operami mydlanymi, można wskazać (i to już nie w każdym przypadku), seryjność oraz linearność²³⁰.

Efektom powyższego zjawiska jest powstawanie telewizji jakościowej, przy jednoczesnym, wzmożonym pojawianiu się coraz to nowszych, wspomnianych zhybrydowanych formatów serialowych. Wiąże się to z tzw. prawdziwym zwrotem serialowym²³¹, sytuacją, w której seriale zaczęły być początkowo uznawane za równie dobre, jak filmy, zaś z czasem – niejednokrotnie, uznawane za doskonalsze.

Badacze gatunku serialowego zaczęli dopatrywać się początkiem lat 90. obecności pierwszych seriali, które w swej konwencji zaczynały zmieniać wyobrażenia o do tej pory znanych serialach czy telenowelach. Kiedy na ekrany telewizorów wszedł serial *Miasteczko Twin Peaks* (org. *Twin Peaks*), w reżyserii Davida Lyncha, ze ścieżką dźwiękową stworzoną specjalnie na potrzeby realizacji serialu, przez włoskiego kompozytora Angelo Badalamentiego, z kultowym intro rozpoczynającym czołówkę produkcji, o serialu zrobiło się bardzo głośno. Format okazał się być kontrowersyjnym dziełem, ponieważ poruszał tematykę dysfunkcji rodzinnych i relacyjnych, zażywania narkotyków przez młodzież oraz prostytucji nieletnich. Produkcja stanowiła wyzwanie dla widzów, bowiem była odbierana jako niezrozumiała, wręcz surrealistyczna, a wszystko za sprawą zastosowania artystycznych środków przekazu oraz celowo wykorzystanego symbolizmu, wymuszającego na telewizyjnym odbiorcy własną, wnikliwą analizę i refleksję²³². Do tej pory widz otrzymywał wszelkie informacje od twórców bez przymusu do własnych refleksji.

Za początek zaistnienia post telewizji, telewizji jakościowej, a tym samym rozpoczęcia swoistego renesansu i rewolucji serialowej, badacze mediów wskazują datę 10 stycznia 1999 roku, kiedy to telewizja kablowa HBO (aktualnie

²²⁷ M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 242–243.

²²⁸ J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, *Zmierzchno telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 115.

²²⁹ J. Bignell, J. Orlebar, *The Television Handbook*, 3rd edition, Routledge, London 2005, s. 119.

²³⁰ M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap...*, op. cit., s. 239.

²³¹ A. Szczepanek, S. Wojciechowska, P. Buśko, *Wstęp*, [w:] A. Szczepanek, S. Wojciechowska (red.), *Czas seriali*, Wydawnictwo Oficynka, Gdańsk 2014, s. 7.

²³² M. Talarczyk-Gubała (por.), *Serial*, [w:] *Encyklopedia maturzysty*, 2014, s. 6.

satelitarna i internetowa) dokonała emisji pierwszego odcinka serialu pod tytułem *Rodzina Soprano* (org. *The Soprano's*). Produkcja ta jako pierwsza odeszła od szablonowych, powtarzalnych fabuł, na rzecz ukazania antybohatera, znajdującego się w kryzysie psychicznym, korzystającego z pomocy terapeuty, a tym samym zapoczątkowania ery antybohaterów, uwielbianych przez widzów produkcji serialowych²³³. Serial ten z uwagi na swą specyfikę oraz odcinkową formę miał sposobność tworzenia dłuższych, skomplikowanych historii, o mocno złożonej, ale i szczegółowej narracji²³⁴. Należy podkreślić, że produkcje stworzone przez HBO niezaprzeczenie stanowią gatunkowym konwencjom. Zaprezentowane historie gatunku oraz schematy i struktury fabularne, a przy tym strategie narracyjne, ale również rezonans pejzażu społecznego bądź też politycznego, umieszczona forma serialowa w danym dyskursie, zacierającym granice znajdujące się pomiędzy telewizją a kinem rozumianym jako medium. Telewizja jakościowa stanowi zatem immanentną przestrzeń perspektywy medialnej Stanów Zjednoczonych²³⁵. Telewizja HBO reklamowała się chwytliwym hasłem – „To nie telewizja. To HBO (ang.) *It's not TV. It's HBO*”.

Współczesne formaty serialowe ewoluowały w stronę złożonej produkcji małoekranowej. Posiadają formę otwartą oraz elastyczną, nie stanowiąc wyłącznie programu telewizyjnego, gdyż istnieje możliwość emitowania ich za pośrednictwem internetu, bez określonych odstępów czasowych (przykład serialu *House of Cards*, wyemitowanego w całości). Seriale zyskały możliwość emitowania w ramach odpłatnych serwisów online (*Netflix*, *HBO GO*, *Cineman*, *IPLA*, *ShowMax*), czy też kanałów „na żądanie” (*CDA PLAYER*), ale także w serwisach ogólnodostępnych (YouTube)²³⁶. Zjawisko konwergencji mediów przyczyniło się do przepływowości produkcji serialowych pomiędzy różnymi platformami streamingowymi²³⁷, jak również do zmiany formy dystrybucji, obfitując w zaistnienie transmedialnych produkcji²³⁸.

Zastanawiającym jest zagadnienie, jak odbiorca jest w stanie rozpoznać serial jakościowy, a więc zwartą w nim formułę jakości (ang.) *quality television*. Widz już podczas pierwszego zetknięcia się z serialem potrafi ocenić, czy produkcja jest wartościowa (jakościowa), czy też nie. Zawiera ona już u samych podstaw swego konstrukt, estetyczną dystynkcję, staranność o dobry styl, ale

²³³ D. Baran, *Wymiary współczesnego...*, op. cit., s. 6.

²³⁴ S. Grela, *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą*, [w:] Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 43.

²³⁵ M. Pawłowska, *HBO – wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2016, t. 59, nr 1 (225), s. 36–43.

²³⁶ D. Baran, *Wymiary współczesnego...*, op. cit., s. 3.

²³⁷ J. Henry, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, (tłum.) M. Biernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 7.

²³⁸ S. Grela, *Seriale tworzą...*, op. cit., s. 36.

także formę, w której zawarta jest mocna i ambitna treść. Rozpoznanie tzw. jakościowości odnosi się do produkcji, która całościowo identyfikowana jest przez widza jako efektowna, robiąca wrażenie, gdyż w kontakcie z formatem, widz odczuwa, iż ukazuje on wyższą jakość w konfrontacji z innymi gatunkami czy też programami. Serial jakościowy, to przeciwieństwo opery mydlanej (ang.) *soap opera*, popularnej niegdyś i skierowanej głównie do kobiet, w tym gospodyń domowych. Były emitowane w przedpołudniowych godzinach (ang.) *day-time*, w czasie kiedy kobiety zajmowały się domem i dziećmi, w przeciwieństwie do seriali, których premiery odbywały się wieczorami, (ang.) *prime time*, a więc w czasie, gdy najwięcej domowników spędzało wspólnie czas przed odbiornikami telewizorów. Dramat jakościowy cechuje się szczegółowo i dokładnie skonstruowanym scenariuszem, zamykającym wszystkie wydarzenia. Co więcej, przy podstawie fabularnej samoświadomości serialowej, znajdują się zarówno ambicje literackie, ale przede wszystkim filmowe, konstruowane przez wizjonerów i kreatorów, którzy nierzadko pochodzą ze środowisk artystycznych. Telewizja jakościowa bowiem zaprzecza gatunkowym klasyfikacjom, posiłkując się niejednokrotnie kontrowersją, co wiąże się z łamaniem obowiązujących zasad oraz konwencji przekazu telewizyjnego, ukazując treści, które wcześniej nie były odbiorcom zupełnie znane²³⁹.

Dążenie kreatorów audiowizualnych formatów serialowych do tworzenia neoseriali, czyli wyrwania się spod schematów tzw. nietelewizyjności serialu (jakościowego), wiąże się z przyjęciem określonych konwencji i struktur filmu, posiadającego niemal od zawsze wyższy status kulturowy, ale i artystyczny. Telewizja może zostać określona jako jakościowa, jeśli celowo i świadomie pozyskuje inspiracje z literatury czy też filmu. Jakościowe formaty telewizyjne nieustannie udoskonalają swą formę i konstrukt, chłoną znaczeniami zarówno czołówki, jak i wzbogacają prezentowane treści starannie użytymi ścieżkami dźwiękowymi, będącymi doskonałymi ilustracjami muzycznymi. Jakościowy serial o charakterze dramatu, wymaga w swej kreacji oryginalności względem określonych standardów telewizji tzw. kanonów swoich czasów. Standardem telewizji jakościowej jest jej permanentny rozwój, zaś jedną z jej funkcji stanowi pobudzenie widzów do intelektualnej aktywności w percepcji odbioru danego formatu, skłaniając użytkowników do twórczych refleksji oraz stawiania własnych interpretacji oraz tez.

Na podstawie zaprezentowanych treści można byłoby wywnioskować, że słuszna wydaje się teoria, iż „serial wyemancypował się zatem do takiej pozycji, że zarówno przez krytykę, jak i przez badaczy akademickich traktowany jest z powagą, nie inaczej niż inne dziedziny sztuki, takie jak film czy teatr.

²³⁹ M. Pawłowska, *HBO – wzorzec...*, op. cit., s. 34–35.

Doniosłość tematów i ich zdolność do głębokiego poruszenia widzów są solidnymi wytycznymi, które należy ująć w metodologii badania telewizji jakościowej²⁴⁰. Te słowa potwierdzają, że obrona tematyka jest ważna i warta dalszego diagnozowania.

Współczesny użytkownik mediów nie jest przymuszony do wyjścia z domu i dokonywania zakupów w sklepie stacjonarnym, może wykonywać wszelkie czynności związane z zakupem w sposób *online*, z własnego domu lub dowolnie preferowanego przez siebie miejsca z dostępem do internetu. Szczególnie tyczy się to branży rozrywki, a więc wyboru filmów, czy też seriali, które sprzedawane były czasem nawet na kilku nośnikach w postaci płyt DVD, czego efektem były spore nakłady finansowe. Alternatywą stała się jednak możliwość posiadania subskrypcji VOD, oferującej możliwość sporej wygody i większej świadomości wyboru aprobowanych treści. Dlatego też genezy początków zmian w obrębie dystrybucji i odbioru formatów serialowych i filmowych należy upatrywać w 1997 roku, kiedy to partnerzy biznesowi, Mark Randolph i Reed Hastings otworzyli w Stanach Zjednoczonych wypożyczalnię filmów, która jako pierwsza oferowała możliwość wypożyczania zasobów audiowizualnych przez sieć, jednocześnie rezygnując z kaset VHS, wymieniając je na nowszy zamiennik, jakim były płyty DVD. Serwis rozpoczął swoją działalność w 1998 roku, zaś oferowana usługa obejmowała wówczas około 925 filmów. Z kolei w 1999 roku powstała wypożyczalnia Netflix, która to wprowadziła model subskrypcyjny jako wypożyczanie filmów, gdzie odbiorca otrzymał możliwość zamówienia na wskazany adres wybrane filmy na DVD w stałej kwocie. Co więcej, w 2007 roku miała miejsce kolejna modyfikacja w postaci usługi *streamingu* filmów oraz seriali. Duże znaczenie miało podjęcie współpracy z producentami sprzętu elektronicznego, co zaowocowało stworzeniem aplikacji umożliwiających korzystanie z materiałów na iPadach, iPhone'ach, konsolach do gier oraz innych urządzeniach obsługujących sygnał internetowy. Dodatkowo w 2013 roku doszło do kolejnego przełomu, bowiem serwis jako pierwszy udostępnił w całości sezon serialu *Dom z kart* (ang.) *House of Cards*, co stało się powszechną praktyką dla przyszłych produkcji na platformie. Widzowie otrzymali możliwość oglądania wybranej liczby odcinków wskazanego przez siebie sezonu, w trakcie ustalonego również indywidualnie (przez siebie) pojedynczego seansu, co było do tej pory jedynie wyobrażeniem. Platforma Netflix dokonała przejścia w swoje zasoby serii, które do niedawna ukazywały się wyłącznie w telewizji. Warto podkreślić, że Netflix zaczął produkować własne seriale, dokumenty, jak np. piąty sezon *Czarnego Lustra* (ang.) *Black Mirror*, ale także stworzenie interaktywnego filmu pełnometrażowego, będącego nawiązaniem do serialu – *Czarne lustro*:

²⁴⁰ M. Pawłowska, *HBO – wzorzec współczesnej...*, op. cit., s. 37–38.

Bandersnatch, który połączył film z grą komputerową, pokazując nieustające możliwości technologiczne platform na żądanie²⁴¹.

Platformy strumieniowe działają wedle mechanizmu VOD – wideo na żądanie (ang.) *video on demand*. Aby w pełni korzystać z usługi, użytkownik musi dysponować urządzeniem umożliwiającym dostęp do platformy, takim jak telewizor, komputer stacjonarny, laptop, a także urządzenia mobilne, takie jak smartfon czy tablet, oraz zapewnionym szerokopasmowym dostępem do internetu.

Materiały audiowizualne składające się z uprzedniego przygotowania w strukturze serwerów, są dostępne dla użytkowników na żądanie²⁴², w dogodnym dla nich czasie i za odpowiednią opłatą. Zazwyczaj wyróżnia się trzy grupy serwisów na żądanie. Pierwsza bazuje na miejscu przechowywania materiałów wideo, druga dotyczy infrastruktury technicznej, a trzecia odnosi się do modelu biznesowego²⁴³. Inna pozycja podziału dotyczy trzech metod strumieniowania: strumieniowanie właściwe, prawdziwe (ang.) *true streaming*, pobieranie oraz metoda hybrydowa²⁴⁴.

Termin strumieniowanie (ang.) *streaming, video streaming* to przesyłanie określonych danych przez dostawcę (nadawcę) transmisji o charakterze strumieniowym do odbiorcy „w sposób nieprzerywany”, przy jednoczesnej możliwości odbioru danych od samego początku otrzymywania ich przez użytkownika. Konkretnie rzecz biorąc, *streaming* jest techniką przekazywania oraz dostarczania zasobów za pomocą Internetu w postaci stałego oraz permanentnego strumienia określonych danych. Serwerem zasobów strumieniowych jest odpowiednia infrastruktura, wyposażona w specjalistyczne oprogramowanie, umożliwiające „przetwarzanie jak i dystrybucję danych multimedialnych w postaci strumieniowej”²⁴⁵. Z uwagi na charakter prowadzonych badań, autorka książki koncentruje się na strumieniowaniu prawdziwym (ang.) *true streaming*, które zawiera w sobie wszystkie założenia dotyczące mediów strumieniowych: gwarantuje dostęp do zasobów w czasie rzeczywistym oraz „na życzenie” odbiorcy, korzysta z serwerów strumieniowych oraz strumieniowego oprogramowania zainstalowanego u klientów. Natomiast dane są pobierane, przetwarzane oraz odbierane w sposób jednoczesny, natychmiastowy, bez potrzeby tworzenia kopii na wskazanym dysku lokalnym²⁴⁶.

²⁴¹ M. Sztąberek, *Platforma strumieniowa Netflix – domena VOD czy nowa forma telewizji jakościowej? Historia i sposoby dystrybucji*, „Panoptikum”, 2018, nr 20 (27), s. 11–15.

²⁴² W. Gogolek, *Komunikacja, sieciowa. Uwarunkowania, kategorie i paradoksy*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2010, s. 142.

²⁴³ P. Stęпка, *Rynek wideo na żądanie (VoD) w Polsce*, „Analiza Biura KRRiT”, 2009, nr 1, s. 23.

²⁴⁴ W. Sulej, M. Ziółkowska, *Efektywność mediów strumieniowych*, Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki, 2011, nr 30, s. 95.

²⁴⁵ Ibidem, s. 90.

²⁴⁶ Ibidem, s. 90.

Wideo na żądanie dotyczy usług (ang.) *catch up tv*, czyli tzw. formy usługi polegającej na oglądnięciu danego audiowizualnego formatu w innym czasie, niż jest on planowo emitowany przez ramówkę telewizyjną w określonym dniu i o konkretnej godzinie (dostępne i aktywne do kilkunastu dni od dnia premiery w telewizji). Tyczy się ono również usług tzw. wirtualnych wypożyczalni formatów wideo. Wspominane powyżej trzy grupy serwisów wideo na żądanie – dla przypomnienia – skategoryzowane następująco: pod kątem miejsca gromadzonych treści, z uwagi na infrastrukturę oraz z uwzględnieniem modelu biznesowego, są mocno rozbudowane. W związku z czym, wyróżnić można dwa rodzaje usług związanych z miejscem gromadzenia formatów. Pierwszy z nich to (ang.) *push vod*, gdzie pliki audiowizualne przesyłane są do (ang.) *set top boxów* danego klienta, na jego twardym dysku. Co więcej, liczba plików wideo jest określona przez pojemność danego dysku, zaś operator dokonuje zmian w udostępnionej ofercie. Drugim rodzajem usługi jest (ang.) *pull vod*, tzw. prawdziwe *vod*, polegająca na możliwości dostępu przez klienta do wszystkich zasobów audiowizualnych, które zostały umieszczone na serwerze danego operatora. Z uwagi na infrastrukturę, dzięki której dana usługa dostarczana jest do klientów wskazuje się na: infrastrukturę kablową, naziemną rozsiewczo-radiową, jak również platformy satelitarne, sieć ADSL (IPTV) oraz łącze internetowe. Podział na model biznesowy danego usługodawcy dzieli się na (ang.) *free on demand* oraz *rental vod*. W przypadku pierwszego z modeli, klient nie ponosi opłat gratyfikacyjnych za użytkowane formaty, zaś koszty spoczywają na reklamodawcach. W przypadku drugiego wariantu, użytkownicy zostają zobligowani do uiszczania regularnych opłat za dostarczane formaty, płacąc tym samym za otrzymywaną treść. Jest to najpopularniejszy rodzaj modelu występujący w przestrzeni działań rynku europejskiego. Płatności zastosowane w jego schemacie to:²⁴⁷

- (ang.) ***pay per download – a la carte vod***, cechujący się wypożyczeniem danych zasobów na określony czas (24h, 48h);
- (ang.) ***subscription vod – svod***, polegający na dostępie do zasobów za określoną, najczęściej uiszczaną comiesięczną opłatą;
- (ang.) ***packs*** – możliwość korzystania z wybranego pakietu, np. określonej liczby sezonów, czy odcinków serialu, za ustaloną opłatą;
- inne usługi tego rodzaju, to na przykład (ang.) ***packages***, gdzie klient posiada możliwość wypożyczenia audycji (na wzór karty prepaidowej), czy też zakup wskazanej treści oraz możliwość przechowania jej na twardym dysku, co preferuje część wytwórni filmowych w Stanach Zjednoczonych – (ang.) ***download to own vod***.

²⁴⁷ M. Oleszkowicz, „Wideo na żądanie”, czyli jak telewizje walczą o widza w sieci, „Państwo i Społeczeństwo”, 2015 (XV) nr 1, s. 142–143.

Puentując analizowaną tematykę, w pierwszej kolejności należałoby podkreślić, iż aktualnie platformy strumieniowe wypełnione są ogromną liczbą zasobów, w tym filmów, seriali, dokumentów, programów, itp. Widz może nie tylko wybierać z wachlarza dostępnej oferty najróżniejsze rodzaje i gatunki ulubionych audiowizualnych formatów, ale również ta forma rozrywki pozwala na rezygnację w dowolnym momencie z czynności dalszego oglądania. Co więcej, istnieje możliwość ponownego powrotu do określonego momentu, przerwanej pozycji produkcji *streamingowej*. Formaty te można również oglądać przez nieskończoną liczbę razy, jeśli tylko dystrybutor nie zdecyduje się na wycofanie po pewnym czasie funkcjonowania formatu. Dodatkowo, platformy regularnie aktualizują swoje bazy i coraz częściej odbiorca spotyka się z praktyką produkcji formatów filmów i serialowych przez same platformy, tak jak w przypadku Netflix, Platforma HBO GO, która oferowała własne produkcje, jak np. serial *Westworld*.

1.9. Kontekst społeczno-kulturowy seriali a fandom jako społeczność fanów w ujęciu literaturowym

Rozważając na temat zjawiska fandomu należałoby wyjść od wyjaśnienia pojęcia terminu „fan”. W literaturze przedmiotu jest wiele definicji omawianego określenia. Najprościej rzecz ujmując, wyraz fan jest skrótem słowa fanatyk. Jak wskazuje piśmiennictwo, rozpatrywane słowo wywodzi się z języka łacińskiego – (łac.) *fanaticus*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy służącego w świątyni, wielbiciela, czciciela. Wgłębiając się w etymologię badanego terminu natrafiono na interesujące informacje. Jak się bowiem okazuje, początkowo mianem fana określano jedynie wyznawców religijnych, jednakże wraz z upływem czasu zaczęto je odnosić również do osób podchodzących z przesadnym entuzjazmem do wytworów kultury popularnej. Terminem „fan” określa się zatem człowieka, który poprzez aktywne działanie udowadnia swoją sympatię, uwielbienie czy nawet zachwyty w odniesieniu do określonego serialu, filmu, książki bądź też dzieła będącego produktem przemysłu kultury. Inne tłumaczenie sugeruje, że znaczenie to pochodzi z języka angielskiego (ang.) *fan*, i oznacza wielbiciela, zwolennika, entuzjastę, itp., zaznaczając swoistą relację człowieka do określonego rodzaju tekstu, dzieła kultury. Współczesny fandom uległ przekształceniu, gdyż nie jest tylko grupowym uwielbieniem danego produktu, dzieła, lecz wiąże się z nabywaniem, rozpowszechnianiem wiedzy, ale i własnej opinii, często i twórczości, związanej z powyższym dziełem oraz dostępnymi narzędziami interaktywnymi. Narzędzia te z kolei dają sposobność zwierania i utrzymywania połączenia z innymi użytkownikami,

posiadającymi te same gusta i sympatie, czy też upodobania²⁴⁸. Na podstawie przywołanych treści można byłoby stwierdzić, że fan to wysoce zaangażowany odbiorca kultury popularnej²⁴⁹.

Uzupełniająco można wskazać, że określenie „fan” zostało po raz pierwszy użyte w dziennikarstwie sportowym na nazwanie zagorzałych kibiców sportowych²⁵⁰. Natomiast obecnie terminem fan odnosi się zarówno do miłośników danych dyscyplin sportowych, drużyn bądź też zawodników, ale również pasuje ono do określenia zapalonych sympatyków czegoś lub kogoś innego – zespołu muzycznego, piosenkarza, gatunku muzycznego, filmu, serialu, aktora²⁵¹.

W książce przyjęto jako obowiązujące sformułowanie zaproponowane przez Małgorzatę Pawłowską, która uważa, że „fan nie jest przeciętnym odbiorcą kultury popularnej. [...] Fanowska strategia odbioru wiąże się z nieustannym doznawaniem uczucia głodu i niezaspokojenia, w które nieodłącznie wpisane jest czekanie – na kolejny odcinek serialu, ciąg dalszy sensacyjnie zakończonego sezonu, premierę od dawna zapowiadanego filmu z ulubionym aktorem”²⁵². Powołując się więc na wskazane tłumaczenie można wywnioskować, że zgodnie z założeniami autorki, fan nie jest jedynie zwykłym widzem. Miłośnik czy entuzjasta albo inaczej – pasjonat danego serialu czeka z niecierpliwością na kolejny odcinek albo na następny sezon, oglądając w międzyczasie emitowane poprzednie epizody, co może świadczyć o jego zamiłowaniu i pasji. Z jednej strony przeciętny odbiorca ma prawo uznać takie zachowanie za stratę czasu, niemniej jednak dla „prawdziwego fana” ponowne oglądanie i powracanie do swoich ulubionych bohaterów staje się wręcz konieczne. Może pojawić się pytanie: „dlaczego?”, ponieważ fan pragnie pozostać w świecie tej konkretnej produkcji. Niezbędne okazuje się też wyszukiwanie spoilerów przez amatorów seriali. W swoich rozważaniach słuszne stanowisko objęła Małgorzata Pawłowska, stwierdzając, że wielbiciel jest niezaspokojony, w związku z czym, albo chce po raz kolejny przypomnieć sobie i wrócić pamięcią do starszych odcinków wyczerkiwanego serialu, albo też poszukuje wszelkiego rodzaju informacji dotyczących fabuły nowego odcinka lub sezonu²⁵³.

Kontynuując prowadzenie analizy pojęcia „fan” warto uwzględnić, że pojęcie to zostało również zdefiniowane w publikacji pod tytułem *Zrozumieć*

²⁴⁸ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 15.

²⁴⁹ W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, s. 36.

²⁵⁰ P. Siuda, *Fanfiction...*, op. cit., s. 143.

²⁵¹ *Wielki Słownik Języka Polskiego*, Fan, [dostępna na:] https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=10909, 15.07.2023.

²⁵² M. Pawłowska, *Fandom: historia miłośna*, „EKRANY”, 2014, nr 3–4, s. 57.

²⁵³ Ibidem, s. 57.

kulturę popularną. Autor, John Fiske – ceniony kulturoznawca brytyjski i medioznawca, pisze w niej, że „fan to wyjątkowo gorliwy odbiorca. (...) Osoba będąca fanem angażuje się w tekst w sposób aktywny, entuzjastyczny i stroniczy”²⁵⁴. Nawiązując do wskazanej wypowiedzi, Fiske podobnie zresztą jak Małgorzata Lisowska-Magdżiarz podkreśla, że fan jest aktywny. Praktycznie rzecz ujmując, oznacza to, że osoba określana tym mianem, publicznie wyraża uznanie i aprobatę nad danym dziełem, pisze i koresponduje z innymi zwolennikami o fabule ulubionego filmu czy serialu, komentuje z zachwytem zdjęcia/posty/komunikaty swojego idola w mediach społecznościowych, entuzjastycznie podchodzi do kolejnej produkcji stworzonej przez szanowanego twórcę. Nie można zapomnieć też o tym, że fani są stroniczy, czyli jeżeli zdarzy się jakikolwiek spór lub jakaś kłótnia pomiędzy ich idolem a drugą osobą, zawsze staną po stronie tego pierwszego, bez względu na słuszność i rację strony. Jest więc rzeczą racjonalną, że fan kieruje się w swoich poglądach i zachowaniu darzoną sympatią, więc na taki konflikt nie będzie patrzeć obiektywnie²⁵⁵.

Aktualnie rzadko przywołuje się tezę stanowiącą o tym, iż za słowem „fan”, kryło się jeszcze do niedawna pejoratywne skojarzenie tegoż terminu, utożsamiane ze zjawiskiem patologicznym, bowiem już sama warstwa semantyczna wyrazu określa fana mianem „fanatyka”, czyli innymi słowy: (człowieka, który w żarliwy sposób wyznaje pewne poglądy, jednocześnie będąc skrajnie nietolerancyjnym względem jednostek hołdującym innym ideom²⁵⁶). W związku z powyższą definicją, wyróżniano dwa rodzaje fanów. Pierwszy rodzaj dotyczył jednostek, określanych jako nawiedzone i osamotnione masowo, zaś drugi typ, precyzował je jako rozhisteryzowany tłum, bezmyślne ofiary działań zbiorowej perswazji. Fan zatem jawił się jako bierna ofiara działań mediów masowych, nie posiadająca dystansu w stosunku do obiektu konsumpcji. Termin ten zmienił swą definicję dopiero za sprawą Henrego Jenkinsa, który zakwestionował utożsamianie fana jako szaleńca, koncentrując uwagę odbiorcy na zasobach bogactwa będącego wytworem działań kultury fandomu. Amerykański medioznawca zwrócił uwagę na fakt, iż konsumpcja spowodowała wystąpienie mechanizmu wtórnej produkcji, co oznacza, iż odbiorca przyjmuje pewne dzieło kulturowe, które nie jest jego wytworem i własnością, jednocześnie nie będąc wyłącznie biernym odbiorcą. Pozyskiwane dzieła mogą bowiem stanowić fundament do ponownego odczytu oraz determinować dalszy odbiór dzieła, gdyż fandom

²⁵⁴ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 151.

²⁵⁵ Ibidem, s. 151.

²⁵⁶ *Słownik języka polskiego*, Fanatyk, [dostępna na:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fanatyk.html>, 20.06.2023.

nieustannie produkuje, ale i konsumuje nie dzieląc społeczność na grupę tworzących i grupę odczytujących²⁵⁷.

Ze słowem fan nierozzerwalnie łączy się termin „fandom” określający społeczności fanów z obszaru najróżniejszych zjawisk związanych z danym kręgiem kultury popularnej. Wspólnota odbiorców określonych tekstów medialnych cechuje się ponadprzeciętną wiedzą o kreślonym dziele, produkcie, korzystając z niego o wiele więcej i częściej niż przeciętny odbiorca. Fan to wreszcie wzorowy konsument, ponieważ poświęca nie tylko swój czas, ale i zasoby finansowe w celu pozyskania wszystkiego, co wiąże się z danym dziełem. Grupa fanów poprzez tzw. wtórną produkcję intensyfikuje własną przyjemność, poprzez obcowanie z danym dziełem, pełniąc nie tylko rolę konsumenta, ale i funkcję kreacji dzieł, które bazują na danym oryginale²⁵⁸.

Termin „fandom” występuje zazwyczaj w dwóch znaczeniach. Pierwsze, związane jest z daną grupą, którą łączy niezwykle silna sympatia skierowana na określony tekst kultury, przy jednoczesnym manifestowaniu tego uwielbienia przez tę zbiorowość. Z kolei drugie znacznie odnosi się do zjawiska twórczego oraz czynnego zaangażowania w użytkowanie tekstu medialnego. Człowiek może przynależeć do pewnej zbiorowości fanów, jak np. sympatyków określonego serialu, ale równocześnie pełnić funkcję uczestnika danego fandomu, czyli zjawiska o charakterze medialnym oraz społecznym, będąc aktywnym w konkretnych działaniach kulturalnych²⁵⁹.

Podziału fanów można dokonać na dwie grupy, pierwsza to fani afirmujący (ang.) *affirmative fans*, zaś druga, to fani kreatywni (ang.) *creative/transformativ fans*. Pierwsza z nich działa na zasadzie podziwiania, czasem fani biorą udział w dyskusji i analizie, jednocześnie krytykując. Grupa afirmacyjna dokonuje wymiany poglądów, kolekcjonuje oraz archiwizuje materiały związane z dziełem, produktem (np. z ulubionym serialem). Fani kreatywni to grupa, która aktywnie współuczestniczy w aktywnościach, takich jak chociażby tworzenie oraz modyfikowanie dzieła. Grupa kreatywna tworzy literaturę, czy też sztukę, upowszechniając owe wytwory wśród zrzeszonej wspólnoty fanowskiej²⁶⁰.

Aktualnie, fandomy w procesie szeroko rozumianej komunikacji aktywnie posiłkują się zasobami mediów społecznościowych. Związane jest to przede

²⁵⁷ A. Czaplńska, P. Siuda, *Fandomy jako element ruchu społecznego „wolnej kultury”, czyli prawo autorskie a produktywność fanów*, [w:] W. Muszyński, M. Sokołowski (red.), *Homo Creator czy Homo Ludens? Twórcy – internauci – podróżnicy*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Bydgoszcz 2008, s. 51.

²⁵⁸ P. Siuda, *Wpływ Internetu na rozwój fandomów, czyli o tym, jak elektroniczna sieć rozwija i popularyzuje społeczności fanów*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Bydgoszcz 2008, s. 239.

²⁵⁹ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla...*, op. cit., s. 7.

²⁶⁰ Ibidem, s. 15.

wszystkim z rozpowszechnianiem, ale i pozyskiwaniem informacji o różnych rodzajach dzieł czy produktów, związanych z ulubionymi filmami bądź serialami, ale także książkami, które stanowią pierwowzór czy punkt odniesienia lub też inspirację przy tworzeniu dzieł. W związku z powyższym, wymiana zasobów wiedzy, ale także własna i cudza twórczość fanów, odbywa się w sposób wirtualny. Nowe media przyczyniły się do powstania zjawiska fandomu kreatywnego, funkcjonującego w skali międzynarodowej, ale i globalnej, m.in. poprzez wymianę materiałów o charakterze kulturalnym²⁶¹. Co ciekawe, społeczność fanów nie jest związana wyłącznie ze społecznościami skupiającymi się wokół dzieł o wysokich nakładach budżetowych, okazałych zasobach reklamowych oraz promocji w przestrzeni globalnego, amerykańskiego przemysłu kulturowego, (choć niezaprzeczalnie dominują one), jednakże warto wspomnieć o społecznościach kreatywnych, zrzeszających się przy niszowych, niezależnych, ale także wąskich w przekazie i percepcji produkcjach, które stanowią opozycję do nurtu kultury masowej postrzeganej w ujęciu globalnym²⁶².

Jak sugerują wyniki badań, fandomy aktywnie funkcjonują w sieci, prowadząc swoiste życie towarzyskie, które rozwija się i rozgrywa w przestrzeni wirtualnej. Dodatkowo, interesujący może wydać się fakt stanowiący o tym, iż fani nie prowadzą jedynie rozmów dotyczących ulubionych dzieł, ale także rozmawiają na różne inne tematy. Co więcej, społeczności fanów w internecie mogą się również znać z przestrzeni realnej, zaś poprzez sieć podtrzymywać swój kontakt. Tworzenie i utrzymywanie relacji w sieci może stać się nie tylko formą towarzyską, ale także wymiany informacji, często i wsparcia, ale przede wszystkim poczucia przynależności grupowej, tożsamości społecznej²⁶³.

Najbardziej popularne internetowe miejsca zrzeszające fanów seriali, filmów, czy gier znajdują się m.in. na blogach oraz forach tematycznych, ale także platformach społecznościowych, typu: *Tumblr*, *Pinterest* (fotografie), *Twitter* (krótkie notki), *Livejournal* (prowadzenie dziennika), ale i agregatorów twórczości oraz wszelkich analiz, jak: *Fanfiction* (fanfiction.net), *Wattpad* (wattpad.com), czy *DeviantArt* (deviantart.com); *Archive of Our Own* (archiveofourown.org) platforma oraz agregator twórczości fanów, encyklopedyczne archiwum historii fandomu – *Fanlore* (fanlore.org)²⁶⁴.

Warto skupić się również na odbiorcach treści serialowych, jako na przeciętnych, typowych i współczesnych widzach, którzy stanowią grupę sympatyków, pozytywnie reagujących na premiery nowych sezonów, ulubionych, tudzież preferowanych w odbiorze formatów serialowych. Jednocześnie korzystających

²⁶¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom...*, op. cit., s. 12.

²⁶² Ibidem, s. 9–10.

²⁶³ P. Siuda, *Wpływ Internetu...*, op. cit., s. 248–250.

²⁶⁴ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom...*, op. cit., s. 12.

z zasobów informacyjnych w mediach masowych, w tym społecznościowych z najnowszych przekazów i aktualizacji związanych z produkcjami, jednakże nie identyfikujących się jako fani (nie działający aktywnie w sieci ani w przestrzeni realnej z grupami o podobnych zainteresowaniach i gustach), ale także nie są odbierani z zewnątrz przez innych, jako właśnie tego rodzaju grupa. Współczesna forma sympatyzowania z serialami nowej generacji zdaje się być przeformowana zgodnie z kontekstem społeczno-kulturowym, ale także z możliwościami technologicznymi.

Podsumowując, wskazane w podrozdziale definicje oraz tłumaczenia pojęć: fan czy fanatyk zwracają uwagę na pojawiające się między tymi grupami społecznymi różnice. W języku potocznym „fan” uchodzi za określenie bardzo nieostre. Jak bowiem pisze Piotr Siuda, „często używa się go, aby opisać wielbicieli *celebrities* lub grupę szalikowców kibicujących jakiejś piłkarskiej drużynie. Mało tego – można być fanem lodów czekoladowych, kotów bądź psów, kuchni śródziemnomorskiej, a nawet jakiegoś regionu turystycznego”²⁶⁵. W odniesieniu do powyższych słów można stwierdzić, że pojęcia „fan” używa się w dość dowolny sposób, opisując tym samym wiele zjawisk, często niewspółmiernych a nawet znacznie się różniących.

Przechodząc natomiast do drugiego zagadnienia zasygnalizowanego w tytule podrozdziału, słowem wstępu warto prowadzone rozważania rozpocząć od tego, że wraz z dynamicznym rozwojem mediów, a także sukcesywnym zwiększaniem się ich znaczenia w codziennym życiu, w konsekwencji wiele różnych aspektów funkcjonowania społeczeństw modernistycznych oraz postmodernistycznych uległo nieodwracalnym zmianom. Na znaczeniu zyskuje też to, że rozwój prasy, radia, telewizji, a w późniejszym czasie także internetu, spowodował znaczący przełom w zakresie partycypacji zarówno w życiu publicznym, jak i politycznym, dostępności rozrywki, źródeł czy też jakości autorytetów, powszechności wiedzy i informacji albo oddziaływań edukacyjnych i socjalizacyjnych. Taki stan rzeczy doprowadził w rezultacie do sytuacji, w której rodzina, Kościół, szkoła zaczęły być stopniowo zastępowane przez poradniki, komiksy, słuchowiska radiowe, filmy oraz seriale telewizyjne właśnie jako podłoża wartości moralnych oraz duchowych, norm społecznych i wiedzy o życiu i świecie²⁶⁶.

W opinii Dariusza Barana seriale telewizyjne stanowią doskonałe narzędzie transferu pewnych aspektów kultury, ale również trendów oraz obyczajów, które mogą zakorzenić się w innych społeczeństwach²⁶⁷. Joanna Anioł

²⁶⁵ P. Siuda, *Cierpliwość fana fantastyki. O tym, czy fan to marionetka czy partyzant*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2010, t. 54, nr 2, s. 75.

²⁶⁶ W. Jakubowski, *Media i kultura popularna jako obszar studiów nad edukacją*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 30, s. 91–107.

²⁶⁷ D. Baran, *Wymiary...*, op. cit., s. 8.

wskazuje na zasadnicze kwestie dotyczące kontekstu społeczno-kulturowego serialu. W swoim artykule naukowym autorka pisze bowiem, że „moc” środków masowego przekazu traktowanych jako potencjalny czynnik uruchamiający proces przeobrażeń w sferze podstaw, przekonań, a także zachowań została po raz pierwszy wykorzystana na szeroką skalę przez Miguela Sabido w latach siedemdziesiątych. Sabido jako pracownik dużej korporacji telewizyjnej Televisa, mającej realny wpływ na zawartość ramówki w większości krajów Ameryki Łacińskiej, spostrzegł, że wyjątkowo popularne i zarazem łatwo dostępne w ówczesnych czasach opery mydlane mogą stać się konkretnym impulsem do zmian społecznych²⁶⁸.

Bogusław Skowronek sugeruje, iż mogłoby się wydawać, że o mechanizmach rządzących odbiorem filmu napisano i powiedziano już wszystko, ponieważ w ogólnym rozumowaniu przyjmuje się, że temat ten jawi się jako rozpoznany. Jednakże w jego opinii nie jest to do końca prawdziwe czy słuszne stanowisko. Autor w swoim wywodzie powołuje się na pogląd dotyczący oglądania filmu. Twierdzi on zatem, iż po wstępnych teoretycznych spekulacjach, występujących w początkach istnienia kinematografu oraz tzw. koncepcjach esencjalistycznych – ustalenia Hugona Münsterberga i Andre Bazina – pojawiły się teorie oraz koncepcje o mocnej podbudowie teoretycznej (do dziś są niezwykle wpływowe), które holistycznie wyjaśniały mechanizmy kinowego oglądania. Jak zatem zauważa Bogusław Skowronek, były tu psychoanaliza (tj. oglądy np. Edgara Morina, Jeana Louisa Baudry’ego), a także tzw. pierwszy kognitywizm (w szczególności ustalenia Davida Bordwella). Warto podkreślić, że „na długie lata te dwa podejścia zdominowały filmoznawczy dyskurs na temat odbioru filmu i zachowania widowni filmowej (zarówno w aspektach emocjonalnych, jak i poznawczych)”²⁶⁹. Natomiast w latach 90. XX wieku zarówno psychoanaliza, jak i kognitywizm jako teorie systemowe zaczęły być sukcesywnie zastępowane przez tzw. modele teoretyzowania fragmentarycznego, w których to „rezygnuje się z ambicji kompleksowego rozpatrywania zjawiska kinematograficznego na rzecz wyjaśniania konkretnych aspektów filmów bądź ich grup”²⁷⁰. Aktualnie, nawiązując do analizy mechanizmów odbiorczych, popularnym nurtem są empiryczne badania widowni lokujące się w obszarze tzw. (fr.) *audience studies*²⁷¹. Natomiast według badaczy mediów, seriale za sprawą bazowania na słowie oraz

²⁶⁸ J. Anioł, *Edutainment jako przestrzeń edukacji nieformalnej. Edukacyjny potencjał programów telewizyjnych w świetle analizy serialu „Głęboka woda” i wypowiedzi jego odbiorców*, „Kultura i Edukacja”, 2017, nr 1(115), s. 183.

²⁶⁹ B. Skowronek, *Ciało, emocje, rozum...*, op. cit., s. 164.

²⁷⁰ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 8.

²⁷¹ B. Skowronek, *Ciało, emocje, rozum...*, op. cit., s. 164.

dialogu stanowią współczesną (łac.) *bibliam pauperum*, zaspokajającą głód narracji²⁷². Dzięki realizmowi emocjonalnemu oraz empirycznemu („odnajdywaniu widzów w emocjach serialowych bohaterów oraz ich doświadczeniach własnych afektów i życiowych zdarzeń), seriale przetwarzają publiczne dyskusje oraz wydarzenia kulturalne²⁷³. Warto przy tym zwrócić również uwagę na fakt, że seriale dzięki swojej rozrywkowej formule są w stanie przemycać ważne społeczno-kulturowe treści, czyli tym samym zmieniać nastawienia, a także świadomość widzów wobec różnorodnych kwestii publicznych²⁷⁴.

Zgodnie z przewidywaniami medioznawców, początek XXI wieku miał być nieuchronnym końcem telewizji, wypieranej oraz zastępowanej przez nowe media, które w założeniu lepiej dostosowują się do wymogów współczesności – oferujące możliwość natychmiastowego sprzężenia zwrotnego, ale też partycypacji w tworzeniu przekazu oraz nieograniczonego wręcz wyboru treści. O ile zaciekawienie telewizją rzeczywiście powoli zaczęło słabnąć, o tyle na popularności zyskiwał jeden z jej kluczowych gatunków, czyli właśnie serial²⁷⁵.

Dokonując analizy kontekstu społeczno-kulturowego seriali można wysnuć kilka dość istotnych obserwacji. Niegdyś szklane ekrany odwzorowywały życie społeczne, kulturowe czy polityczne, które widzowie mogli znać z własnej autopsji, bądź z typowo życiowych obserwacji. Odbiorcy mogli odnaleźć w fikcyjnych historiach elementy wydarzeń bardzo dobrze im znanych, często powtarzalnych, ale i kontrowersyjnych, jednakże nie będących niczym nowym czy obcym dla widzów. Lata 40.-70. bez wątpienia ukazywały przeobrażenia społeczno-polityczne, czy gospodarczo-społeczne, nierozzerwalnie związane z realiami, w których przyszło żyć wówczas człowiekowi. Jednakże należy przy tym mieć świadomość, że owe czasy były także uzależnione od aktywności kreatorskich twórców, bowiem eksperymenty w postaci np. produkcji *science fiction*, czy tych, którzy skupiali się na możliwościach technologicznych, były elementami tworzącego się fundamentu reguł i norm panujących. Widzowie kibicowali głównym bohaterom: detektywom, lekarzom, policjantom, bohaterom, służbom specjalnym, którzy walczyli ze złem i doprowadzali do wygrania dobra, piętnując, a przy tym jeszcze wymierzając sprawiedliwość tym, którzy wymknęli się spod wymiaru prawa. Przemiany następowały powoli, jednakże

²⁷² J. Skrzypczak (red.), *Popularna encyklopedia mass mediów*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1995, s. 490.

²⁷³ J. Anioł, *Serial jako narzędzie aktywizacji społeczno-zawodowej? Analiza „głębokiej wody”*, „Studia Edukacyjne”, 2015, nr 35, s. 200.

²⁷⁴ M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 130.

²⁷⁵ D. Bruszevska-Przytuła, *Ogólnopolska konferencja naukowa „Seriale w kontekście kulturowym: w poszukiwaniu ideału i straconego czasu”*, Olsztyn, 7–9 kwietnia 2014 roku, „Prace Literaturoznawcze”, 2014, nr 2, s. 375.

systematycznie, przez co z czasem można było zaobserwować sowity progres w obrębie gatunku, fabuły i odbioru.

Kolejny zwrot nastąpił wraz z pojawieniem się w latach 80. oper mydlanych ukazujących życie elit i najwyższych klas, szczególnie tych zamieszkałych w Stanach Zjednoczonych. Piękni, młodzi, bogaci ludzie, niemalże odgórnie skazani na życiowy sukces osobisty i zawodowy, stanowili siłę napędową konsumpcji produkcji serialowych, bowiem niemal każdy widz marzył, aby być na miejscu fikcyjnych bohaterów lub móc po prostu tak na chwilę oderwać się do swojej codzienności, która w niczym nie przypominała pięknych kadrów i beztrudnej codzienności bohaterów z telewizyjnych odbiorców. Widzowie posiadali własne motywacje, każdy w zindywidualizowany i mocno spersonalizowany sposób podchodził do serialowej rutyny. Odbiorcy zapragnęli bowiem wyrwać się ze stagnacji i istniejących schematów, ukazujących patriarchalny styl życia oraz przypisanie odpowiednich ról kobietom i mężczyznom. Kobiety zaczęły robić się bardziej niezależne, stawiając mocniej na rozwój osobisty i karierę zawodową, niż tylko na dom, wychowywanie dzieci i piastowanie rodziny. Kult młodości, niezależności, realizacji własnych marzeń i pragnień, ale przede wszystkim wygody, jako że spontaniczne, lekkie życie dotychczasowo mogło być osiągalne tylko dla młodych, urodzonych w dobrze sytuowanych rodzinach. Zachodzące w tamtym czasie zmiany przekroczyły pewną granicę narzuconych ram, takich jak wiek czy zawody, dając obietnicę możliwości wyboru, bez konsekwencji surowej oceny. Co więcej, momentem przełomowym okazał się okres powstania seriali jakościowych, seriali nowej generacji, tzw. neoseriali. Fabuła i wątki ukazane w serialach nie powielały dobrze znanych schematów.

Nie da się ukryć, że obecnie serial telewizyjny uważany jest za najpowszechniejszą formę audiowizualną. Przyjmuje się, że mamy dzisiaj do czynienia z trzecią złotą erą telewizji – pierwsza przypada na lata pięćdziesiąte. Z kolei druga era, to okres pomiędzy początkiem lat osiemdziesiątych a połową lat dziewięćdziesiątych²⁷⁶. Na znaczeniu zyskuje jednak fakt, że zarówno formuła serialu, jak i sposób przedstawiania zmieniły się wyraźnie w przeciagu minionych lat. Należałoby zdawać sobie sprawę z tego, że serial jest typem programu, który dezaktualizuje się niezwykle szybko, zwłaszcza w porównaniu z innymi tekstami kultury. Agata Lipińska dodaje, że „jak to bywa z twórcami popkultury, tak i w tym wypadku wciąż rosnące zainteresowanie serialami wpływa na powstawanie nowych fabuł mających ambicje, by zerwać z niewolniczym kopiowaniem sprawdzonych wzorców”²⁷⁷.

²⁷⁶ R.J. Thompson, *Television's Second Golden Age, From „Hill Street Blues” to „ER”*, New York 1996, s. 11–13.

²⁷⁷ A. Lipińska, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty Kultury”, 2016, nr 13, z. 3, s. 298.

Ważna jest też świadomość, że dzięki procesom poznawczym człowiek ma możliwość organizowania oraz interpretowania docierających do niego wrażeń zmysłowych, co z kolei pozwala mu zrozumieć otaczający go świat. Percepcja otoczenia wpływa na ludzkie myśli, potrzeby oraz motywy. Racjonalne jest założenie stanowiące o tym, że świat zewnętrzny dostępny jest za pośrednictwem zmysłów. Człowiek posiada zmysły: wzroku, słuchu, dotyku, smaku, a także węchu, jednakże najczęściej wykorzystywane są przez niego pierwsze trzy. Katarzyna Ślebarska powołuje się na koncepcję asocjacionistyczną, według której przez połączenie szeregu wrażeń pochodzących z różnych zmysłów powstaje spostrzeżenie. Za zasadne należy więc uznać, że im więcej zmysłów zostanie zaangażowanych w proces percepcji, tym poznanie będzie pełniejsze²⁷⁸.

W ramach podsumowania można podkreślić, że opowieści narracyjne od zawsze stanowiły podstawowe narzędzie w budowaniu własnej świadomości oraz tożsamości. Na przestrzeni wieków zmieniały się formy oraz kanały, jakimi ludzie się nimi dzielili, zaś w XXI wieku najczęściej przyjmują one rolę seriali. Nadają się do tego idealnie, ponieważ pozwalają odbiorcy na rozrywkę a jednocześnie stają się czynnikiem skłaniającym do refleksji nad samym sobą i światem, w którym przyszło nam żyć. W kontekście rozważań o charakterze kulturowym warto jeszcze podkreślić, że rozpowszechnianie seriali na skalę międzynarodową sprawia, iż kody kulturowe, dotyczące na przykład stereotypu pewnych postaci czy też zjawisk, nabierają uniwersalnych znaczeń²⁷⁹. Jednakże trafnym i dorzecznym podsumowaniem są słowa Anny Nacher, polskiej medioznawczyni, która wychodzi z założenia, że „Narracje seriali telewizyjnych stanowią repertuar biograficznych skryptów, za pomocą których opowiadamy sobie własne życie”²⁸⁰. I tymi słowami warto zakończyć prowadzone rozważania.

²⁷⁸ K. Ślebarska, *Wpływ filmu...*, op. cit., s. 47.

²⁷⁹ Ibidem, s. 309.

²⁸⁰ A. Nacher, *Serial 2.0. – model do składania*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 226.

ROZDZIAŁ II

SERIAL JAKO NARZĘDZIE KOMUNIKOWANIA WARTOŚCI – PERSPEKTYWA ETYCZNA

Seriale stały się wręcz częścią życia społecznego. Ich nieznanomość często wiąże się z samowykluczeniem z obiegu kulturowego, przynajmniej na pewnym etapie rozmów. Jak jakiś rodzaj przepustki do towarzystwa, w którym wręcz wypada znać jakieś ostatnie produkcje i można dzięki temu swobodnie poruszać się między podobnymi sobie dyskutującymi. Jest takie zjawisko²⁸¹.

Rozdział ten stanowi prezentację serialu rozpatrywanego jako narzędzia służącego do komunikowania wartości w perspektywie etycznej. Niezmiennie już od ponad dekad, odbiorcy treści audiowizualnych mogą spoglądać na swoisty renesans współczesnych produkcji serialowych. Charakteryzuje go podążanie widzów za własnymi pasjami, rozwój zainteresowań, nieustające poszukiwania elementów zapalających ludzki głód intelektualny. Mało tego, zaobserwować można ciekawość odbiorców seriali przekładającą się na chęć porównywania literatury z dziełem ekranowym, czy też odnajdywanie pomysłów na formę rozrywki, ale także i zwyczajne znudzenie codziennym życiem. Dodatkowo widzom towarzyszyć może szereg najróżniejszych czynników związanych z doborem produkcji serialowych. Odbiorca powyższych treści kieruje się różnymi motywami – co należy uznać za zupełnie racjonalne podejście – sięgając po „małe dzieła ekranowe”, jednakże każdemu z nich towarzyszy ten sam atrybut – permanentny apetyt na serial telewizyjny, który zaskakująco nieustannie rewolucjonizuje przestrzeń ludzkiego życia²⁸². Warto w tym miejscu podkreślić, że interesujący wydaje się wątek (łac.) *modus operandi*, czyli innymi słowy: sposób działania, a raczej oddziaływania seriali właśnie w kontekście komunikowania wartości z uwzględnieniem płaszczyzny etycznej.

²⁸¹ J. Pyda, *W nowych serialach musisz wybrać po której jesteś stronie. A każdy wybór ma cenę*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/piotr-gociek-musisz-wybrac-po-ktojej-jestes-stronie-a-kazdy-wybor-ma-cene-tpct-46->, 20.07.2023.

²⁸² K. Rączy, *Prawda i uczciwość – Boskie prawa a ludzka etyka w serialu Opowieść podręcznej*, „Studia Socialia Cracoviensia” 11, 2019, nr 2, s. 97.

2.1. Aksjologia jako teoria wartości na podstawie kwerendy literatury

Czasy, w których przyszło żyć współczesnemu człowiekowi, to okres intensywnie odczuwalnej przez niego ambiwalencji o charakterze moralnym²⁸³. Pomimo usilnych starań, uczucie tejsze niepewności będzie obecne przy jaźni moralnej być może już w sposób notoryczny, na zawsze²⁸⁴. Dorobek literatury zawiera bogate i jednocześnie merytoryczne oraz wartościowe z naukowego punktu widzenia treści nawiązujące do obranej tematyki, dlatego też skoncentrowano się na najważniejszych informacjach odzwierciedlających istotę zasygnalizowanej w tytule problematyki.

W nawiązaniu do istoty podrozdziału można zauważyć, iż przestrzeń mediów ma nie tylko charakter aksjologiczny, lecz również jest przestrzenią moralności, czyli mówiąc inaczej – przestrzenią ludzkich działań analizowanych w perspektywie dobra. W związku z takim stanem rzeczy nie można w pełni rozumieć mediów oraz poznać ich funkcjonowania, ani też opisać procesów zachodzących w ich obszarze bez uwzględnienia tego faktu. Co więcej, jak zauważa ks. Michał Drożdż, przestrzeń medialna „ma nie tylko wymiar przedmiotowy, obejmujący całokształt mediów jako środków komunikacji, ale przede wszystkim wymiar podmiotowy, związany z obecnością człowieka i całokształtem ludzkich działań”²⁸⁵. Natomiast, co istotne, to fakt, że w obszarze mediów obecni są ludzie tworzący, przekazujący oraz odbierający określone treści. Wspomniana obecność wiąże się zaś z całym bogactwem wartości moralnych zakorzenionych w ich osobowym wnętrzu i urzeczowieniach przez ich wybory i konkretne działania. Człowiek jest podmiotem wartości moralnych²⁸⁶.

Etyka aksjologiczna, określana także jako teoria wartości moralnych, integralnie związana jest z analizą fundamentalnych terminów aksjologicznych, takich jak m.in.: wartość, norma, czy ocena. Przyjmuje się, że etyka aksjologiczna to swoisty obszar szeroko pojmowanej dziedziny nauki, jaką jest etyka. Terminy poddawane analizie w przestrzeni etyki aksjologicznej cechują się charakterem wartościującym, nie zaś charakterem opisowym, dostarczając zarazem teoretycznych podstaw dla etyki normatywnej²⁸⁷.

Etymologia słowa aksjologia z języka greckiego *áxios* oznacza godny, cenny, zaś drugi człon – *lógos*, to w tłumaczeniu: słowo, nauka. Najprościej rzecz ujmując, na podstawie źródłosłowa można stwierdzić, iż aksjologia jest jedną z dziedzin filozofii, natomiast jej przedmiot stanowią wartości. Aksjologia

²⁸³ Z. Bauman, *Moralne obowiązki i etyczne zasady*, „Etyka” 1994, nr 27, s. 13.

²⁸⁴ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 19.

²⁸⁵ M. Drożdż, *Wartości w mediach – z dolin na szczyty...*, op. cit., s. 16.

²⁸⁶ Z. Bauman, *Etyka...*, op. cit., s. 16.

²⁸⁷ Z. Orbik, *O etyce Izydory Dąmbskiej*, „Studia z Historii Filozofii”, 2016, nr 4 (7), s. 144.

koncentruje się na zagadnieniu wartości, określając jej charakter, ale także jest związana z badaniem źródeł, czy też mechanizmów jej powstawania. W aspekcie socjologicznym oraz w ujęciu teoretyczno-kulturowym, istotnym z punktu widzenia powyższej książki oraz badań naukowych, jest badanie społecznego funkcjonowania wartości w danej epoce historycznej, wewnątrz określonej zbiorowości społecznej, ale i w kulturze²⁸⁸. Z kolei węższe znaczenie tego pojęcia związane jest ze szczegółową teorią wartości, które znajduje się w określonych dyscyplinach naukowych. W wąskiej perspektywie aksjologia, to dziedzina dotycząca rozważań nad istotą wartości danego rodzaju, np. wartości moralne, poznawcze, społeczne, ekonomiczne, itp.²⁸⁹.

Aksjologia stała się autonomiczną dziedziną wiedzy w XX wieku, tymczasem przed tym okresem, funkcjonowała jako (łac.) *terminusthnicus* w dziedzinie ekonomii. Wyjaśniając przywołane pojęcie, należałoby wskazać, że jest to nauka o tym, co uznaje się za wartościowe, godne, cenne. Za przedmiot aksjologii przyjmuje się badanie natury wartości, poszukiwanie i analizę podstaw oraz kryteriów wartościowania, konstruowanie klasyfikacji oraz hierarchii wartości, w tym również prowadzenie analiz społecznego funkcjonowania istniejących wartości, mających na celu uzyskanie pomocy komunikacyjnej w perspektywie spraw związanych z człowiekiem²⁹⁰.

Za twórcę aksjologii, nauki o wartościach, czy też filozofii wartości, uznaje się Rudolfa Hermanna Lotzego, prowadzącego badania nad różnicami pomiędzy tym, co istnieje, a więc bytem *atein*, i tym, co obowiązuje *geltung*. W koncepcji ukazanej przez Lotzego, wartość to pojęcie logiczne, dlatego też to, co jest, należy poszukiwać w tym, co być powinno. Natomiast istoty powstania metafizyki powinno doszukiwać się w etyce. Aksjologia pojmowana jako dziedzina wiedzy, rozpropagowana została przez neokantystów wraz z filozofem i filologiem klasycznym Fredrichem Nietzschem. Aksjologia może poszczycić się nowo zdefiniowanym terminem, który określili filozof francuski i wykładowca akademicki Paul Lapie i filozof Eduard von Hartmann w XX wieku²⁹¹. Tymczasem wspomniany Paul Lapie jako pierwszy myśliciel użył terminu aksjologia w swej pracy pod tytułem *Logique de la volonte* z 1902 roku. Następnie, jak wskazują źródła naukowe, nazwę aksjologia zastosował pierwszy niemiecki neokantysta Nicolai Hartmann w dziele *Grundriss der Axiologie* pochodzącym z 1908 roku, stawiając tezę, iż aksjologia stanowi ogólną teorię wartości moralnych. Niemiecki psycholog i postkantowski

²⁸⁸ Oficjalna strona internetowa *Encyklopedia PWN*, Aksjologia, [dostępna na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aksjologia;3866999.html>, 20.01.2022.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ A. Drabarek, *Przedmiot aksjologii dyskusje o naturze wartości moralnych*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 2019, s. 14.

²⁹¹ Ibidem, s. 27–28.

filozof Friedrich Eduard Beneke oraz niemieckiego pochodzenia logik i filozof Rudolf Hermann Lotze podjęli się próby posługiwania się terminem teoria wartości, jednakże to właśnie Rudolf Hermann Lotze jako pierwszy badacz, posiłkował się powyższym sformułowaniem w szerszej perspektywie jego znaczenia. Wraz za nim, również poszedł austriacki filozof Christian von Ehrenfels²⁹².

Analiza natury wartości uznana za przedmiot i cel aksjologii związana jest z metafizyką, stanowiąc tym samym szczególną reakcją na powszechność teorii uwydatniających jedynie potrzebę produkcji oraz zysku. Aksjologia może być określana jako płaszczyzna werbalizacji, ale także jako płaszczyzna systematyzowania celów i motywów ludzkiego dążenia, których funkcją jest uzyskanie dobrego, godnego życia, co z kolei wiąże się z wyjściem człowieka z normatywnego chaosu. „Dobry”, „słuszny”, „właściwy” odzwierciedlają sytuację dokonywania wyborów, jednocześnie podkreślając kontrast między tym, co złe, niesprawiedliwe, niesłuszne i niewłaściwe. Wspomniana werbalizacja odgrywa znaczącą rolę w ludzkim życiu, bowiem wyzwala swoistą reakcję w istocie podjęcia działania. Definiowanie więc czegoś jako „dobre” koduje je, pociągając do wskazanej zmiany w przestrzeni oraz reakcjach podmiotu moralnego. Można zatem postulować, że aksjologia to zbiór kodów związanych z tym, co godne i wartościowe, a więc wiąże się ze znaczeniami określającymi oraz determinującymi aktywność człowieka²⁹³.

Aksjologia dąży do uzyskania odpowiedzi w kontekście dwóch niewiadomych. Pierwsza z nich dotyczy tego, aby uzyskać wiedzę na pytanie: „co to jest dobro?”, zaś druga zmierza do pozyskania informacji na temat tego, „co jest dobre?”. Pierwsze pytanie związane jest z definicją oraz teorią wartości, a więc odnosi się do zinterpretowania pojęcia, ale także formy poznania, jak i istnienia wartości. Z kolei drugie pytanie dotyczy systematyzacji wartości, czyli ich klasyfikacji, jak i hierarchizacji. W przypadku pierwszego zagadnienia, należy ustalić znaczenie danej wartości oraz dokonać jej opisu, zaś drugi aspekt, związany jest z określeniem porządku tejże wartości. Aksjologia łączy się z warstwą teoretyczną oraz warstwą oceniającą, z kolei teoria wartości jest podstawą aksjologii, a główną jej funkcję stanowi uporządkowana, swoista lista wartości²⁹⁴.

Aksjologia w szerokiej i neutralnej perspektywie znaczenia obejmuje swym zasięgiem nie tylko problematykę ontologiczną i epistemologiczną, ale również metodologiczną, socjologiczną, pedagogiczną, jak i kulturowe problemy związane z wartościami. Mowa tutaj o istocie i naturze wartości, źródłach posiadanej

²⁹² A. Błasiak, *Aksjologiczne aspekty procesu wychowania*, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 14–15.

²⁹³ A. Drabarek, *Przedmiot...*, op. cit., s. 15.

²⁹⁴ R. Wiśniewski, *Podstawy aksjologii Władysława Tatarkiewicza*, [w:] Z.J. Czarnecki, S.R. Soldenhoff (red.), *Człowiek i wartości moralne: studia z dziejów polskiej niezależnej myśli etycznej: praca zbiorowa*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989, s. 291–292.

wiedzy i sposobach ich poznawania, a także klasyfikacji oraz podziale wartości. Związane jest to również ze społecznym i kulturowym funkcjonowaniem wartości w różnych kategoriach, np. w grupie, w danej epoce, czy też kulturze. Wąskie rozumowanie mówi natomiast o ujęciu aksjologii jako teorii indywidualnego typu wartości, jak np. wartości moralnych, etycznych, estetycznych, czy religijnych²⁹⁵.

Aksjologia to nie tylko integralna część realistycznej metafizyki, ale również wspólna platforma dla nauk: humanistycznych, filozoficznych, prawno-etycznych, teologicznych, bądź też dziedzin, które wiążą się z artystyczną aktywnością oraz działalnością człowieka. Co więcej, etyka nie powinna być interpretowana arbitralną kodyfikacją norm, gdyż należy definiować ją w oparciu o istniejącą hierarchię wartości. Dodatkowo aksjologia nie może być obojętna dla nauk takich jak psychologia, czy też socjologia, które badają świat człowieka, dlatego też jednym z ich zadań jest wykluczenie przejawów ignorancji fundamentalnych wartości ludzkiej osoby²⁹⁶.

W pedagogice (naukach pedagogicznych) aksjologia określana jest mianem filozofii praktycznej, a więc traktuje się ją jako metapraktykę. Nie dokonuje podziału na byty oraz wartości, natomiast uwidacznia połączenie pomiędzy aksjologią a ontologią, ukazując je jako dyskursy o tym samym świecie, wzajemnie się uzupełniające. Wykluczyć więc można zaistnienie błędu naturalistycznego, gdyż zasadniczo zostaje oddzielony dyskurs wartości od dyskursu o faktach. Unika subiektywizmu oraz nihilizmu, w sytuacji gdy człowiek wyraża chęć istnienia, nie będąc wolnym, niezależnym podmiotem z uwagi na uznanie wartości istniejących, określonych rzeczy²⁹⁷.

Z kolei afirmacja wartości, to niezbędny wymóg istnienia wolności, bowiem syntetyzuje dorobek aksjologii z dokładnymi ustaleniami tradycyjnej metafizyki, a szczególnie mocno z zasobami średniowiecznej teorii transcendentaliów, mówiących o tym, iż „wartościowość” oraz „istnienie” uznaje się za zamienne, lecz co istotne – nie identyczne²⁹⁸.

Jednym z warunków poznania mechanizmów i zależności funkcjonujących w świecie wartości, są kompetencje aksjologiczne. Składowe ich, to szeroka wiedza z obszaru aksjologii, posiadane umiejętności rozpoznawania oraz hierarchizowania, rozumienia wartości, ze zdolnością do odróżniania ich od antywartości oraz postawy akceptowania wraz z respektowaniem różnorodnych dóbr oraz idei²⁹⁹.

²⁹⁵ A. Błasiak, *Aksjologiczne aspekty...*, op. cit., s. 14–15.

²⁹⁶ S. Kowalczyk, *Filozoficzne koncepcje wartości*, „Collectanea Theologica”, 1986, nr 56/1, s. 37–51.

²⁹⁷ A. Niemczuk, *Diagnoza i terapia aksjologii*, [w:] B. Truchlińska (red.), *Aksjologia współczesności. Problemy i kontrowersje*, Wydawnictwo UMC, Lublin 2012, s. 33–34.

²⁹⁸ Ibidem, s. 33–34.

²⁹⁹ E. Kobyłecka, *Nauczyciele i uczniowie gimnazjum wobec wyboru wartości. Między pewnością a zwątpieniem*, Oficyna Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 145–146.

Sytuacja aksjologiczna uznawana jest za konstrukt teoretyczny mający na celu odwzorowanie, funkcjonowanie, jak i oddziaływanie wartości w przestrzeni, a także w życiu człowieka³⁰⁰. U podstaw wszelkich sytuacji aksjologicznych znajduje się człowiek stawiający przed sobą pewne cele, które są kompatybilne z własnymi aspiracjami bądź możliwościami. Efektem staje się zaś dotarcie do tych wartości, które w założeniu potrafią odmienić rzeczywistość, a tym samym – wnieść sens oraz ład w jego życie. Uwidoczniony dualizm istniejący w ludzkim życiu, sprężynowane intencje, działania mające na celu realizację ideałów, celów, czy też czynniki o charakterze emocjonalnym, intelektualnym, a także i wolicjonalne uznaje się za istotne elementy danej sytuacji aksjologicznej, co więcej, rozwijające się w kierunku wartości, uznawanych za te najwyższe³⁰¹.

W podrozdziale tym szukano odpowiedzi na podstawowe pytanie dotyczące znaczenia aksjologii jako teorii wartości. Na podstawie kwerendy literatury można stwierdzić, że aksjologia, obok epistemologii oraz ontologii, jest również działem filozofii, który w istocie wywodzi się z etycznej koncepcji dobra. Wartość aksjologiczna to wszystko, co cenne, godne pożądania, co jest celem ludzkich dążeń³⁰².

2.2. Fundamentalny i uniwersalny wymiar wartości w komunikowaniu

Człowiek egzystuje wśród faktów empirycznych, ale i także pomiędzy wartościami. Z faktów empirycznych trudno jest wyprowadzić wartości oraz prawa moralne. W przypadku nie istnienia wartości obiektywnych, nie byłoby najmniejszej szansy, by wszelka rzeczywistość empiryczna, posiadała moc sama z siebie, a więc ustanawiała prawo. Co istotne, z ludzkich subiektywnych upodobań psychicznych, czy też estetycznych nie będzie wynikać prawo moralne. Jako podstawę tegoż prawa, określa się wartości w pierwotnym doświadczeniu. Ludzkie doświadczenia pierwotne, jak i doświadczenia w przestrzeni codzienności, które człowiek nabywa w konfrontacji z życiem codziennym, posiadają od samego początku wartość³⁰³. W aspekcie prakseologicznym, wartościowanie oznacza sztukę wyboru, bez pominięcia wpływów kulturowych. Co znaczące, zachowania człowieka mogą być wartościowane w kategoriach etycznych, jako dobre i złe. Z kolei problematyka aksjologiczna w szerszej perspektywie, rozprzestrzenia się na strefy dzia-

³⁰⁰ M. Gołaszewska, *O naturze wartości estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1986, s. 26.

³⁰¹ Ibidem, s. 26–35.

³⁰² J. Żukowska, *Znaczenie aksjologii w tworzeniu nowego paradygmatu ekonomii*, „Kwartalnik Nauk o Przedsiębiorstwie”, 2016, nr 4, s. 48.

³⁰³ T. Biesaga, *Wartość życia w ujęciu etyki personalistycznej*, „Seminar. Poszukiwania naukowe”, 2003, nr 19, s. 169–175.

łań człowieka, takich jak: wychowanie, zainteresowania, poglądy, czy aktywność społeczna. Z perspektywy danej jednostki, proces wartościowania może okazać się pomocny w partycypowaniu jej w świecie wartości, za pomocą ukierunkowania zachowania w sytuacjach społecznych. Wartościowanie tudzież wartości są wyrażeniami występującymi w językach wielu dyscyplin społecznych, m.in.: w filozofii, socjologii, psychologii, pedagogice, czy ekonomii³⁰⁴.

Definiowanie i interpretowanie terminu „wartość” uznawane są za trudne, jeżeli w ogóle można uznać, iż jest to czynność możliwa do realizacji. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, iż powyższe słowo określane jest jako swoiste, a także proste, tj. nierozkładalne zjawisko. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku terminów „być” czy „świadomość”. Definicje wartości zastępują jedno słowo przez drugie, lub występują w dwóch postaciach. Pierwsza mówiąca, iż wartość rzeczy stanowi jej własność, zaś ta z kolei sprawia, że lepiej jest, aby ta rzecz była, niż by miało jej nie być. Natomiast drugie określenie ukazuje, że wartość stanowi tę własność rzeczy, przez którą człowiek pragnie tę rzecz posiadać, która jest mu potrzebna³⁰⁵. W obszarze nauki o wartościach występują m.in. dwa kierunki interpretacji wartości. Mówią one o tym, iż analizy dokonuje się od strony danej rzeczy, której mogą przysługiwać konkretne wartości, ale również i od strony danego człowieka, który może przeżywać rzeczywiste wartości, doświadczać tychże wartości, czy też myśleć według owych wartości³⁰⁶, bowiem wartości wyznaczają światopogląd danego człowieka, będąc istotnym warunkiem integracji osobowości³⁰⁷.

Termin „wartość” rozumiany jest jako cecha lub też zespół cech, które dotyczą konkretnej osoby lub też określonej rzeczy. Przymioty te decydują o jej walorach, takich jak na przykład walory moralne czy artystyczne, uznawane za cenne i wartościowe dla człowieka, zdolne do zaspokojenia jego określonych potrzeb. Ogólnie rzecz ujmując, wartość to ważność, czy też znaczenie dla/kogoś lub dla/czegoś³⁰⁸. Wartości są zaliczane do struktury osobowości człowieka³⁰⁹ oraz są łączone z tym, co cenne, związane z wysokimi wymaganiami, godne pożądaniami, ale również stanowiące cel dążeń człowieka. Mowa o ideach, przekonaniach, poglądach, ideałach, przedmiotach materialnych, które uznawane są przez zbiorowość społeczną

³⁰⁴ I. Dudzik, B. Czuba, K. Rejman (red.), *Rola wartości etycznych we współczesnym świecie wartości etyczne współczesnego człowieka (cz. I)*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Techniczno-Ekonomicznej im. ks. Bronisława Markiewicza w Jarosławiu, Jarosław 2003, s. 171–172.

³⁰⁵ W. Tatarakiewicz, *Pojęcie wartości...*, op. cit., s. 61–62.

³⁰⁶ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, „Znak”, 1978, nr 7–8, s. 958.

³⁰⁷ K. Ostrowska, *Wokół rozwoju osobowości i systemu wartości*, CMPPP MEN, Warszawa 1998, s. 5.

³⁰⁸ *Słownik języka polskiego*, M. Szymczak (red.), t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989, s. 660.

³⁰⁹ S. Siek, *Struktura osobowości*, ATK, Warszawa 1986, s. 16.

oraz dane jednostki za mocno wartościowe i cenne³¹⁰. Wartość to wreszcie termin, wskazujący, iż dana rzecz może być dla kogoś wartościowa, czy też stan rzeczy uznany będzie dla kogoś znaczącym, wartościowym³¹¹. Generalnie, analizowane pojęcie w powszechnym rozumowaniu oznacza to, dzięki czemu określony przedmiot będzie uznany za wartościowy, zaś wtórnie mogą być tak określone, mniej dokładnie cenne przedmioty³¹². To pierwotne lekcje człowieka, a także jego doświadczenia, które zyskuje każdego dnia, doznając w zetknięciu z różnymi ludźmi, czy też sytuacjami, od samego początku mają pewną wartość³¹³.

Wartości są wszystkim dla człowieka, co uznaje za godne pożądaniami, a także posiadania; wszystko to, do czego człowiek dąży i chciałby posiadać, ale i przeżywać³¹⁴, mogą mieć dwa znaczenia. Pierwsze można powiązać z przedmiotami, których wartość jednostka może odczuwać i postrzegać jako atrakcyjne. Drugie z kolei dotyczą obiektywnego charakteru wartości, narzucanych wewnątrz danej społeczności, w celu utrzymania kontroli nad ich działalnością³¹⁵.

Istnieje wiele perspektyw dotyczących ontologicznego statusu wartości. W naukach społecznych można wyróżnić pięć typów interpretowania słowa wartość. Typy te są: relatywistyczne, subiektywistyczne, relacjonistyczne, instrumentalne, jak również kulturowe³¹⁶. Z kolei psychologia wartości definiuje ją jako własność lub też jakość danej rzeczy, czyniącą ją użyteczną, ale również pożądaną czy też wysoko ocenianą³¹⁷.

Jak pokazuje historia, koncepcje wartości były zależne od poszczególnych nurtów i ich przedstawicieli. Z działaniami mającymi na celu podjęcie próby refleksji, dążącej do porządkowania aksjologicznego uniwersum można spotkać się w koncepcji filozoficznej Sokratesa, zajmującego się cnotami moralnymi. Filozof rozważał, czym jest odwaga, sprawiedliwość czy pobożność, próbując odnaleźć ich najodpowiedniejszą definicję³¹⁸. Cnotę interpretował jako dobro

³¹⁰ J. Gajda, *Wartości w życiu człowieka – prawda, miłość, samotność*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 11.

³¹¹ Z. Cackowski, *Moralność – próba analizy pojęcia*, [w:] Z. Cackowski, H. Jankowski, *Pojęcie moralności*, Warszawa 1972, s. 2.

³¹² J.M. Bocheński, *Sto zabobonów*, Wydawnictwo PHILED, Kraków 1992, s. 135.

³¹³ P. Strasser, *Czy istnieje prawo do życia dla wszystkich*, „Dialog”, 2000, nr 9, s. 79–90.

³¹⁴ H. Borowski, *Wartość jako przeżycie. Wprowadzenie do aksjologii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1992, s. 8.

³¹⁵ S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 71–78.

³¹⁶ G. Kloska, *Pojęcie, teorie i badania wartości w naukach społecznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982, s. 42–58.

³¹⁷ A.S. Reber, *Słownik psychologii*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2000, s. 810.

³¹⁸ A. MacIntyre, *Krótką historią etyki. Filozofia moralności od czasów Homera do XX wieku*, (przekł.) A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 52–53.

najwyższe, termin nadrzędny, który utożsamiał z innymi przymiotami, takimi jak: odwaga, sprawiedliwość, czy pobożność, znajdującymi się w obrębie przestrzeni cnoty³¹⁹.

Uczeń Sokratesa, a jednocześnie kontynuator jego etycznego dziedzictwa – Platon, skoncentrował się z kolei w swym rozmyślaniu nad koncepcjami wartości, definiując je jako idee, jednocześnie wymieniając wśród nich triadę naczelných wartości, takich jak: prawda, dobro i piękno³²⁰. Jako podstawową kategorię etyczną stawiał ideę dobra, znajdującą się na samym szczycie zhierarchizowanych idei, mając wskazywać kierunek dążeń człowieka, który w zamysle miał posiadać nieśmiertelną duszę, i dzięki niej uczestniczyć w świecie określonych idei. Najwyższe dobro wedle Platona, stanowiło dobro, natomiast dobra realne uznawał jako drogę do osiągnięcia tego właśnie dobra idealnego³²¹.

U schyłku XIX wieku istniejące refleksje w obszarze wartości przyniosły pojawienie się systematycznie prowadzonych badań. Niezwykle interesujące stanowisko obrał Fryderyk Nietzsche, głoszący przewrotną dość tezę o „przewartościowaniu wszystkich wartości”, bowiem jego poglądy były wówczas odmienne od teorii współczesnych, gdyż autor wskazywał tzw. triadę wartości życia, siły i nierówności³²².

Z kolei niemiecki socjolog Rüdiger Lautmann dokonał szeregu analiz definicji wartości z obszaru psychologii społecznej. Twierdził, iż wartości stanowią kryteria wyboru określonych przedmiotów, do których sam człowiek powinien kierować swe działa, i do osiągnięcia, których powinien dążyć. Powyższa interpretacja istoty wartości jest zasadna w sytuacji ludzkich wyborów, tudzież decyzji postrzeganych w perspektywie regulatorów preferencji oraz swoistych drogowskazów, dających możliwość natychmiastowego podjęcia określonych decyzji³²³.

W życiu niemalże każdego człowieka, w większym bądź mniejszym stopniu pewną rolę może, jednak nie musi odgrywać hierarchia wartości, określana inaczej również systemem wartości. Ludzie poprzez dorastanie, procesy socjalizacyjne i wychowawcze kształtują swój system, który pełni zasadniczą funkcję przez całego jego życie. To zbiór, dzięki któremu człowiek posiada zasoby wiedzy o określonym zachowaniu w sytuacji wystąpienia dylematu, a także dokonania oceny względem najlepszych działań i motywów dążenia³²⁴.

³¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, op. cit., s. 73–75.

³²⁰ H. Borowski, *Wartość jako...*, op. cit., s. 8.

³²¹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, op. cit., s. 99.

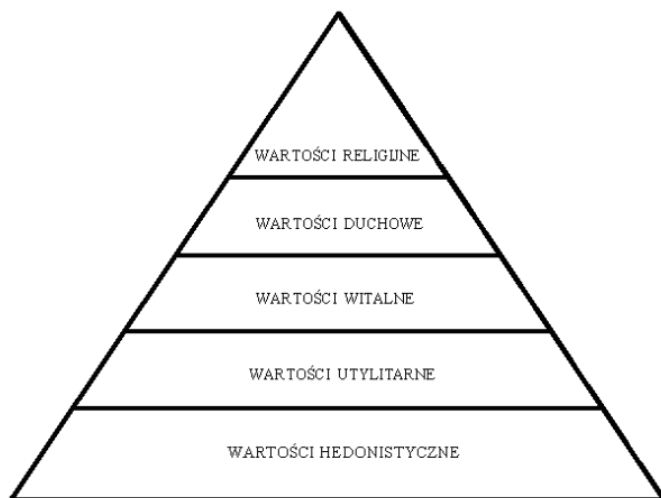
³²² W. Tatarkiewicz, *Pojęcie wartości, czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki*, [w:] *Parerga*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1978, s. 60.

³²³ J. Mariński, *Moralność w kontekście społecznym*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2014, s. 69.

³²⁴ M. Parol, *Znaczenie systemu wartości i jego uporządkowania w sytuacjach kryzysu na przykładzie funkcjonowania rodzin z dzieckiem z niepełnosprawnością*, „Fides et Ratio”, 2014, nr 1(17), s. 113.

Kryteria wartości dynamizują życie społeczne, dlatego też historyczna zmienność tychże kryteriów może mieć realny i zarazem znaczący wpływ na zmiany parametrów danych wartości. Gdyby obowiązywały niezmiennie, praktykę społeczną można byłoby uznać za nieskomplikowaną etycznie aktywność, bez dylematów moralnych, będących prostymi mechanizmami do rozwikłania w istocie ugruntowanej hierarchii dóbr, ale także w statycznym katalogu obowiązujących norm, które instruowałyby, w jaki sposób należy realizować powyżej wspomniane dobra. Warto nadmienić, iż normy aksjologiczne są zmienne w czasie, zaś pojęcia dobra oraz zła, jak również sprawiedliwości, męstwa, czy kłamstwa lub zdrady przekształcają swoje znaczenie w zależności od zmieniających się okoliczności³²⁵. Przedstawiciele różnych dziedzin i dyscyplin naukowych, w zależności od czasów, w których dane im było egzystować, dokonywali podziałów oraz klasyfikacji wartości wedle własnych badań, tudzież koncepcji. Niemiecki filozof, Max Scheler stworzył hierarchię wartości, w której zastosował skalę rosnącą, zawierającą określoną kolejność danych wartości, takich jak: wartości hedonistyczne, przyjemnościowe, utylitarne, cywilizacyjne, witalne, duchowe, estetyczne, porządku prawnego, poznawcze, prawdy oraz religijne³²⁶.

Rysunek 5. Hierarchia wartości wg Schelera



Źródło: J. Sławiński, *Godność człowieka – Dignitas Hominis*, Materiały z konferencji „Nauka-Etyka-Wiara”, 2011, s. 106.

³²⁵ M. Torczyńska, *Wartość, dobro, szczęście w koncepcji Tadeusza Czeżowskiego*, „Konteksty Współczesne, Kultura i Wartości”, 2013, nr 4 (8), s. 91–106.

³²⁶ P. Brzozowski, *Uniwersalna hierarchia wartości – fakt czy fikcja?*, „Przegląd Psychologiczny”, 2005, nr 3 (48), s. 261–276.

Tymczasem Roman Ingarden, polski filozof, dokonał podziału wartości na trzy kluczowe rodzaje. Pierwsze z nich określił mianem wartości witalnych i związanych z nimi wartości użytecznych oraz wartości przyjemnościowych. Drugie z nich to wartości kulturowe, w tym wartości estetyczne, takie jak: piękno i szpetota, wzniosłość, itp.; wartości poznania, odnoszące się do prawdy oraz fałszu, w tym wartości obyczajowe. Trzecią grupę stanowią natomiast wartości etyczne, moralne, tj.: dobro oraz zło, sprawiedliwość, ofiarność, odpowiedzialność, odwaga i tchórzostwo, szlachetność, przebaczenie i miłosość. Wartości negatywne nie są jednoznaczne z istnieniem braku określonych wartości uznanych za pozytywne. Mowa tutaj więc o wartościach jakościowo pozytywnie określonych³²⁷. Człowiek jest odpowiedzialny za realizację danej wartości pozytywnej lub wartości negatywnej, ale także za podjęcie unicestwienia innej, uznanej za tę konkurującą z powyższą wartością³²⁸. Wartość w jego przekonaniu nie jest własnością rzeczy uznawanej za cenną, lecz stanowi daną, specyficzną relację pomiędzy rzeczą wartościową, a inną rzeczą, dla której pierwsza z nich może pełnić funkcję określonej usługi³²⁹.

Neokantysta, Nicolai Hartmann dzielił wartości wedle czterech kategorii: dóbr, wartości hedonistycznych, witalnych oraz moralnych. Uważał, iż klasa wartości dóbr uznana może być za szeroką i obejmuje w pierwszej kolejności niższe wartości, będące pożytecznymi dla funkcji życiowych, sięgając aż po te najwyższe wartości o charakterze duchowym, jak miłość czy przyjaźń. Józef Tischner, filozof i prezbiter katolicki, wyodrębnił wartości, od najniższych do najwyższych: hedonistyczne, witalne, duchowe (zawierające Platońską triadę), zaś polski filozof, Władysław Stróżewski wymienia wartości witalne, kulturowe, moralne, religijne³³⁰.

Ważne słowa wybrzmiały z publikacji ks. Michała Drożdża, który zauważa, że „Każdy człowiek jest nosicielem i świadkiem określonych wartości i antywartości. Można powiedzieć, że to właśnie wartości tworzą godne i szlachetne ludzkie życie. Antywartości powodują zaś jego degradację. Uczciwość nakazuje żyć zgodnie, z prawdziwą, czyli właściwą hierarchią wartości³³¹”.

Podsumowując rozważania o statusie wartości można stwierdzić, iż badacze z różnych dziedzin nauki oraz nurtów filozoficznych będą upatrywać tenże status

³²⁷ G. Żuk, *Edukacja aksjologiczna zarys problematyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 2016 s. 29.

³²⁸ K. Miłek, *Rodzice jako osoby odpowiedzialne za proces wspomaganie rozwoju rodziny*, [w:] K. Barłóg (red.), *W dyskursie pedagogicznym i edukacyjnym doby współczesnej*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Techniczno-Ekonomicznej im. ks. Bronisława Markiewicza w Jarosławiu, Jarosław 2012, s. 244.

³²⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966, s. 95.

³³⁰ P. Brzozowski, *Uniwersalna hierarchia...*, op. cit., s. 3.

³³¹ M. Drożdż, *Uczciwość w blasku prawdy*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2012, t. 5, nr 1, s. 53–63.

niecو inaczej. Obiektywiści poszukują wartości w przedmiotach, z kolei subiektywiści umiejscawiają je w przeżyciach człowieka, zaś badacze relacji, w zależności, pomiędzy podmiotem a przedmiotem³³². Rozpatrywany termin „wartość” nie jest pojęciem łatwym czy nieskomplikowanym w ujęciu ram definicji. Przyczynę stanowiąc mogą dwa powody tegoż stanu rzeczy. Za jedną z nich można uznać kategorię wartości, która jest zakresowo tak samo szeroka, jak istota bytu, czy aktu. W związku z powyższym, sytuacja ta uniemożliwia sformułowanie definicji słowa w jego klasycznym rozumieniu, wskazując rodzaj oraz różnicę gatunkową. Istniejące wartości zawierają w sobie elementy odczucia i oceny, co dodatkowo komplikuje ich opis. Wszelkie trudności przy próbie definicji czy podziale, nie zniechęciły empiryków do podejmowania coraz to nowszych prób, opisania pojęcia wartości³³³. Świadomy człowiek będzie kierować swoje aktywności ku wartościom, które nadają tymże działaniom sens oraz znaczenie³³⁴.

2.3. Osoba jako wartość i norma w etyce komunikowania

Książę Michał Drożdż artykuł naukowy *Godność osoby ludzkiej jako fundament i cel komunikacji medialnej*³³⁵ rozpoczyna od stwierdzenia, że „każda komunikacja jest czynem osoby i w każdej z nich uczestniczą również inne osoby, zgodnie z naturą i charakterem komunikacji”³³⁶. Jak wskazuje autor, podstawowym walorem i jednocześnie wyznacznikiem bycia sobą są niezbywalne wartość oraz godność. W odniesieniu do zasadniczej kwestii ujętej w tytule podrozdziału, na znaczeniu zyskują słowa stanowiące o tym, że szacunek dla wartości oraz godności człowieka tworzy fundament wszelkiej komunikacji³³⁷. W tej części książki podjęto zatem próbę uzasadnienia, że personalistyczna wizja ludzkiej godności ustanawia dobrą metodologicznie i treściowo platformę dla aksjologicznych rozważań w kontekście problemów komunikacji medialnej³³⁸.

Refleksji sprzyja uświadomienie sobie, że każdy człowiek jest kimś niepowtarzalnym. „Kiedy mówimy o naturze ludzkiej, o człowieczeństwie, o ludzkości, to nie wolno zapomnieć, że każdy człowiek jest kimś niepowtarzalnym

³³² G. Żuk, *Edukacja...*, op. cit., s. 24.

³³³ S. Kowalczyk, *Filozoficzne koncepcje...*, op. cit., s. 38.

³³⁴ I. Dąmbaska, *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 131.

³³⁵ M. Drożdż, *Godność osoby ludzkiej jako fundament i cel komunikacji medialnej*, „Studia Socialia Cracoviensia 8”, 2016, nr 2(15), s. 11–28.

³³⁶ Ibidem, s. 12.

³³⁷ M. Drożdż, *Godność osoby...*, op. cit., s. 12.

³³⁸ Ibidem, s. 12.

i wyjątkowym”³³⁹. Wiedzę o człowieku czerpiemy z różnych źródeł, poczynając od wiedzy potocznej, poprzez eksperymenty czy „newsy” medialne, aż dochodząc do wiedzy filozoficznej, dociekającej istoty oraz natury człowieka, a także wiedzy naukowej, odkrywającej jednostkę ludzką jako istotę duchową, biologiczną oraz społeczną³⁴⁰.

Przyjmuje się, że człowiek z natury jest istotą komunikującą i komunikowaną, zaś wszelkie ludzkie społeczności tworzą się i funkcjonują za sprawą relacji komunikacyjnych. Niewątpliwie jakość życia społecznego zależy od jakości komunikowanych wartości. Biorąc pod uwagę tę sytuację oraz takie podejście, troska o urzeczywistnienie pozytywnych wartości w życiu indywidualnym człowieka staje się jednocześnie troską o wartości komunikowane oraz urzeczywistniane w życiu społecznym³⁴¹.

Cytowany niejednokrotnie w niniejszej monografii ks. Michał Drożdż wychodzi również z założenia, że za podstawę wszelkiej komunikacji należy przyjąć racjonalność źródeł, zaś ich prawdziwy sens oznacza komunikację dobra oraz pozytywnych wartości. Natomiast taki stan rzeczy jest możliwy do osiągnięcia tylko na fundamencie zaufania. W opinii przywoływanego autora odkrywanie tego wymiaru komunikacji uznawane jest za fundamentalne zadanie etyki³⁴².

Poszukiwania antropologiczne, a także namysł etyczny stanowią, z jednej strony, istotną perspektywę analiz przestrzeni komunikacji oraz mediów, zaś z drugiej strony – ważniejszej – umożliwiają pełne i właściwe uczestnictwo człowieka w kulturze medialnej. Wspomniana perspektywa pozwala odkrywać w przestrzeni medialnej obszar doświadczeń człowieka, które leżą u podstaw kształtowania się jego integralnej osobowości, ale również w znaczącym stopniu ubogacają jego sferę poznawczą oraz świat wartości. Jak sugeruje przywoływany już ks. Michał Drożdż, nie powinien nikogo dziwić fakt, że w aksjologicznej refleksji medialnej na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie godności ludzkiej³⁴³. „W przestrzeni aksjologicznej wartość osoby ludzkiej kreuje się jako <wartość „naczelna” na ziemi, zakorzeniona według transcendentnych aksjologii w wartości osobowej Transcendencji”³⁴⁴. Trzeba przyznać, że jest ona wartością niezmienną, ontyczną, która przysługuje człowiekowi z racji jego człowieczeństwa,

³³⁹ M. Drożdż, *Wartość osobowa konkretnego człowieka – szkic z zakresu antropologii komunikacji*, „Studia Socialia Cracoviensia 12, 2020, nr 1(22), s. 12.

³⁴⁰ Ibidem, s. 12.

³⁴¹ Ibidem, s. 12.

³⁴² M. Drożdż (red.), *Byciem godnym zaufania w relacjach społecznych*, [w:] *Zaufanie do mediów – między brakiem a naiwnością*, seria: Etyka Mediów, 16, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2019, s. 29.

³⁴³ M. Drożdż, *Godność...*, op. cit., s. 15.

³⁴⁴ Ibidem, s. 15.

nie zaś przez pryzmat jego ludzkich kwalifikacji. Z nią łączą się inne wartości ludzkie oraz materialne. Natomiast odnosząc się do wskazanej tematyki podrozdziału, koncepcja osoby, którą można zastosować do personalistycznej teorii komunikacji, a w szczególności do konstruowania podstaw etyki mediów, funkcjonuje w oparciu o założenie stanowiące, że „człowiek jest samorządnym podmiotem, czyli jest centrum świadomych i wolnych, a zarazem przez prawdę związanych czynów”³⁴⁵. Komunikacja jest procesem interpersonalnym oraz społecznym. W jej naturze tkwi konstytutywne zorientowanie na drugi podmiot. W związku z tym, nie można rozpatrywać człowieka jako (łac.) *homo communicans* w oderwaniu od społeczeństw oraz wspólnoty osób. Innymi słowy, komunikacja urzeczywistnia się jedynie tam, gdzie mamy do czynienia z osobą w relacji do innych osób, do wspólnoty³⁴⁶.

Warto podkreślić, że jedno z często stawianych pytań brzmi: jaka jest różnica pomiędzy etyką a moralnością? Odpowiadając na powyższe pytanie należy stwierdzić, iż etyka stanowi subdyscyplinę filozofii praktycznej, badającą zagadnienia z obszaru moralności, a więc stanowiącą usystematyzowaną wiedzę o moralności. Etyka również odpowiada za konstrukty systemów myślowych, w celu wyprowadzania poszczególnych zasad moralnych do ludzkiego życia. Celami jej są m.in. odnajdywanie źródeł tworzenia się moralności, analiza skutków, których obecność moralności lub także jej brak, może wywierać wpływ na życie człowieka, jak również i poszukiwanie informacji, dzięki którym należy racjonalnie konstruować zbiory nakazów moralnych. Myśl etyczna może przyjmować formę teorii, składającej się z zespołów pojęć, a tym samym wynikających z nich zasad, na fundamentach, których istnieje sposobność konstruowania zbiorów nakazów moralnych³⁴⁷.

Francuski filozof Paul Ricoeur wskazał różnice pomiędzy etyką a moralnością, której za kluczowe pojęcie uznaje obowiązek postrzegany jako forma, zaś imperatyw jej utożsamiany jest z formacją obowiązku. Etyka bowiem ma znaczenie odmiennie, wyrażając w sobie intencje teologiczne, które są nakierowane na to, by żyć dobrze, zgodnie wraz z drugim oraz dla drugiego człowieka, jak i wyłącznie w instytucjach sprawiedliwych³⁴⁸. Z kolei słowa moralność i moralny stanowią synonimy terminów etyczność oraz etyczny w kontekście wskazanych ocen, czy też norm będących w przestrzeni określonej doktryny moralnej. Zapatrując się w ten sposób na powyższy termin w odmiennej interpretacji, np.

³⁴⁵ Ibidem, [za:] K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków 1969, s. 2

³⁴⁶ Ibidem, s. 15–16.

³⁴⁷ K. Kietliński, V. Reyes, T. Oleksyn, *Etyka w biznesie i zarządzaniu*, Wydawnictwo Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2005, s. 45.

³⁴⁸ E. Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1999, s. 179.

jako fakt społeczny, który wiąże się z praktyką ludzkiego zachowania, ale również wykazywania określonego sposobu zachowania³⁴⁹.

Moralność postrzegana jest jako spójny zasób, czy też zbiór pewnych wyobrażeń o tym, co jest uznane za słuszne, a tym, co za słuszne nie uchodzi. To m.in. dane przekonania stanowiące o przyzwoitym, czy też godnym życiu, które wprowadzają aktywność ludzką poza zaspokojenie odczuwanych pragnień, oczekiwań czy też wyobrażeń. Przekonania te są intersubiektywnie konstruowane w określonych interakcjach komunikacyjnych, jak również i selekcionowane, a tym samym utrzymywane, jak i praktykowane w złożonych procesach o charakterze społecznym. Dla następujących pokoleń przybierają one formy odrębnych, historycznych tradycji, w których podkreślane jest uznawanie przyzwoitego, zgodnego z określonymi zasadami życia. Wysunięte wyobrażenia oraz tezy podlegają kanonizacji, a więc uznaniu za słuszne, a inne zaś, z kolei poddane cenzurze, uznając tym samym zaistnienie spójności poglądów. Ustalając założenia prowadzące do zaistnienia ideału, wskazuje się fundamenty porządku moralnego społeczeństwa, natomiast respektowanie tych fundamentów określane jest ideałem życia, zaś ideał ten stanowi normę w przestrzeni oraz działaniach życia zbiorowego³⁵⁰.

Moralność można interpretować także jako komunikację społeczną, która znajduje swe źródło w okolicznościach międzyludzkiego współdziałania, a tym samym w interakcjach zachodzących pomiędzy nimi. Rzeczywistość społeczna powstaje wedle tej teorii w kontaktach międzyludzkich, a istotą tychże sytuacji jest określony porządek moralny. Postrzegając bowiem oraz interpretując w ten sposób zagadnienie moralności można także uznać, iż stanowi ona w nowoczesnych systemach społecznych komunikację moralną. Procesy komunikacji mogą cechować się charakterem jednostronnym, jak i dwustronnym, bezpośrednim i pośrednim, zachodząc pomiędzy jednostkami, jak i osobami pełniącymi funkcje z tytułu urzędu, jako przedstawicielami określonych grup, a także w społecznie zdefiniowanych kategoriach. Obszar tematyki dotyczącej moralności może obejmować szeroki zakres od opisowych tez odnoszących się do, i mówiących o wartościach moralnych, aż ku abstrakcyjnym formom sformułowań zasad etycznych, czy też ustalonych kryteriów. W ramach zachodzących procesów komunikacyjnych istnieje możliwość zaistnienia społecznej formy moralności. Każda z jednostek ma sposobność tworzenia subiektywnej hierarchii wartości moralnych³⁵¹.

³⁴⁹ Z. Ziemiński, *Podstawy nauki o moralności: skrypt dla studentów prawa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1981, s. 5–9.

³⁵⁰ T. Luckmann, *Komunikacja moralna w nowoczesnych społeczeństwach*, [w:] wybór i oprac. A. Jasińska-Kania i in., *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2006, s. 938.

³⁵¹ D. Sepczyńska, M. Jawor, A. Stoiński, *Etyka o współczesności. Współczesność w etyce*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2016, s. 58–59.

Moralność dookreśla metody oraz sposoby postępowania w stosunku do drugiego człowieka. Może wskazywać także sposób właściwego zachowania w przebiegu relacji z innymi, przy określeniu pożądanego, właściwego zachowania odwołując się równocześnie do wskazanych wartości, niż do samych interesów³⁵².

Istota oddziaływania moralności jest widoczna w konsekwencjach obojętowania prawa w stosunku do społeczeństwa, ale także i względem innych jednostek o charakterze organizacyjnym, w ujęciu perspektywy socjologicznej. Mowa tutaj o będących w ich składzie podmiotach, które świadomie kierują się normami prawnymi, respektują je jednocześnie³⁵³. Forma oddziaływania etyki na prawo zostaje uwidoczniiona w sposobie organizacji obszarów życia społecznego, jak również w kształtowaniu postaw, a tym samym ludzkich zachowań, jednakże na innej płaszczyźnie i za pomocą odmiennych środków³⁵⁴.

Warto jednak zdawać sobie sprawę z tego, że sama wiedza moralna nie stanowi motywacji wprost do podjęcia działania, zaś poziom moralny danego człowieka, a więc jego określone postępowanie (w pewnym, a nawet niewielkim stopniu), będą zależne od posiadanej wiedzy na temat istniejących wartości, norm oraz wzorców moralnych, czyli zasobów, które zostały mu przekazane³⁵⁵.

Ocena moralna wiąże się przede wszystkim z działaniami, a na dalszym planie odnosi się do człowieka, ale również i do struktur społecznych. Bowiern to człowiek dokonuje oceny moralnej innych jednostek, kierując swą uwagę na ich zachowanie i działania. Struktury społeczne z kolei, postrzegane jako wynik pewnych czynności, mogą być przez nie stosownie formułowane. Ocena moralna odnosi się zatem do czegoś będącego specyficznie ludzkim³⁵⁶.

Mechanizmy osiągnięcia przez człowieka dojrzałości moralnej związane są z aktywnościami mającymi:³⁵⁷

- **charakter kognitywny**, odnoszący się do zdobycia wiedzy;
- **charakter operacyjny** odnoszący się do procesów edukacji;
- a także **charakter aksjologiczny**, dotyczący określonego systemu wartości oraz etyki ludzkiego postępowania.

³⁵² P. Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 36.

³⁵³ W. Dawidowicz, *Wstęp do nauk prawno-administracyjnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974, s. 51–52.

³⁵⁴ J. Makarewicz, *Wstęp do filozofii prawa karnego w oparciu o podstawy historyczno-rozwojowe*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2009, s. 59–62.

³⁵⁵ K. Kiciński, *Wizje szkoły w społeczeństwie posttotalitarnym*, Wydawnictwo Open, Warszawa 1993, s. 147–148.

³⁵⁶ A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do etyki*, (przekł.) J. Zychowicz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 11–12.

³⁵⁷ K. Olbrycht, *Wychowanie do wartości w centrum aksjologicznych dylematów współczesnej edukacji*, „Paedagogia Christiana” 2012, nr 1, s. 90.

Zachowaniom ludzkim człowiek przypisuje dany walor moralny, a więc przestrzega w swej praktyce pewne, określone znaczenie moralne. Ocenia nie tylko własne, ale i innych postępowanie w kategorii złe lub też dobre. Mogąc je w pełni zaakceptować oraz wystawiać na pochwały, ale także krytykować, a tym samym nie akceptować. Co więcej, człowiek dokonuje oceny moralnej innych ludzi, na podstawie przypisania im pewnych przymiotów, jak np. ocenia, iż ktoś jest sumienny lub niesumienny, moralny w swym zachowaniu czy wręcz przeciwnie – niemoralny. Ludzka ocena moralna może być odnoszona do zjawisk społecznych, w tym w relacjach międzyludzkich, jak i w stosunku do instytucji, ale również do struktur, ustrojów, czy praw, oceniając je jako sprawiedliwe lub niesprawiedliwe. Tak więc proces oceny moralnej w pierwszej kolejności związany jest z działaniami, zaś wtórnie z osobami i strukturami społecznymi. Człowiek dokonuje czynności oceny moralnej innych ludzi pod kątem ich aktywności, zachowania, natomiast struktury społeczne na zasadzie, iż stanowią one sumę kreślonych działań oraz mogą być przez nie formowane. Dlatego też ocena moralna będzie zazwyczaj odnosić się do czegoś typowo i specyficznie ludzkiego³⁵⁸.

W postmodernizmie zagadnienia moralne wbrew pojawiającym się opiniom nie utraciły swej aktualności, ponieważ prowadziły skuteczną konkurencję z moralnością wówczas istniejącą. Tzw. nowa moralność nie była przeciwstawna moralności tradycyjnej, można ją było uznać nawet za lepszą. Amerykański przedstawiciel neopragmatyzmu, Richard Rorty twierdził iż, „poglądy moralne są znacznie lepsze niż jakiegokolwiek poglądy konkurencyjne”³⁵⁹.

Podsumowując, człowiek jako osoba jest wartością ontyczną oraz fundamentalną, jest wartością wartości. „Samostanowienie osoby nie dokonuje się w próżni aksjologicznej, ale musi się oprzeć na trwałym fundamencie wartości i godności osoby ludzkiej, wynikającej z samego faktu bycia człowiekiem. Urzeczywistnianie ontycznej wartości człowieka dokonuje się zawsze w świecie innych wartości ontycznych i kwalitatywnych”³⁶⁰. Natomiast z moralnego punktu widzenia dokonuje się albo w świecie wartości, albo w świecie przeciwnym – antywartości³⁶¹.

2.4. Funkcje etyki w kształtowaniu i normowaniu ludzkiego etosu

Z reguły każdy człowiek ma swój własny system norm, reguł czy zasad, którymi kieruje się w życiu.. Niejednokrotnie, wyznawane reguły wiążą się z działaniami skorelowanymi z obszarem etycznym.

³⁵⁸ T. Ślipko, *Zarys etyki ogólnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 62.

³⁵⁹ R. Rorty, *Trocki i dzikie storczyki*, (tłum.) Z. Łapiński, „Teksty Drugie”, 1994, nr 4, s. 168.

³⁶⁰ M. Drożdż, *Godność...*, op. cit., s. 26.

³⁶¹ Ibidem, s. 26.

Termin „etyka” z języka greckiego *tâēthiká*, rozumiany jest jako forma traktatu o danych obyczajach, z kolei słowo *ēthos*, pojmowane jest jako obyczaj, tudzież charakter. Powyższy wyraz według teorii Arystotelesa wiązał się z opisowo-krytycznym studium tego, co dotyczy etosu definiowanego jako ludzki charakter, czy też obyczaj. Mowa tutaj o utrwalonym sposobie pewnych zachowań w ludzkim życiu, czy też środowisku zamieszkania. W ujęciu filozoficznym, etyka uznawana jest za naukę o moralności, którą rozpatruje się m.in. w sposób normatywny (nauka moralności, etyka normatywna lub też etyka właściwa), sposób opisowo-wyjaśniająco (nauka o moralności, tj. etyka opisowa lub etologia)³⁶². Etyka, podobnie jak i aksjologia, która stanowiła punkt rozważań w pierwszym podrozdziale tejże monografii, ma zarówno walor teorii ogólnej, tak jak swe obszary ubranżowane, np. etyka o biznesie, tj. etyka biznesowa³⁶³.

Etyka uznawana jest więc za dyscyplinę filozoficzną, która w swym całości kształcie obejmuje szereg zagadnień, jak i ustaleń powiązanych z istotą ludzkiej powinności moralnej, w tym dobra lub/i zła moralnego, z determinacją jej słuszności. Mowa tutaj o szczególnej treści, dogłębnym zdefiniowaniu faktu powinności moralnego działania, genezie zła moralnego postrzeganego w kategorii upadku, a także o istniejących sposobach jego unicestwienia, czy też przewycięzania³⁶⁴.

W literaturze funkcjonuje również pojęcie etyki normatywnej. Powołując się więc na źródła naukowe można wywnioskować, że etyka normatywna określa to, co uznaje się za moralnie dobre, a to co złe, jak również określone oceny moralne oraz związanych z nimi powinności. Na znaczeniu zyskuje kwestia wytyczania wskazanych dyrektyw, czyli norm moralnego postępowania wraz ze sposobem wskazywania metod przekształcania obiegowej moralności, w celu dostosowania jej do ustalonego ideału moralnego. Z kolei zakres badań etyki normatywnej dokonuje podziału na aksjologię (teorię wartości), ale także deontologię, czyli naukę o powinnościach. Etyka opisowa dokonuje pewnych analiz moralności, przyjmowanej w sposób obiegowy, tj. w przestrzeni różnych epok oraz środowisk społecznych. Związana jest bezpośrednio z określonymi źródłami, ale i strukturami, może być więc upatrywana jako funkcja moralności, postrzegana w kategorii formy świadomości społecznej. W jej zakres wchodzi m.in.: socjologia moralności, psychologia moralności, semantyka moralności (tj. metaetyka), analizująca język moralności, historia moralności oraz towarzyszące jej również doktryny etyczne. Etyka różni się od innych dyscyplin naukowych

³⁶² *Encyklopedia PWN*, Etyka, [dostępna na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/etyka;3898956.html>, 15.01.2022.

³⁶³ T. Borys, *Aksjologiczne podstawy zrównoważonego i inteligentnego rozwoju*, „Ekonomia i Środowisko”, 2016, nr 3 (58), s. 35.

³⁶⁴ T. Styczeń, *ABC Etyki*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 1981, s. 5–6.

m.in. od teologii moralnej, tym, iż ogranicza się ona do naturalnych źródeł poznania powinności moralnej, jak również do kryteriów ich ważności³⁶⁵. W postmodernizmie etyka bazowała na fundamentach wrażliwości moralnej każdego człowieka, zaś jej przedstawiciele postrzegali etykę normatywną jako zbiór twardej, zasadnych przepisów postępowania, określanych jako ściśle nakazy oraz zakazy. Jej twórcami i kreatorami byli myśliciele, uznający swoją wiedzę za obszerniejszą, ale i doskonalszą od zasobów posiadanych informacji przez przeciętnego człowieka, ustanawiając tym samym sztywne zasady, reguły oraz normy tego, co uznawane jest za dobre, jak również i tego, co odczuwalne jest jako złe. Etyka rozpatrywana w tej kategorii przypomina swoisty kodeks przepisów, które mają za cel określać zachowania tzw. poprawne, godne powszechnie, a więc tym samym uniwersalne, niezależnie od czasów, w których przyszło danemu człowiekowi egzystować. Mowa zatem o ustanowieniach, odróżniających zachowania dobre od postępowania złych, nie zważając na okoliczności o charakterze lokalnym³⁶⁶. Dlatego też kierowanie się wartością jaką jest dobro, nie wiązało się z wolną wolą czy też wyborem człowieka, a dotyczyło unikania określonego wyboru, a tym samym podążania zwyczajowymi, tradycyjnymi drogami ludzkiego postępowania³⁶⁷.

Literatura przedmiotu wskazuje trzy fundamentalne szkoły myślenia o istocie natury dobra, są nimi: szkoła immanentna, szkoła subiektywna oraz szkoła obiektywna. Pierwsza z teorii twierdzi, że dobro jest ściśle powiązane z określonymi zachowaniami oraz rzeczami, pomijając istotność kontekstu oraz następstwa, zarówno pośrednie, jak i bezpośrednie, związane z tym zjawiskiem. Podstawa koncepcji immanentnej stanowi oddzielenie pojęcia wartości od procesu wartościowania oraz samego celu, wskazując, iż dobro, a więc wartość może tym samym istnieć wyłącznie w sobie samej, ale i dla siebie samej³⁶⁸.

Przechodząc do meritum niniejszego podrozdziału, w poszukiwaniach odpowiedzi na postawione pytanie, jaka jest funkcja współczesnej etyki i czy uległa ona zmianom na przestrzeni wieków, dekad czy lat? Na początku należy wysnuć tezę, iż etyka sama w sobie nie zmieniła się, jednak nieznacznemu przekształceniu uległ związany z nią materiał badawczy. Współcześnie ochronie etycznej poddaje się bowiem nie samego człowieka, lecz także istniejący świat przyrody, który jest przez niego użytkowany i nieustannie przekształcany poprzez wszelkie

³⁶⁵ *Encyklopedia PWN*, Etyka, [dostępna na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/etyka;3898956.html>, 15.01.2022.

³⁶⁶ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 42.

³⁶⁷ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, (przekł.) J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 9.

³⁶⁸ L. Drenda, *Teoria wartości, wartość teorii*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach”, 2016, nr 259, s. 39–48.

ingerencji celowe, ale i te niezamierzone. Dodatkowo, w czasach prężnego rozwoju techniki i technologii, a tym samym przy coraz prężniejszych aktywnościach oraz działaniach człowieka, mogą pojawić się okoliczności, w których ludzki wytwór wydostanie się poza kontrolę samego jego kreatora, a przy najczarniejszym scenariuszu, może nieść katastroficzne następstwa³⁶⁹. Za przedmiot etyki należy uznać każde postępowanie człowieka, który w sposób świadomy bierze za nie pełną odpowiedzialność. Postępowanie, a więc mowa tutaj o jego wyborach oraz zachowaniach, które są skoncentrowane i usytuowane u samej podstawy jego zobowiązań, ale i posiadanych uprawnień, kierując go jednocześnie ku pełnemu, otwartemu rozwojowi duchowemu, jak również do zrealizowania nadrzędnego mu celu³⁷⁰.

Przywoływany już w niniejszej rozprawie Józef Tischner w swych rozważaniach nad punktem kierunkowym etyki, upatruje istnienie wewnętrznego ładu, harmonii w samym człowieku. Źródłem doświadczenia etycznego określa m.in. przeżycie wartości takimi jakimi są, ale i odkrycie, iż obok każdego człowieka pojawia się także inny człowiek. Nie wartości, normy, czy przykazania stanowiąc będą pierwszeństwo, tylko obecność drugiego człowieka. To w etyce będącej teorią wartości, ale i w aksjologii, uwidacznia się konstrukt istoty antropologii filozoficznej, (tj. teoria Ja aksjologicznego)³⁷¹.

Filozofia ukazuje różnego rodzaju obrazy, ale i wizje człowieka, zaś ich cel stanowi odsłonięcie oraz ukazanie jego zgłębianej tajemnicy. Zostały one wykreowane w oparciu o sam paradygmat bytu materialnego, który jest rozumiany w kategorii agregatu części, organów w samej wizji filozofów przyrodników. Jednakże jednocześnie występuje w paradygmacie istoty danego bóstwa, które jest usytuowane, zamknięte w ciele, wedle wizji Platona, czy też w paradygmacie zwierzęcia posiadającego rozum, według nauk Arystotelesa, ale i w paradygmacie substancji, tj. podmiotu, istniejącego samego w sobie, stanowiąc źródło rozumnych oraz wolnych działań, przedstawionych w koncepcji nauk Boecjusza. Treści powyższych paradygmatów odnaleźć można nie tylko w samej filozofii, ale także i w kulturze. Obrazują one ostateczny cel życia człowieka, umiejscawiając go w konstrukcie przestrzeni horyzontu życia biologicznego. Kolejne zaś w wyzwoleniu ze struktury ciała, upatrują szczęście oraz uczucie spełnienia się człowieka. Istnieją również obrazy, w których sam człowiek stanowi (łac.) *compositum* duszy, ale i ciała, dzięki dokonaniu aktualizacji swych potencjałów,

³⁶⁹ M. Gorczyca, *Etyka wobec zagrożeń cywilizacji technologicznej w filozofii Hansa Jonas*, [w:] K. Dominik, D. Dzwonkowska, A. Waleszczyński (red.), *Główne problemy współczesnej etyki*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej Acta Universitatis Masuriensis w Olecku, Olecko 2008, s. 131.

³⁷⁰ J. Woroniecki, *Katolicka etyka wychowawcza*, t. I, *Etyka ogólna*, RW KUL, Lublin 1986, s. 32–33.

³⁷¹ J. Tischner, *Myslenie...*, op. cit., s. 372.

może doskonalić się, a tym samym ulepszać, a za sprawą takich poczynań może osiągnąć własne szczęście³⁷².

Każda obserwowalna zdolność rozumna, ale także wolna do właściwego prosperowania wymaga określonego usprawnienia, jak i pokierowania przy dodatkowym poczuciu zdeterminowania. Prawdliwość ta wynika z faktu, iż sama z siebie ma możliwość aktywności na istniejące, wszelkie sposoby, ale i w przeciwnych kierunkach, co może stanowić o wolności człowieka. W sytuacji, kiedy zdolność sama z siebie nie jest w stanie prawidłowo funkcjonować, względem własnego przedmiotu, wymaga obecności cnoty. Człowiek tak więc powinien zdobywać wiedzę i doświadczenie przez całe swoje życie, od narodzin po kres istnienia, zaś kiedy jego zdolności staną się usprawnione, aktywność ta będzie przebiegać łatwo, a tym samym i natychmiastowo³⁷³. Dlatego też cnota może wskazywać kierunek podążania człowieka w stronę działań, które powadzą do osiągnięcia i posiadania przez niego danych dóbr, spełniających tym samym jego naturę, a finalnie pomagając mu osiągnąć upragnione szczęście. Dotyczy to działania, uznanego za najdoskonalsze ze wszystkich możliwych, a więc i zgodnie z etymologią terminu (łac.) *arete*, oznaczającego w łacinie jako *optimum potentiae*, czyli szczyt zdolności ludzkich³⁷⁴. Sięgając z kolei do antropologii kultury, ale również pozyskując informacje, jak odmienne kultury prosperują, co uznają za godne lub potępiane, jakie zostają w niej zastosowane sankcje, mogło wiązać się to z pozyskaniem wielu korzyści dla refleksji moralnej człowieka. Spoglądanie z zewnątrz na własną kulturę może powodować tzw. czujność krytyczną względem rzeczy, w których człowiek wzrastał i osiągał dojrzałość. Nie jest jednak zdolny, by dostrzec niewolę ten człowiek, któremu w tejsze niewoli przyszło się urodzić³⁷⁵.

Nawiązując do etyki i mediów, czyli dwóch kluczowych zagadnień poruszanych w niniejszej publikacji, na myśl przywodzą słowa ks. Michała Drożdża. W jego opinii „Media są już na trwałe wpisane w *logos* i *ethos* ludzkiego życia, dlatego też są również przestrzenią wartości, w której wykuwa się ludzki los”³⁷⁶. Większość dyskusji i polemik odnoszących się do misyjności mediów, w konsekwencji prowadzi do dyskursu nad wartościami. Należałoby więc stwierdzić, iż są rdzeniem dyskursu medialnego, sporem o wartości, zaś misyjność mediów,

³⁷² A. Maryniarczyk, *Słowo od Wydawcy*, [w:] Z. Pańpuch, *W poszukiwaniu szczęścia. Śladami aretologii Platona i Arystotelesa*, Wydawnictwo Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2015, s. 5.

³⁷³ Z. Pańpuch, *Rola cnot w wychowaniu*, „Cywilizacja. O nauce, Moralności, Sztuce i Religii”, 2004, nr 10, s. 42.

³⁷⁴ Ibidem, s. 43.

³⁷⁵ M. Ossowska, *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 24–25.

³⁷⁶ M. Drożdż, *Misyjność mediów – między ideałem a iluzją*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2009, nr 1, s. 77.

kieruje do dyskursu nad wartościami. Można powiedzieć, że sam rdzeń dyskursu medialnego jest sporem o wartości, a misyjność mediów i miara misji dziennikarskiej wynika z priorytetów wartości. Pojęcia wartości i wartościowania przenoszą nas w sposób naturalny w obszar aksjologii i etyki komunikacji. Warto zatem w tym miejscu zastanowić się nad medialnym i dziennikarskim światem wartości, jego porządkiem³⁷⁷. Uzupełniając poruszone treści, trzeba jeszcze uwzględnić, że we współczesnej kulturze dominują w dużym uproszczeniu trzy tendencje etyczne: personalistyczny-humanistyczny, pragmatyczny-społeczny i naturalistyczno-postmodernistyczny. Różne koncepcje etyki, pluralizm światów i hierarchii wartości sprawa, że często pojęcia etyczne, etyka – wcale nie są jednoznaczne³⁷⁸.

Konkludując, warto uwzględnić fakt, że etyka jako subdyscyplina filozoficzna nie jest jedynie narzędziem opisu kultury moralnej, ale w swej istocie wypełnia funkcję praktyczną, formułując kryteria słuszności oraz powinności w określonej przestrzeni społecznej. Nie można zapominać, że etyka od wieków stanowi źródło wiedzy o moralnych ludzkich relacjach, w szczególności o wartościach, zasadach, a także normach regulujących szeroko pojętą komunikację społeczną. Można stwierdzić więc, że etyka jest nauką o moralności o sposobach posługiwania się kategoriami dobra i zła w konstruowaniu pozytywnych standardów społecznych³⁷⁹.

2.5. Dobro i zło archetypicznymi wartościami etycznymi w perspektywie sumienia jako bezpośredniej normy etycznej w tworzeniu i odbiorze serialu

Doskonałym preludeum do dalszych refleksji w nawiązaniu do dobra i zła rozpatrywanych jako archetypiczne wartości etyczne jest zapytanie: „Dlaczego istnieje raczej zło niż dobro?”, którym Lévinas sparafrazował Leibniza³⁸⁰. Pytanie to niewątpliwie skłania do poczynienia pewnych spostrzeżeń. Po pierwsze, warto zauważyć, że problematyka aksjologiczna nie jest w istocie odseparowana od sfery fundamentalnych zagadnień filozofii, tylko ją zakłada i dopełnia. Drugim

³⁷⁷ Ibidem, s. 77.

³⁷⁸ M. Drożdż, *Aksjologiczne uwarunkowania prawdy*, [w:] M. Drożdż (red.), *Prawda w mediach – między ideałem a iluzją?*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2010, s. 27.

³⁷⁹ K. Drabik, *Funkcje etyki w zarządzaniu zasobami obronnymi*, „Studia nad Bezpieczeństwem”, 2019, nr 4, s. 111.

³⁸⁰ W.P. Glinkowski, *Współczesne zapytywanie o dobro jako pytanie o człowieka*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Fenomen Dobra”, 2015, nr 13/14, s. 41, [za:] E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, (przeł.) M. Kowalska, Wydawnictwo Homini, Kraków 1994, s. 207.

godnym podkreślenia aspektem jest fakt, że poruszona problematyka, podobnie zresztą jak większość filozoficznych kwestii, nie straciła na aktualności. I wreszcie, po trzecie, „wywoływanie jej nie może się dokonywać w dystansie od filozoficznej refleksji nad człowiekiem – również ta ostatnia przesłanka nie uległa historycznej dewaluacji”³⁸¹. Zapewne pytanie również o dobro, stawiane wspólnie i integralnie korespondujące z filozoficznym pytaniem o człowieka, odsyłając zarazem do historycznych precedensów, jednocześnie domaga się rewizji utartych sposobów problematyzowania dobra³⁸².

Świat jest dualny, a więc spolaryzowany. Oprócz dobra, człowiek przez całe swe życie ma do czynienia ze złem. Na przestrzeni wieków, pojęcie zła doczekało się wielu różnorodnych definicji oraz podziałów; w większym bądź mniejszym stopniu do siebie zbliżonych. Powołując się na literaturę dowiedziono, że zło może być fizyczne, wówczas odnaleźć je można w postaci osobowej, łączy się z bolesnym doświadczeniem kryjącym się pod postaciami: utraty, bólu, cierpienia. W wielu przypadkach występuje niezależnie od samego człowieka. Mowa tutaj o sytuacjach ściśle związanych z wydarzeniami granicznymi, jak np. śmiercią, chorobami, wypadkami, ale również o zdarzeniach klimatycznych, takich jak: powódzie, huragany, trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, a więc wszystko, co pochodzi z potęgi i siły natury. Termin zło jest różnie przez ludzi interpretowany i pojmowany. Józef Tischner optował o tym, aby w powyżej przytoczonych przypadkach mówić o nieszczęściu nie zaś złu. Zło fizyczne wiąże się nierozzerwalnie z doświadczeniem pewnej straty, ale także i odczuwalnością cierpienia i bólu³⁸³.

Zło może być również klasyfikowane jako moralne. Związane jest bowiem bezpośrednio z zachowaniem i działaniem człowieka, lub jego brakiem. Zazwyczaj sytuacje występowania zła moralnego zachodzą pomiędzy ludźmi. Zło moralne odnosi się do działań człowieka, który np. dokonuje degradacji pewnych norm, zasad czy też wartości występujących w danej zbiorowości. Zło upatrywane w konstrukcie moralnym mocno ukazuje relację o charakterze dialogicznym, łączącą danych ludzi, lecz w zupełności się jednak do niej nie ogranicza. Co więcej, tego rodzaju zło uwzględnia podmiotowe okoliczności do tego by się zmaterializowało. Jest ono mocno połączone z wolnością człowieka, bowiem w sytuacji, w której człowiek dokonuje wyboru postępowania niezgodnym z pewną normą, zasadą, czy wartością czy też prawem moralnym, ludzkie postępowanie jest oceniane jako złe³⁸⁴.

³⁸¹ Ibidem, s. 41.

³⁸² Ibidem, s. 41.

³⁸³ M. Drwięga, *Zło – ten problem filozofii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 12–13.

³⁸⁴ Ibidem, s. 12–13.

Święty Augustyn oraz Immanuel Kant głosili, iż źródło zła moralnego usytuowane jest w wolnej woli oraz wolności człowieka. Augustyn upatrywał dobrowolnego ruchu woli, gdzie wola oddziela się od dobra o charakterze niezmiennym oraz wiecznym, podążając w stronę dobra niższego. Niemiecki filozof rozpoznawał zło moralne w odbiorze przez ludzi w konstrukcie wolnej maksymy, przeciwstawiającej się prawu moralnemu. Kant określał złem radykalnym w naturze ludzkiej możliwość odstępstwa w przyjętej maksymie od prawa moralnego³⁸⁵.

Na potrzeby niniejszej monografii ostatnia kwestia godna poddania rozważaniom dotyczy zła ontologicznego lub też zła metafizycznego. Nie jest ono postrzegane jako ruch woli, ani odstępstwa względem prawa moralnego, ale poszukuje informacji o naturze i sposobie jego istnienia, a więc zastanawiające jest, czy ono tak naprawdę istnieje. Poszukując odpowiedzi na powyższe pytanie, można odnaleźć tezy stanowiące o tym, iż jest swoistą, naturalną własnością, pewnym wydarzeniem, czy też stanem rzeczy, zachodzącym wówczas kiedy zaistnieją przychylne warunki społeczne, biologiczne czy też psychologiczne. Jako przykład może posłużyć Efekt Lucyfera przytaczany przez amerykańskiego psychologa Philipa Zimbardo. Agresja powstająca na skutek dużego nagromadzenia podmiotów w małej przestrzeni, np. poprzez presję danego autorytetu, sprawiając, iż dochodzi do poluzowania obowiązujących reguł zachowania o charakterze społecznym. Poprzez zaistnienie takich okoliczności ludzie zadają sobie nawzajem cierpienie. Niejednokrotnie jest to związane z rolą odgrywaną oraz wymuszającą na człowieku zaistnienie określonych zachowań³⁸⁶. Warto zdawać sobie sprawę z tego, że cele ludzkiego postępowania poddawane są wymogom prawdy. „Prawda jest dobrem, a kłamstwo, fałsz, zakłamanie jest złem. Doświadczamy tego w różnych wymiarach”³⁸⁷.

Podsumowując treści odnoszące się do dobra i zła, warto zaznaczyć, że życie stanowi sumę podejmowanych przez człowieka decyzji³⁸⁸. Jeśli świadomie postanawia on przeżywać je w duchu godnego, tudzież wartościowego postępowania, to moralne dobro będzie się odnosić do tzw. podmiotu moralnego, jego rzeczywistej woli, ale także i pragnień, po to by kierować się dobrem, czy też daną wartością oraz by to dobro urzeczywistnić³⁸⁹.

³⁸⁵ M. Drwięga, *Zło – ten problem filozofii*, op. cit., s. 12–13.

³⁸⁶ Ibidem, s. 12–13.

³⁸⁷ M. Drożdż, *Prawda w blasku myśli i działań Jana Pawła II*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2011, t. 5, nr 2, s. 43.

³⁸⁸ W. Tatarkiewicz, *Obrachunek i nakazy, uczciwość i dobroć*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Pisma z etyki i teorii szczęścia*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 62.

³⁸⁹ T. Grzywacz, *Dobro moralne a autentyczna realizacja człowieka*, „Horyzonty Wychowania”, 2005, nr 4(7), s. 61.

Przechodząc natomiast do drugiej, równie ważnej kwestii zawartej w tytule niniejszego podrozdziału, interesującym wydało się być zagadnienie sumienia rozumianego jako bezpośrednia norma etyczna w tworzeniu oraz odbiorze serialu. Na wstępie trzeba zaznaczyć, że upatruje się istoty sumienia jako przeżycia, które nie jest łatwo uchwycić, ale również nazwać w trafny sposób, dlatego też do najłatwiejszych czynności nie należy dokonanie prawidłowej próby zdefiniowania jego terminu³⁹⁰.

Termin sumienie może być łączony z tymi obszarami zachowania, w których następują istotne zmiany stanów emocjonalnych, związane z działalnością człowieka lub też z poznawczymi ich reprezentacjami. W oparciu o literaturę przedmiotu można stwierdzić, że sumienie jest zdolnością człowieka do moralnej oceny czynów, w tym własnych zachowań, ale także mechanizmem odzuwania emocji z tą oceną związanych. To wewnętrzny nakaz moralny, jeden z czynników służących do regulacji ludzkiego zachowania. Spełnia funkcje wartościujące i oceniające, zaś towarzyszy mu niekiedy poczucie winy, inaczej wyrzuty sumienia, ale także nagradzanie, zadowolenie z siebie samego i spełnienie w odniesieniu do jakiegoś obowiązku. Sumienie może mieć charakter pierwotny (naturalny, związany z etyką chrześcijańską), lub także pochodny (efekt następstwa internalizacji oraz socjalizacji). Już od starożytności istota i problematyka zagadnienia sumienia stanowiła przedmiot rozważań w dziedzinach takich jak: filozofia, psychologia, socjologia, religia³⁹¹.

Uznaje się, że sumienie stanowi najbliższą i bezpośrednią zasadę moralności. Z tego powodu sumienie ma normatywny wymiar dla każdej jednostki z osobna. Jego normatywność ma charakter wewnętrzny, ponieważ człowiek w swoim subiektywnym i indywidualnym świecie sumienia przyswaja normy etyczne o obiektywnym charakterze. Natomiast sumienie jest tą przestrzenią, w której człowiek rozstrzyga o ważności oraz priorytecie wartości, przestrzenią, w której łączy ze sobą różne zasady i cnoty etyczne. Jest więc przestrzenią, w której się łączy ludzka subiektywność wartościowania z obiektywnością wartości. I właśnie umiejętność korelacji tych dwóch wymiarów jest kwestią prawdziwości sumienia³⁹².

Sumieniu przypisuje się imperatywność, a więc ukazuje odbiorcy, iż człowiek będąc przekonany, że jego wybory są prawidłowe, zaś on jest w pełni przekonany, iż jego wybór jest prawidłowy i bliski obiektywnemu dobru. Dla osoby,

³⁹⁰ A. Siemianowski, *Sumienie stróżem ludzkiej wolności*, [w:] J. Jagiełło, W. Zuziak (red.), *Sumienie w świecie wolności*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 173.

³⁹¹ R. Stach, *Sumienie i mózg. O wewnętrznym regulatorze zachowań moralnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 19–20.

³⁹² M. Drożdż, *Osoba i media. Personalistyczny paradygmat etyki mediów*, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 2005, s. 126–151.

która przeżywa akty sumienia, dobra, te będą zawsze stanowić wypełnienie dobra rzeczywistego, ale także obiektywnego³⁹³.

Słuchanie własnego sumienia uznać można za bezpieczniejsze, gdyż może ono w mniejszym stopniu oszukać człowieka, aniżeli zasady moralne, które niemal zawsze są w stanie na własną korzyść dostosować³⁹⁴. Z kolei kierowanie się sumieniem przez człowieka nie jest tożsame z kierowaniem się istniejącymi nakazami moralnymi (fr.) *tout court*, źródło autorytetu tychże nakazów, może stanowić autorytet innego człowieka, jak i Boskie Prawo, ale także pewna istniejąca ideologia³⁹⁵. Sumienie, ale również odpowiedzialność oraz dzielność podmiotu, który przeciwstawia się niejednokrotnie nielicznym okolicznościom, zostają one zastąpione poprzez system zabezpieczeń społecznych, w postaci danego kodeksu postępowania oraz sankcji. W powyższej sytuacji, osobowy aspekt postępowania moralnego, który decyduje o sensie życia, ale także i stopniu rozwoju duchowego, zostaje unicestwiony³⁹⁶. Specyfika sumienia postrzeganego jako instancja mająca za zadanie gwarantować słuszność i zasadność podejmowanych decyzji, mająca za zadanie reprezentować ponadpodmiotową oraz ponadindywidualną obiektywność w przestrzeni dziedziny moralnych wzorców, a także norm postępowania³⁹⁷.

Nie zawsze ku spokojowi ducha podmiotów moralnych, jednakże na całe szczęście dla człowieka, na przekór operacyjnym zabiegom ekspertów, istota sumienia moralnego, tzw. bodziec pierwotny, wszelkich istniejących impulsów moralnych oraz korzeń najsilniejszej moralnej odpowiedzialności – nie zostało zdegradowane, lecz uległo obserwowalnemu znieczuleniu, jest może uśpione lub oszołomione, jednakże w pełni zdolne by się przebudzić oraz przemówić³⁹⁸. Natomiast dobra wola interpretowana jest jako pragnienie dobra, aczkolwiek pragnienie to byłoby ślepe, gdyby nie istnienie zmysłu moralnego, otwierającego wolę na to, co dobre. Bez istnienia sumienia postrzeganie oraz wola pragnienia dobra, zakończyłoby się wyłącznie podziwem dla dobra, ale bez próby realizacji³⁹⁹, gdyż dobro usytuowane jest w osądach, które są dokonywane dzięki moralnej świadomości podmiotu, a więc sumienia⁴⁰⁰.

³⁹³ J. Górnicka-Kalinowska, *Idea sumienia w filozofii moralnej*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999, s. 22.

³⁹⁴ L. Kołakowski, *O sumieniu*, [w:] L. Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 184.

³⁹⁵ J. Górnicka-Kalinowska, *Idea sumienia...*, op. cit., s. 21.

³⁹⁶ K. Sosenko, *Ekonomia w perspektywie aksjologicznej*, „Zeszyty Naukowe/Akademia Ekonomiczna w Krakowie”, 1998, nr 135, s. 121.

³⁹⁷ J. Górnicka-Kalinowska, *Idea...*, op. cit., s. 17 i 25.

³⁹⁸ Z. Baumann, *Etyka ponowoczesna...*, op. cit., s. 339.

³⁹⁹ J. Tischner, *Etyka wartości i nadziei*, [w:] D. von Hildebrand [et al.], *Wobec wartości*, Wydawnictwo Nauk Akademii Pedagogicznej, Poznań 1984, s. 100.

⁴⁰⁰ T. Grzywacz, *Dobro moralne a...*, op. cit., s. 61.

Powołując się na stanowisko ks. Michała Drożdża, który w jednej z publikacji traktuje o sumieniu, warto zauważyć, że według niego „słuszna autonomia moralna sumienia jest możliwa tylko wówczas, gdy sumienie osoby jest wewnętrznie ukształtowane i związane z całą prawdą o osobie i jej działaniu”⁴⁰¹. Jedynie wtedy możemy mówić, że człowiek jest wobec sumienia uczciwy, że człowiek jest w ogóle uczciwy. Uczciwość jawi się zatem w pełni jako wartość moralna w blasku prawdy. Bez prawdziwych i prawych ludzkich sumień nie będzie uczciwości w myśleniu i działaniu i odwrotnie bez uczciwość nie będzie prawdziwych i prawych sumień⁴⁰².

Reasumując, sumienie rozumiane jest jako pojęcie wywodzące się z greki i odnosi się do dziedziny etyki oraz teologii moralnej. Najczęściej używane jest na oznaczenie zdolności bądź też władzy ludzkiej psychiki odpowiedzialnej za „doświadczenie niespekulatywnego, intuicyjnego, wewnętrznego, autorytatywnego przekonania połączonego z reakcją emocjonalną o złu lub dobru moralnym danego zamierzonego bądź wykonanego czynu”⁴⁰³. Nie ma zatem wątpliwości, co do tego, że potrzeba etyczności zarówno w obszarze dziennikarskim, jak i medialnym jest sprawą oczywistą, ponieważ mediosfera jest przestrzenią działania człowieka, zaś człowiek jest istotą etyczną. Jak zauważa przywoływany niejednokrotnie ks. Michał Drożdż, potrzeba nowego spojrzenia na etykę jako dziedzinę refleksji racjonalnej nad moralnością, której egzekutywą jest ludzkie sumienie, tj. każdy człowiek, który myśli, działa i komunikuje się, nie może w istocie zabraknąć refleksji nad aksjologicznym wymiarem tego działania. Etyka należy bowiem obok mechanizmów wolnego rynku do najistotniejszych czynników samoregulujących oraz integrujących szeroko rozumiane media. Dlatego też płaszczyzna etyczna o jednoznacznym i zarazem uniwersalnym charakterze może, a nawet powinna, stanowić kluczową płaszczyznę dialogu oraz dyskursu, płaszczyznę integracji medialnej⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ M. Drożdż, *Rzetelność informacyjna gwarancją mądrości w mediach*, [w:] M. Drożdż (red.), *Mądrość w mediach – od bezmyślności do przemądrzałości*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2014, s. 35.

⁴⁰² Ibidem, s. 35.

⁴⁰³ K. Saja, *Sumienie...*, op. cit.,

⁴⁰⁴ M. Drożdż, *Klauzula sumienia jako gwarancja wolności dziennikarskiej*, [w:] A. Hess, W. Świerczyńska-Głownia (red.), *Nie bądźmy obojętni: człowiek, społeczeństwo, polityka: prace ofiarowane prof. dr hab. Teresie Sasińskiej-Klas*, Kraków, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 163–184.

2.6. Normatywno-deontologiczny charakter etyki w kontekście sytuacji problemowych, dylematów etycznych i sytuacji granicznych

Ludzie niejednokrotnie znajdują się w obliczu problemu, stając przed tzw. dylematem, problemem, czy też sytuacją trudną. Problem, to rodzaj pewnego zadania bądź danej sytuacji, którego podmiot nie jest w stanie rozwiązać za pomocą zaplecza posiadanej wiedzy. Rozwiązanie tego problemu możliwe jest dzięki czynności myślenia produktywnego, która będzie prowadzić do sytuacji wzbogacenia wiedzy podmiotu⁴⁰⁵.

Dylemat z kolei, jest kłopotliwą sytuacją, która wymaga od człowieka podjęcia aktywności w postaci trudnego wyboru pomiędzy dwiema, bardzo niekomfortowymi dla niego możliwościami⁴⁰⁶. Amerykański filozof Walter Sinnott-Armstrong posiłkuje się terminem dylematu moralnego zła, istniejącego w literaturze przedmiotu, wskazując na sytuację, w której dany podmiot nie jest w stanie uniknąć działania moralnie złego⁴⁰⁷. Klasyczna definicja terminu dylematu moralnego, koncentruje się na równorzędnej powinności, oznajmiając, iż żadna z nich nie powinna być przedłożona nad tę drugą⁴⁰⁸.

Tymczasem Richard Hare, brytyjski przedstawiciel preskryptywizmu zajmował się problematyką dylematów moralnych w etyce. Postawił tezę o tym, iż człowiek w swoim codziennym życiu spotyka się niejednokrotnie z sytuacjami, w których odczuwa zaistnienie konfliktu obowiązków, jednak może to być tylko subiektywne wrażenie. Etyka bowiem nie może pozostawać na płaszczyźnie intuicyjnego, ludzkiego myślenia, na której zdawać się może, iż konflikty te są nierozstrzygalne. Jednym z jej zadań jest posługiwanie się środkami właściwego, racjonalnego myślenia dla płaszczyzny krytycznej. Na tejże właśnie płaszczyźnie, pomiędzy pozornym rodzajem konfliktu obowiązków, człowiek dokonuje wyborów dzięki wyselekcjonowanym zasadom, jednocześnie uwzględniając przy tym obecność faktów poza moralnych, jak również logiczne własności określonych pojęć moralnych. Etyk twierdził, że w sytuacji, w której człowiek odnajdzie właściwą zasadę, to przeżywając tzw. konflikt obowiązków, jeden z tychże obowiązków nie jest jego⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ J. Koziński, *Rozwiązywanie problemów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1969, s. 16.

⁴⁰⁶ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Wydawca Rytm, Warszawa 2005, s. 135.

⁴⁰⁷ J. Sobota, *Bohater rozdarły – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaksarzewska, P. Przytuła, *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 15–27.

⁴⁰⁸ J. Jaśtał, *Dylematy moralne. Przyczynek do debaty z Plutarchem w tle*, „Diametros”, 2004, nr 2, s. 21.

⁴⁰⁹ R.M., Hare, *Myślenie moralne. Jego płaszczyzny, metoda i istota*, (tłum.) J. Margański, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001, s. 39–60.

Dylematem jest zatem sytuacja, w której człowiek staje przed trudnym wyborem, pomiędzy dwiema opcjami. Występuje wówczas, gdy nie sposób jest maksymalizować zarazem obu z rozważanych możliwości, jak i uwidacznia się brak równoczesnej maksymalizacji, wynikającej z nieusuwalnej logicznej sprzeczności (dylemat jest ponadczasowy), lub z nieszablonowego kontekstu (dylemat empiryczno-sytuacyjny stanowi konflikt wartości)⁴¹⁰. Dylemat bowiem, nie będzie należeć do pożądanej przez człowieka okoliczności. Termin ten często jest synonimem wspomnianego słowa „problem”, ale także i konflikt, kłopot, czy komplikacja, jednakże to słowo „dylemat” ukazuje zaistnienie sytuacji związanej z okolicznością jakiegoś wyboru, który powoduje brak satysfakcji poprzez zaistniałą konkurencyjność⁴¹¹. Dylemat moralny nie ma jednego właściwego rozstrzygnięcia, gdyż usytuowany jest on w oczach widza, zaś prowadzone szczegółowe obserwacje i analizy, mogą wykazywać, iż decyzje podejmowane przez ludzi w sytuacjach dylematów etycznych, stanowią znaczące wyzwanie dla ich indywidualnej zdolności, a tym samym dla osądu moralnego oraz nieuniknionej, własnej odpowiedzialności⁴¹².

Dylematami moralnymi mogą być także sytuacje, w których człowiek decyduje się na podjęcie konkretnego działania w związku z określonymi racjami. Wówczas doświadczałby poczucia winy, posiadając równocześnie niezbywalne odczucie, iż emocje o podobnym charakterze towarzyszyłyby mu wtedy, kiedy postępowałby, wybierając racje przeciwne. Dodatkowo, w przypadku, kiedy człowiek tychże uczuć by nie doświadczał, o istnieniu skazy moralnej ludzkiego charakteru nie byłoby mowy⁴¹³. Człowiek mógłby rozwiązywać dylematy moralne w określonej hierarchii istniejących dóbr, ale także powszechnego spisu pasujących norm, które komunikowałyby właściwie, w jaki sposób należy realizować powyższe wspomniane dobra. Ponadto, można dostrzec zmienność ukazującą się w czasie norm aksjologicznych. Definicje kryteriów dobra oraz zła, jak np. sprawiedliwość, kłamstwo, czy męstwo będą dokonywać zmiany w swych terminach, w związku z oberwanymi zmiennymi okolicznościami⁴¹⁴.

Jednostka ludzka podczas realizacji swych przedsięwzięć napotyka na różnego rodzaju konflikty, czy też problemy. Mają one różną skalę, tudzież wagę swej

⁴¹⁰ S. Nowak, *Kryteria wartościowania*, Polska 2000, nr 1, Komitet Badań i Prognoz PAN, Warszawa 1981, s. 152.

⁴¹¹ B. Chyrowicz, *O sytuacjach bez wyjścia w etyce*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 9.

⁴¹² E. Nowak, *Dysonans Normatywny. Filozofia sfera publiczna*, P. Orlik i K. Przybyszewski (red.), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2012, s. 141–159.

⁴¹³ J. Jaśtał, *Dylematy moralne...*, op. cit., s. 25.

⁴¹⁴ T. Czeżowski, *Aksjologiczne i deontyczne normy moralne*, P. Smoczyński (red.), Ossolineum, Wrocław 1989, s. 156.

złożoności i problematyczności. Te, uznawane za mniejsze mogą być odłożone w czasie do realizacji w późniejszym terminie, zaś te, które odbieramy jako duże, określając je jako dylematy natychmiastowe, zmuszają do podjęcia wyboru z alternatywnych opcji. Sytuacja, w której człowiek rezygnuje z podjęcia i wykonania jakiegoś działania, także jest rodzajem dokonanego wyboru. Tak więc dylemat jest koniecznością podjęcia jakiegoś (jakiegokolwiek) działania, rodzajem pewnej decyzji⁴¹⁵.

W perspektywie życiowych doświadczeń człowieka, zaobserwować można, a tym samym wskazać, dwa rodzaje konfliktów wartości. Pierwszym z nich jest konflikt psychologiczny, występujący w sytuacji, w której człowiek podejmuje działania spójne z jego odczuciami, np. poczuciem sprawiedliwości, czy prawdomówności, co może narazić go na formy wszelkiej dyskryminacji ze strony innych. Przykładem powyższego rodzaju konfliktu może być szantaż, a więc zaistnienie sytuacji poniesienia ofiar w celu zachowania wierności uznawanej wartości moralnej⁴¹⁶. Drugim z konfliktów wartości jest konflikt aksjologiczny, związany z sytuacją graniczną. Człowiek ma do czynienia z tego typu konfliktem wówczas, gdy jest on z góry skazany na czynność popełnienia moralnego zła, na skutek zaistniałych okoliczności, zaś zatrzymanie obiektywnej oraz moralnie właściwej wartości, będzie możliwe jedynie w przypadku oceny naruszenia innej z wartości, także uznanej za właściwą oraz moralnie obowiązującą⁴¹⁷.

Sytuacje, w obliczu których człowiek jest zupełnie bezradny, zaś każda podjęta przez niego decyzja i wybór, wydaje się być złą, wręcz tragiczną alternatywą, jest sytuacja graniczna. Najczęściej występującą sytuacją graniczną jest cierpienie obecne w życiu człowieka, niemalże na wszystkich etapach, od narodzin aż do śmierci. Może być odczuwane przez człowieka w mniejszym, a także w większym stopniu, będąc wyraźniej bądź mniej wyraźnie dostrzegane. Człowiek może przeżywać swoje doświadczenia związane z cierpieniem z różną intensywnością⁴¹⁸.

Współczesna filozofia oraz nauki szczegółowe ukazują sytuacje graniczne jako zachodzące oraz rozgrywające się wydarzenia w sferze psychofizycznych przeżyć danego człowieka. Staje on w obliczu silnego doświadczenia w postaci braku możliwości działania w obszarze okoliczności, takich jak śmierć czy też cierpienie. Następuje zmiana obrazu świata postrzeganego przez człowieka, zaś on sam doświadcza egzystencji, która jest odmienna od jej

⁴¹⁵ B. Chyrowicz., *O sytuacjach bez wyjścia w etyce...*, op. cit., s. 9–10.

⁴¹⁶ T. Ślipko, *Zarys etyki...*, op. cit., s. 221.

⁴¹⁷ T. Ślipko, *Spacerem po etyce*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2010, s. 143.

⁴¹⁸ K. Binnebesel, J. Błęszyński, Z. Domżał, *Wielowymiarowość cierpienia*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Edukacji Zdrowotnej w Łodzi, Łódź 2010, s. 135.

empirycznego bytu, a więc będącego wyłącznie metodą przejawiania się egzystencji w świecie⁴¹⁹.

Z kolei etyka chrześcijańska nieco inaczej określa charakter sytuacji granicznych. Jako punkt wyjścia stawia tezę głoszącą, iż w strukturze ogólnoludzkiego, istniejącego obiektywnie ładu moralnego, umiejscowiony jest fundamentalny świat wartości absolutnych, uznawanych za powszechne, ponadczasowe i niezmiennie. Wskazuje się pośród nich, m.in.: kult stwórcy, bóstwa, szacunek dla rodziców, sprawiedliwość, gościnność, ale także prawdomówność⁴²⁰.

W opinii ks. Michała Drożdża, procesom technologicznego rozwoju współczesnych mediów towarzyszy teoretyczna refleksja nad ich wpływem na człowieka. Jak zauważa autor, refleksja ta ma charakter interdyscyplinarny, jednakże nie może w niej zabraknąć perspektywy aksjologicznej. „Bo tam, gdzie człowiek, który myśli i działa, tam ujawnia się także aksjologiczny wymiar jego działania. Przestrzeń medialna posiada nie tylko wymiar technologiczny i społeczny, ale przede wszystkim kulturowo-etyczny. Jest ona obszarem świadomych i wolnych działań człowieka, dlatego też obecność człowieka implikuje w sposób konieczny etyczny charakter mediów. Procesy mediatyzacji społeczeństwa oraz dominujący wpływ mediów na życie indywidualnego człowieka, stanowią oczywiste wyzwanie dla etyki, generując i wzmacniając poszukiwania jej fundamentów, jakości argumentacji oraz siły i zakresu jej normatywności”⁴²¹.

Można byłoby prowadzić szerokie rozważania na temat normatywno-deontologicznego charakteru etyki w kontekście sytuacji problemowych bądź też dylematów etycznych czy sytuacji granicznych, niemniej jednak na znaczeniu zyskuje fakt, że deontologia głosi, iż istnieją pewne rodzaje czynów, których nie wolno wykonać ludziom, nawet jeżeli prowadzi to do gorszych rezultatów. Najprościej rzecz ujmując, „według deontologów wartości moralnej czynów, zasad, praw, czy cech charakteru nie determinują jedynie ich skutki, lecz również ich wewnętrzna wartość, na którą wpływ mogą mieć np. intencje, motywacje lub rodzaj ocenianego czynu lub zasady”⁴²².

⁴¹⁹ A. Kałużny, *Sytuacje graniczne, epizody nuklearne oraz kryzysy jako zjawiska w procesie rozwoju*, „<Archeus> Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej”, 2004, nr 5, s. 115.

⁴²⁰ T. Ślipko, *Zarys etyki...*, op. cit., s. 216–221.

⁴²¹ M. Drożdż, *Komunikować ludzki etos*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2018, s. 253.

⁴²² K. Saja, *Deontologia (deontologizm etyczny)*, „Etyka Praktyczna”, 2015, [dostępna na:] https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwimho_t9NaCAxVPRPEDHb_pDncQFnoECBgQAQ&url=http%3A%2F%2Fetykapraktyczna.pl%2Fencyklopedia%2Fdeontologia&usg=AOvVaw0ey4Cxcg3HOpiRESooDATwb&opi=89978449, 20.07.2023.

2.7. Współczesne seriale jako medialny obraz wartości i dylematów etycznych

W dzisiejszym świecie media cechuje nieograniczony zasięg, co przekłada się na ich ogromny wpływ na rozwój, zachowania oraz kształtowanie opinii publicznej. Obecnie informacja nie zna granic, zaś to, co geograficznie daleko, dociera prosto do naszych domów. Jak więc zauważa Monika Ziernicka, właśnie w taki sposób, czyli poprzez radio, ale w głównej mierze poprzez telewizję zmienia się ludzkie postrzeganie świata⁴²³.

Forma komunikowania wartości jest zależna od rodzaju wartości, zaś istnieją też takie, w przypadku których występują różne sposoby komunikacji. Przykład mogą stanowić wartości estetyczne w danym dziele sztuki, np. w kompozycji literackiej. Są one usytuowane w zasobach dzieła, a więc w jego treści i kompozycji, będąc komunikowanymi w sposób również werbalny. Wartości estetyczne są komunikowane także przez sztuki plastyczne. Tak więc dzieło będzie komunikować o swej strukturze, zaś struktura ta nie będzie stanowić komunikatu. Co więcej, dzieło to będzie komunikować o swych wartościach, zaś wartości te będą konstytuować jego sens aksjologiczny, który nie stanowi komunikatu. Rozpatrując dzieło sztuki w perspektywie komunikatu, stanowi ono szczególnego rodzaju znak. Traktowanie tego dzieła następować może w aspektach nowoczesnej semiotyki, a więc w aspekcie semantycznym, syntaktycznym, jak i pragmatycznym⁴²⁴.

Komunikowanie wartości to celowe i zazwyczaj świadome działanie o charakterze komunikacyjnym. Przykładem takiego działania jest proces wychowania, w którym kluczowa staje się znajomość wartości przeznaczonych do przekazania. Odbywa się to dzięki rozwiniętej wrażliwości i świadomości aksjologicznej jednostki, realizowanej w relacji między osobą nauczającą lub wychowującą a odbiorcą lub przyjmującym te nauki. Świadomość powyższa wiąże się z osobami będącymi w procesie przekazu i odbioru, a więc mowa tutaj o odbiorcy komunikatu, jego komunikacyjnym partnerze, będącego samym w sobie wartością⁴²⁵.

W jaki sposób więc następuje proces komunikowania wartości? Czy może zachodzić werbalnie czy niewerbalnie, a może jest możliwe, aby zachodziło zarówno za pomocą słów, jak i było wyrażane bez zasobów językowych? Komunikowanie wartości zachodzi wówczas, gdy następuje wydawanie chociażby opinii

⁴²³ M. Ziernicka, *Rola seriali telewizyjnych w kształtowaniu opinii publicznej*, [w:] E. Jaski (red.), *Media w społeczeństwie informacyjnym*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2010, s. 33.

⁴²⁴ M. Drożdż, *Komunikować ludzki etos...*, op. cit., s. 206–207.

⁴²⁵ W. Cichoń, *Aksjologiczne ujęcie procesu wychowania*, [w:] F. Adamski (red.), *Człowiek – wychowanie – kultura. Wybór tekstów*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, s. 114–130.

na temat danych wartości, które są komunikatami. Aksjologiczne sądy odnoszące się do wartości, związane np. z ich rodzajem, strukturą, czy trwałością, nie stanowią werbalnych komunikatów. Stawianie aksjologicznych sądów dotyczących określonych wartości jest zasadne wówczas, kiedy bazując na podstawie pewnych komunikatach o wartości czegoś, można dostrzec ich niespójność. Mowa tutaj o sytuacji, w której dochodzi do estetycznej oceny danego formatu przez pewne podmioty, zaś ta ocena różni się między sobą, tj. jedni przypisują wartości, zaś drudzy jej nie dostrzegają lub stawiają tezę o jej braku. Przez sens dzieła można zatem rozumieć to, co dzieło ma „coś do powiedzenia”. Oznacza to, że dzieło coś komunikuje, a więc, że jest swego rodzaju komunikatem. Dzieło to „mówi” o sobie samym, że jest dziełem. Odbiorca interpretuje sens dzieła jako to, co jest w tym dziele „zadane” do zrozumienia⁴²⁶.

Analizy współczesnych produkcji serialowych, seriali nowej generacji można dokonywać badawczo pod kątem wartości estetycznych, usytuowanych w ich wizualnej formie, jak np. w kadrze, zdjęciach, muzyce, zastosowaniu odpowiedniej kolorystyki czy też doborze tła, jak np. pejzaż. Jednakże z punktu widzenia powyższych badań istotniejszy jest przekaz werbalny, poprzez fabułę, a więc przekaz za pomocą treści usytuowanych w komunikatach poszczególnych bohaterów serialowych, jak i często w komentarzach samego narratora, który może dokonywać ekspozycji puenty do przekazu wizualnego. Aby uzyskać najbardziej miarodajny efekt, wydaje się zasadnym przyjęcie tezy na potrzebę badań, iż produkcje serialowe w ujęciu komunikowanych wartości komunikują wartości dzięki mechanizmowi werbalnemu i niewerbalnemu, czyli audiowizualnemu⁴²⁷.

Komunikowanie wartości, zakłada, iż człowiek będący w relacji komunikacyjnej jest pierwotnie, jak i przede wszystkim, odbiorcą komunikatu o wartości, którego nadawcą stanowi wartość sama w sobie. Komunikowanie wartości jest pierwotnie komunikowaniem przez wartości. Doświadczenie metafizyczne, to sytuacja bezpośredniego widzenia wartości, zarówno wartości pozytywnej, jak i wartości negatywnej. Człowiek nie jest wyłącznie odbiorcą komunikatów o danych wartościach, bowiem to sposób jego reagowania na wartość jest wtórny. Mogą stanowić nośnik informacji o wartości czegoś. Sposób reagowania może być wtórny. To werbalny komunikat jest szczególnie wtórny i może występować w formie ustnej lub pisemnej. Niewerbalne formy wydawania komunikatów o danych wartościach występują pod postacią dzieł sztuki, taki jak dzieła: literackie, malarskie, muzyczne i szczególnie istotne z punktu widzenia powyższych badań naukowych – filmowych, w tym serialowych⁴²⁸.

⁴²⁶ A. Borońska, *Warunki możliwości komunikowania...*, op. cit., s. 206.

⁴²⁷ Ibidem, s. 206.

⁴²⁸ Ibidem, s. 208.

Komunikowanie wartości jest przede wszystkim określane jako niewerbalne. „Komunikowanie się” w odniesieniu do wartości definiuje się jako metanarrację i stanowi ona istotę poszukiwań po to, by wytłumaczyć ontologiczny status wartości. Jest to zasadniczo odmienne od komunikowania wartości. Werbalne wydawanie osądu, tudzież oceny, jak np. „to jest dobre” bez własnego doświadczenia w powyższym obszarze, a więc dobra, nie będzie nic oznaczać. Dodatkowo, mogą stawać się obszarem bezrefleksyjnej internalizacji ocen, norm, ale także powszechnie używanymi komunikatami, typu: „dzień dobry”. Co ważne, tak jak komunikowanie wymaga stosownych kompetencji komunikacyjnych, tak samo dostrzeganie oraz kierowanie wartościami wymaga umiejętności aksjologicznej wrażliwości, jak również zmysłu aksjologicznego oraz aksjologicznej intuicji wraz z aksjologiczną świadomością. Rozwój tzw. „zmysłu wartości” istnieje przede wszystkim w przestrzeni płaszczyzny emocjonalnej, pozwalając na ukształtowanie właściwego obrazu siebie oraz tym samym, umiejętności rozpoznawania danych wartości. Ważna wydaje się sytuacja, w której komunikowanie wartości przez osobę, dla której dana wartość nie jest jej własną, osobistą wartością, może prowadzić do zakłócenia przekazu. Przekaz o wartości jest bezpośredni, a więc z „z drugiej ręki”, co wpływa na jego korzyść, ponieważ dochodzi do sytuacji, w której różnego rodzaju komunikaty zaczynają nakładać się na siebie nawzajem, a co istotne, komunikaty te nie muszą synchronizować się ze sobą. Oznacza to, iż sytuacja pośredniczenia, może niecelowo zakłócać komunikat o wartości. W przypadku, gdy podmioty uczą się postrzegania oraz rozumienia czy postrzegania świata, czyli w sytuacji tzw. wychowania „do wartości”, zależnie od danego sposobu, rozwija różne zdolności. Werbalizowanie wartości będzie sprzyjać z kolei rozwojowi zdolności, pojęciowego wyrażania wartości. Forma kontaktu z przedmiotami o charakterze wartościowym, będzie rozwijać więc aksjologiczną wrażliwość, z kolei zaś współrealizacja wartości, czyli umiejętność ich wniesienia w życie⁴²⁹.

Na znaczeniu zyskuje też fakt, że rosnąca z roku na rok popularność seriali podyktowana jest w głównej mierze tym, że w gruncie rzeczy seriale są odpowiedzią na potrzeby społeczne – są nie tylko najtańszą, ale i najbardziej dostępną formą rozrywki, a przy tym źródłem wiedzy na temat stylów życia oraz zachowań. W powszechnej opinii seriale utożsamiane są ze swojego rodzaju zwierciadłem. Specjaliści zaś są świadomi tego, że kluczem do duszy widza, jest doprowadzenie do tego, aby ten w konsekwencji uwierzył, że świat, który ogląda na małym ekranie jest jak najbardziej realny. Trzeba zatem podkreślić, iż filmowe realia imitują rzeczywistość z największą dbałością o szczegóły, gdyż to dzięki nim widz identyfikuje się z bohaterem oraz jego światem. Szuka bowiem

⁴²⁹ A. Borońska, *Warunki możliwości komunikowania...*, op. cit., s. 209.

w postaci, którą widzi na ekranie, samego siebie. Glen Creeber, brytyjski medioznawca zwraca uwagę na ważną rzecz, mianowicie, jako jedną z najważniejszych funkcji seriali wymienia nie tyle samo odwzorowanie rzeczywistości, co jej kreowanie i wciąganie widza w interakcję. Takie podejście uważane jest za umiejętne wykorzystywane przez tych, którzy mają wiedzę, w jaki sposób za pomocą serialu kształtować styl, zachowania, a także zainteresowania⁴³⁰.

Za sprawą swojej niebywałej popularności, seriale w znacznym stopniu przyczyniają się do upowszechniania różnego rodzaju postaw, kreowania pewnych wzorców, umacniania albo dekonstruowania panujących stereotypów⁴³¹. Natomiast w kontekście tego podrozdziału ważne wydaje się jeszcze spostrzeżenie stanowiące o tym, iż *mass media* dawno przestały być zwykłymi narzędziami informacji, które zapewniają masowe porozumiewanie się. Charakteryzuje je także jednostronne wywieranie wpływu na poglądy, wartości, a nawet i na tworzenie nowej rzeczywistości oraz kultury wizualnej i masowej, operującej zarówno informacjami werbalnymi, jak i obrazem, dźwiękiem i ruchem. Media niezaprzeczalnie są ważnym obszarem dla funkcjonowania współczesnego człowieka, ponieważ są istotnym narzędziem codziennej pracy, pozyskiwania i przekazywania informacji, ale też zabawy oraz rozrywki. Można więc stwierdzić, że media odrywają ogromną rolę w kreowaniu kultury popularnej, lecz jednocześnie przez swoje zróżnicowanie mogą służyć podnoszeniu kultury elitarnej⁴³².

Warto zdawać sobie sprawę, że świadomość odbiorców kultury medialnej w XXI wieku kolonizują właśnie seriale. W końcu filmowe historie w odcinkach przyciągają, oferując nie tylko rozrywkę i przyjemność, ale poruszają również ważne i aktualne społecznie problemy.

2.8. Serialowa edukacja etyczna w wychowaniu do wartości

Celem wychowania moralnego jest przede wszystkim rozwój moralny. Urzeczywistnia się on przez m.in. przekazanie pewnych zasobów wiedzy, jak i informacji o problemach o charakterze moralnym, jak również rozwijanie umiejętności wykorzystywanych do rozpoznawania zła, niegodziwości oraz wielkich zachowań czy postaw uznawanych za karygodne czy niegodziwe z moralnego punktu widzenia. Wychowanie moralne ma więc za zadanie otwierać człowieka na wrażliwość moralną, ale i nauczać gotowości do postępowania moralnego⁴³³.

⁴³⁰ M. Ziernicka, *Rola...*, op. cit., s. 36–37.

⁴³¹ Ibidem, s. 37.

⁴³² J. Gajda, *Media w Edukacji*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2005, s. 75.

⁴³³ M. Łobocki, *Teoria wychowania w zarysie*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2005, s. 269.

Moralne wychowanie stanowi doskonalenie oraz ulepszanie osobowej natury człowieka, a więc urzeczywistnianie właściwych każdemu człowiekowi jego osobistych potencjalności. Ludzie, będąc dynamicznym konstruktem, posiadają możliwości doskonalenia swej potencjalności, mogą samodoskonalić siebie. Osiągnięcie stanu perfekcji jest związane z osiągnięciem właściwego dobra. Cnota otwiera drogę do działań prowadzących do dóbr, które odpowiadają ludzkiej naturze, a tym samym przyczyniają się do osiągnięcia pełni szczęścia przez człowieka.

Współczesność, w której przyszło żyć człowiekowi, to okres silnego odczuwania moralnej ambiwalencji⁴³⁴. Ludzie stoją przed szeregiem wyborów. Nie zawsze jednak potrafią postępować właściwie, słusznie, bowiem nie wiedzą, czy trafią swym postępowaniem w samo sedno. Czas weryfikuje efekty, tak więc po upływie niekiedy i lat, znacznie poinformowani, ale i światlejsi, będą w stanie dokonać oceny, czy np. postępowanie było tragiczną pomyłką⁴³⁵, albo czy też było dobre, właściwe i godne.

Człowiek nie przychodzi na świat z nabytymi i rozwiniętymi cnotami. Stanowią one bowiem określony efekt pracy nad samym sobą, nad kształtowaniem swego charakteru. Każda zdolność człowieka wymaga pewnego usprawnienia, wskazania kierunku oraz dodatkowego zdeterminowania w nim samym. Dzieje się tak dlatego, gdyż mogą one działać w różny sposób, a więc i w przeciwnych kierunkach, ukazując tym samym istotę wolności człowieka. Ludzie powinni uczyć się, pracować nad sobą, a tym samym doskonalić siebie, swój charakter oraz wychowywać przez całe swoje życie⁴³⁶.

W filozofii klasycznej człowiek zostaje ukazany jako istota bytująca zarówno w świecie materialnym (przyrodzonym), jak również otwarta na rzeczywistość transcendentną (nadprzyrodzoną). W życiu moralnym, jak również i w wychowaniu, aspekty te powinny być ze sobą scalone, gdyż obie te płaszczyzny pokrywają się wzajemnie, jednocześnie nie tracąc niczego ze swych właściwości⁴³⁷. Tak ważna jest więc istota duchowości człowieka, związana z takimi cechami jak: wolność, rozumność, owartość, zdolność wartościowania oraz oceniania, twórczość⁴³⁸. Duchowość ta to inaczej zbiór określonych wartości, postaw oraz zwyczajów. Postawy te stanowiąc stałe zachowania, cechujące się gotowością

⁴³⁴ Z. Bauman, *Moralne obowiązki...*, op. cit., s. 13.

⁴³⁵ R. Rorty, *Etyka bez powszechnej powinności*, tłum. M. Glasenapp, „Etyka” 1998, nr 31, s. 18.

⁴³⁶ Z. Pańpuch, *Znaczenie cnót dla realizowania się człowieka jako osoby*, „Człowiek w Kulturze. Pismo Poświęcone Filozofii i Kulturze” 2000, nr 13, s. 120.

⁴³⁷ J. Woroniecki, *Wychowanie człowieka. Pisma wybrane. Wyboru dokonał o. W. Kamil Szymański OP*, (opracował) J. Kołtąj, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1961, s. 99.

⁴³⁸ S. Kunowski, *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Łódź 1981, s. 210–211.

podmiotu do przejawiania pozytywnych, lub też negatywnych reakcji, odpowiedzi intelektualno-orientacyjnych, emocjonalno-motywacyjnych, jak również behawioralnych⁴³⁹.

Zasadniczą rolę w życiu człowieka odgrywają proces wychowawczy oraz praktyka edukacyjna. Należy obserwować oraz dostrzegać problemy i sytuacje życiowe dorastających ludzi, ponieważ związane są one z ich różnorodnymi doświadczeniami, których rodzaj i charakter, ale także intensywność znacząco wpływają na życiowe postawy. Powyższa świadomość powoduje powinność opiekunów do prowadzenia młodych ludzi w stronę weryfikacji gromadzonych przez nie doświadczeń życiowych z uznawanym systemem wartości, nawet w sytuacji kiedy człowiek, bazując na własnych, zgromadzonych doświadczeniach, dokonuje ich kwestionowania. W osiąganiu tejsze zdolności mogą pomóc przestrzegane wartości o charakterze duchowym, jak np.: wiedza, prawo, religia, moralność, czy też sztuka⁴⁴⁰.

Kontekst epistemologiczno-metodologiczny wartości moralnych ukazuje zasadność podejmowania polemiki oraz rozważań usytuowania ich w kategorii składowych teorii o charakterze etycznym. Badacze widzą celowość, by edukacja moralna łączyła się z obowiązkiem nauczania etyki w szkołach. Przeprowadzane badania dotyczące istnienia i funkcjonowania wartości w życiu młodych ludzi, dają jedynie obraz rozpoznawania przez nich określonego rodzaju wartości, którymi człowiek powinien kierować się w swoim życiu, po to by funkcjonować nie tylko jednostkowo, ale także we wspólnocie, grupie, społeczności. Jednakże, empirycy napotykać trudności w uzyskaniu informacji na temat tego, czy młodzież zna treść tych wartości, a ponadto, czy rozumieją podstawy ich powstania i funkcjonowania, oraz czy potrafią osadzić je w kontekście społeczno-kulturowym. Nadto, nie da się jednoznacznie odpowiedzieć, czy młodzież posiada wartości zinternalizowane, postrzegając jako swoje własne, czy też są one mu obecne, wręcz narzucone odgórnie, bez jego przyzwolenia. Dlatego też samo opowiedzenie się młodych ludzi, nie jest tożsame z prawdą, co wymaga wielu obserwacji i zasadności prowadzenia badań. Jak pokazuje praktyka, brak jest specjalistów w dziedzinie nauk o moralności, mimo iż stanowi ona naturalną, pierwotną cechę człowieka, lecz współczesne przemiany technologiczno-naukowe, ukazują, iż należy wręcz wspierać ludzi, szczególnie tych młodych, ugruntowanym nauczaniem o etyce. Nauka o filozofii, etyce i wartościach powinna stanowić podstawę nauczania, już od wczesnych klas szkolnych, przekazując młodym ludziom stopniowo niezbędną wiedzę. Dodatkowo, pojawia się pytanie: „w jaki sposób rodzice, opiekunowie, nauczyciele mogą przekazać

⁴³⁹ D.L. Fleming, *Czym jest duchowość ignacjańska?*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 26.

⁴⁴⁰ Z. Marek, *Podstawy wychowania moralnego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 34.

uczniom, następnie studentom wiedzę z obszaru wartości, nie posiadając zaplecza wiedzy oraz stosownych materiałów, nie będąc specjalistami?”. Zasób wiedzy zatem może być postrzegany jako przypadkowy i intuicyjny. Wiedza przekazywana najpierw dzieciom, a następnie młodzieży, nie jest w stanie do końca przygotować nauczycieli czy opiekunów do skonfrontowania młodych ludzi ze zjawiskami szczególnie trudnymi, takimi jak sytuacje graniczne, np. śmierć czy aborcja. Bez wątpienia a niewykwalifikowana merytorycznie, ale także dydaktycznie kadra, nie posiadająca odpowiedniego, kompatybilnego oraz adekwatnego względem potrzeb wychowanków programu nauczania, stanowi duże wyzwanie dla dorosłych⁴⁴¹.

Edukacja etyczna seriali odgrywa kluczową rolę w perspektywie przekazu wiedzy, zakorzenienia w umysłach i sercach generacji młodych zaplecza wartości niezbędnych do prawidłowego rozwoju wzrostu człowieka przez całe jego życie. Ma też decydujące znaczenie w kwestii przyczynienia się do wzrostu wartościowego, bogatego wewnątrznie pokolenia, które świadectwem swojego etycznego postępowania będą budować nowy, lepszy świat zbudowany na silnych fundamentach prawdy, miłości i dobroci ludzkiego serca. Etyka i moralność winny być jednym z elementarnych podstaw programowych poczynszy od najwcześniejszych lat szkolnych, kończąc zaś na studiach i życiu dorosłym. Co więcej, przemiany technologiczne, proces rozwoju technicznego, zasoby nauki ukazują niekończący się progres zmian w ludzkim etosie. To, co stanowiło problem, wyzwanie i motyw działania nauczycieli czy opiekunów, wraz z postępem cywilizacyjnym, automatycznie wymusza aktualizację narzędzi przekazu wiedzy, ale także i samych treści. Bowiem, problemy młodzieży sprzed dekad, różnią się zasadniczo od tych, które aktualnie są obecne w przestrzeni życia nie tylko młodych ludzi, ale także i dorosłych. Zagrożenia technologiczno-medialne, pokusy współczesności wystawiają niejednokrotnie człowieka na szereg niebezpieczeństw, nie wspominając o dzieciach, które kształtują swoje charaktery, zyskują wiedzę i uczą się doświadczać⁴⁴².

Współczesna problematyka wyzwań etyczno-moralnych jest często ukazywana za pośrednictwem filmów czy seriali. Pasująca przez dekady opinia, iż seriale i filmy mogą jedynie szkodzić, szczególnie młodym osobom, bowiem ukazują świat przepelniony przemocą, treściami erotycznymi, nierzadko operaty zwrócone są wyłącznie na przyjemności oraz zabawę, odszedł do przysłowiowego lamusa. Odbiorcy medialnych treści zawdzięczają to przemianom, które nastąpiły wraz z pojawieniem się telewizji jakościowej, która zmieniła osąd o serialach, ale także przyczyniła się do powstawania coraz lepszych, ale i wartościowszych

⁴⁴¹ K. Pezdek, *Edukacja etyczna a problem badania wartości moralnych wśród młodzieży polskiej*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 2011 nr 3 (221) s. 6–10.

⁴⁴² Ibidem.

produkcji, które dzięki swojej konstrukcji zaczęły wносить w ludzkie życie wiele pozytywnych cech i zmian, na które rodzice, jak i kadra wychowawcza czekała przez długie lata. Produkcje te cieszące się niezmiennie olbrzymią popularnością, dzięki aktualizacjom wynikającym z zapotrzebowania przez platformy streamingowe oraz kanały telewizyjne, powodują tworzenie i emisję coraz to nowszych ekranowych produkcji, które oprócz swych funkcji relaksacyjnych i odpężających, stają się (istnieją też produkcje, które cechują się szkodliwością społeczną), doskonałymi przekąźnikami wartości, ale także narzędziami do edukacji etycznej seriali w wychowaniu do wartości. Jak pokazuje praktyka, przedmiot edukacja medialna mógłby wnieść wiele dobrego do programu kształcenia w szkołach, zasilając działania nauczycieli i pedagogów. Wykwalifikowana kadra medialnych etyków, mogłaby w doskonały sposób za pomocą narzędzi, jakimi niewątpliwie są współczesne seriale (produkcje telewizyjne), przekazywać wiedzę oraz edukować z poszczególnych obszarów ludzkiego życia. Serialowe fabuły niejednokrotnie ukazują problemy i wyzwania, z którymi zmagają się współczesne społeczeństwa, w tym grupy ludzi. Seriale są dedykowane niejednokrotnie pod kątem wieku, płci czy preferencji gatunkowych odbiorców. Respondenci w szkołach średnich, już ponad dekadę temu deklarowali, iż seriale stanowią dla nich częstokroć źródło wiedzy (produkcje historyczne, przyrodnicze, dokumentalne), ale także posiadają walor psychologiczny, bowiem mogą odnaleźć w nich odpowiedzi na nurtujące ich niewiadome, ale także za pomocą fikcyjnych historii i poszczególnych bohaterów, są w stanie odnaleźć w analogiczny sposób względem swego życia, odpowiedzi na własne rozterki, wątpliwości i niewiadome⁴⁴³.

Rozważając na temat serialowej edukacji etycznej należy zdawać sobie sprawę z jeszcze jednej ważnej kwestii. Mianowicie, media mają niebywały wpływ na interioryzację porządku moralnego, zwłaszcza poprzez preferencje określonych wartości w bardzo intensywnym kontekście emocjonalno-przeżyciowym. Co więcej, współczesne media operują w kształtowaniu świata wartości moralnych przede wszystkim tzw. nośnikiem atrakcji. Można więc stwierdzić, że kształtują one ludzkie postawy moralne, a także ludzką sprawczość za sprawą siły „atrakcyjności” lub „nieatrakcyjności” określonych wartości moralnych. Najprościej rzecz ujmując, media stają się nośnikami wartości moralnych przez ludzi, zachowani czy też gotowe wzory postępowania. Przyjmuje się bowiem, że każdy człowiek partycypujący w przestrzeni mediów staje w obliczu dokonywania wyborów wartości albo antywartości. „Wynika to z faktu, że media nie są niczym innym, jak wielkim areopagiem wymiany dóbr i wielką przestrzenią

⁴⁴³ A. Tambor, *Film jako przedmiot i narzędzie nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 15–40.

komunikowania bardzo różnych wartości. Przeważnie są to wartości preferowane w oparciu o dominujące w określonym miejscu i czasie tendencje kulturowo-medialne i cywilizacyjne, np. komercjalizację, globalizację, ideologizację, popularyzację kultury⁴⁴⁴. Dlatego też, tak ważne są słowa stanowiące o tym, że w działaniach medialnych, podobnie zresztą, jak w każdym ludzkim samostanowieniu, istotną rolę odgrywa interioryzacja prawdy o wartościach i ich porządku, która z etycznego punktu widzenia wpisuje się właśnie w kształtowanie ludzkich postaw, stanowiąc tym samym wewnętrzną motywację i podstawę wartościowania wyboru i działania. Należy zatem podkreślić, że odkrywanie prawdy o porządku wartości wiąże się przede wszystkim z racjonalnym wysiłkiem klasyfikowania wartości. Natomiast medialne preferencje moralne, o tyle mogą w decydujący sposób wpływać „negatywnie na kształt hierarchii wartości w człowieku o ile zrezygnuje on z własnego wysiłku poznania prawdy o porządku moralnym i poda się bezwolnie czynnikom, utrwalającym w jego doświadczeniach egzystencjalnych wzorce fałszywych i negatywnych postaw moralnych”⁴⁴⁵.

Ogólnie rzecz biorąc, popularność seriali oraz wszelkiego rodzaju produkcji z obszaru neotelewizji nie słabnie, a wręcz przeciwnie. Platformy są przepelnione coraz nowszymi produkcjami, zaś zapotrzebowanie zdaje się wzrastać, o czym świadczą codziennie aktualizacje, zarówno na Netflixie, jak i HBO Go. Wykorzystanie seriali nowej generacji do działań edukacyjno-wychowawczych również zyskuje na znaczeniu. Na dodatek, dialog, który tworzy się pomiędzy twórcami, kreatorami, showrunnerami, a odbiorcami medialnych treści stanowi dodatkową szansę nawiązania swoistej koneksji w celu tworzenia produkcji, które mogłyby być wykorzystywane do edukacji, ale także do przekazu wartości. Warto potraktować zaistniałe możliwości jako swoistą szansę na dotarcie do młodych ludzi dzięki określonym produkcjom, wykorzystując je jako narzędzia, niezwykle pomocne, ale przede wszystkim aktualne, uniwersalne oraz ponadczasowe. Współczesność wymaga aktualizacji treści, bowiem problematyka zmienia się, zaś młodzi ludzie potrzebują wsparcia. Niejednokrotnie, nie mając odwagi porozmawiać z dorosłymi czy rówieśnikami, czasem nie posiadając bliższych osób, poprzez wycofanie i zagubienie, zyskaliby możliwość na otrzymanie pewnych zasobów wiedzy, ale przede wszystkim pomocy oraz wsparcia w obszarach, które bez wątplenia mogą tego wymagać⁴⁴⁶.

Należałoby jeszcze zwrócić uwagę, że istnieje w życiu człowieka coś takiego, co można określić odpowiedzialnością za wartości. Natomiast same wartości są różne, dlatego też i różna jest odpowiedzialność za ich realizację. Zasadniczo,

⁴⁴⁴ M. Drożdż, *Wartości w mediach – z dolin na szczyty...*, op. cit., s. 23–26.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ E. Konieczna, *Seriale...*, op. cit., s. 85–97.

odpowiedzialność za wartości jest odpowiedzialnością za przedmiot ludzkich działań. Odnosząc te treści do obszaru mediów, z etycznej perspektywy przyjęto zasadę, że cel uświęca środki. Dzieje się tak być może dlatego, że działania medialne zostały w znacznej mierze „odpodmiotowione” i zasłonięte prawami anonimowości⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ M. Drożdż, *Oblicza odpowiedzialności w mediosferze*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2010, t. 3, nr 2, s. 72.

ROZDZIAŁ III

ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE BADAŃ NAD WARTOŚCIAMI KOMUNIKOWANYMI W SERIALACH

Możemy mieć dziś wielką satysfakcję, że jesteśmy świadkami powstania nowego sposobu opowiadania świata, jaki niesie ze sobą serial filmowy, a którego ukrytym zadaniem jest wprowadzić nas w trans⁴⁴⁸.

Celem powyższej publikacji jest ukazanie medialnego obrazu problemów etycznych na podstawie komunikowanych wartości w wybranych serialach nowej generacji. W książce zastosowano naprzemienne sformułowania, określające seriale nowej generacji również synonimami tudzież tożsamymi zwrotami, takimi jak: seriale, współczesne produkcje serialowe, formaty serialowe, czy też neoseriale.

Niniejszy rozdział został opracowany w oparciu o analizę materiału źródłowego. Uwzględniono w nim metody wykorzystane do badania dylematów etycznych ukazanych w serialach. Zaprezentowano szczegółowy opis materiału badawczego, w tym wybranych dziesięciu produkcji serialowych nowej generacji. Każdy z seriali przebadano oraz zanalizowano pod kątem ilościowym oraz jakościowym, z odpowiednim podziałem i skategoryzowaniem na poszczególne sezony, odcinki, twórców oraz inne niezbędne informacje uszczegóławiające specyfikę danego formatu. Szczególną uwagę zwrócono na prezentację fabuły oraz opis symboliki zawartej w czołówce danego serialu, która stanowi ważny punkt wyjścia dla analizy komunikowanych wartości oraz kontekstu dylematów etycznych, z jakimi stykają się bohaterowie analizowanych produkcji.

W tej książce metoda ta posłużyła do opracowania stanu badań nad serialami, doboru próby badawczej, poprzez korzystanie z dostępnych danych statystycznych, filmowych rankingów popularności seriali nowej generacji oraz analizy treści poddanych badaniu formatów.

⁴⁴⁸ O. Tokarczuk, *Czuli narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, The Nobel Foundation, s. 7–8.

Niezmiennie, od wielu już dekad odbiorcy treści medialnych, w tym również użytkownicy mediów, odczuwają wpływ tychże mediów nie tylko jednostkowo, ale także kolektywnie, na całą społeczność. Zjawisko to nieustannie stanowi przedmiot zainteresowania w odniesieniu do prowadzonych badań, ale również wnikliwych analiz badaczy z różnych dziedzin naukowych. Niestąbną popularność, ale także dynamiczny rozwój technologii wskazują, iż istnieje zasadność wykonywania dalszych badań empirycznych oraz aktualizacji obszaru podejmowanej tematyki badawczej. Występuje bowiem swoista zależność w nawiązaniu do analizowanych treści zachodzących w przestrzeni zawartości mediów na podstawie zebranej wiedzy, czy też w odniesieniu do samych potrzeb, ale i decyzji podejmowanych przez odbiorców. Jedną z metod badawczych, która posłużyła do badania materiałów, jest analiza zawartości mediów⁴⁴⁹.

W tym wywodzie metoda ta stanowi podstawę ilościowej analizy materiału badawczego, opartej na przygotowanym autorskim kluczu kategoryzacyjnym, zawierającym podstawowe zmienne, jakimi są: wartości, kategoria wyboru w sytuacjach problemowych, trudnych i granicznych, szczegółowe dylematy etyczne, obszar tematyczny, gatunek serialu, narracja i bohater. Powyższe zmienne zawierają określone podkategorie, którym przyporządkowano poddane empirycznym badaniom wybrane seriale nowej generacji. Klucz kategoryzacyjny umieszczony został w aneksie. W związku z tym, jej wyniki należy uznać za fundament do dalszej, szczegółowej analizy dyskursu, mającej na celu jakościowe zbadanie wybranych seriali nowej generacji⁴⁵⁰.

Procesowi badawczemu poddano seriale nowej generacji, (czyli tzw. dyskurs medialny), spełniające funkcje: komunikacyjną, społeczną oraz edukacyjną. Pogłębiona analiza treści ma na celu ukazanie, w jaki sposób za pomocą możliwości audiowizualnych komunikowane są wartości oraz obrazowano także dylematy etyczne, bądź też sytuacje problemowe pojawiające się w wybranych produkcjach serialowych. W niniejszym tekście badaniu poddano medialny obraz dylematów etycznych i komunikowanych wartości, jednocześnie przyglądając się złożonościom relacji między doświadczeniami ludzi a ich reprezentacjami. Narracja w serialach traktowana jest jako model rozumienia świata, dzięki czemu uwagę skupia się na strukturze audiowizualnego tekstu w kontekście jego funkcjonowania jako składnika procesów poznawczych, społecznych czy kulturowych. Ponadto, polegając na konstruowaniu rzeczywistości, przy użyciu powtarzalnych skryptyów i schematów narracyjnych, w ramach ustalonych zasad, czemu służą utarte

⁴⁴⁹ R. Klepka, *Analiza zawartości mediów: dlaczego i do czego można ją wykorzystać... w nauce o bezpieczeństwie i politologii?*, Uniwersytet Pedagogiczny KEN w Krakowie, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Securitate et Educatione Civili VI”, 2016, nr 224, s. 37.

⁴⁵⁰ E. Sobol (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 55.

przekonania, modele czy stereotyp, staje się metodą, która pozwala na interpretację znaczeń, komunikowanych wartości z różnych punktów widzenia oraz pokazuje, w jakim stopniu te wartości są przypisywane w obrębie jednego gatunku⁴⁵¹.

3.1. Organizacja badań empirycznych

Analiza materiału badawczego dzieli się na dwie części. Pierwszą z nich jest (ang.) *deskresearch*, polegający na poszukiwaniu i zgromadzeniu danych do przeprowadzenia analizy, a także przygotowaniu i opisanie kontekstu zrealizowanych w eksplorowanej tematyce badań. Następnie przystąpiono do wykonania analizy zawartości, rozumianej jako zespół różnych technik systematycznego badania zbiorów przekazów. Jej celem jest pozyskanie informacji na temat zawartości tematycznej (problematyka serialu), wartości i dylematów etycznych, cech badanych seriali nowej generacji (średnia długość trwania odcinków, liczba odcinków, w których komunikowane są badane wartości, czy też liczba odcinków obrazujących dylematy, z jakimi spotykają się bohaterowie).

W badaniach bazowano na pełnym zakresie wytypowanego materiału, czyli wszystkich sezonach i odcinkach wybranych produkcji serialowych, które ukazały się w latach 2008–2022, co stanowi przedział 14. lat. Materiał badawczy zawiera 10 seriali, które zamykają się w 283. odcinkach. Jednostką klasyfikacji jest odcinek, czyli pełna wypowiedź. Za podstawę pomiaru uznaje się średni czas trwania odcinka. Jest to cel mający charakter poznawczy.

Część pierwsza badań składa się z trzech etapów. Pierwszy etap stanowią badania zawartości mediów, w tym wybór stosownej tematyki oraz dobór materiału badawczego do analizy. Kolejny etap badania polega na zdefiniowaniu kategorii analitycznych, w celu przygotowania klucza kategoryzacyjnego. Natomiast ostatnim etapem badania było jego zastosowanie, opracowanie oraz przedstawienie wyników w formie tabel wraz z ich szczegółowym omówieniem. Zebrane dane, jak również przeprowadzona analiza ilościowa, pozwolą przejść do kolejnej części badań, bazującej na podejściu zarówno poznawczym, jak i interpretacyjnym.

W tej części badań podstawę będzie stanowić analiza dyskursu w kontekście obrazowania wartości i dylematów etycznych w omawianych produkcjach serialowych. Pomocna będzie tu teoria narracji, która pozwala na interpretację znaczeń, komunikowanych wartości z różnych punktów widzenia, jednocześnie zwracając uwagę na kontekst funkcjonowania tekstu audiowizualnego jako elementu procesów poznawczych, społecznych i kulturowych.

⁴⁵¹ M. AmakaOhia, *Narracje medialne o „innym”*, [w:] J. Wasilewski (red.), *Narracje w życiu. O grupie i o jednostce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 17–18.

Warto jeszcze uwzględnić, iż szczególną rolę odgrywają analiza retoryczna oraz analiza komparatystyczna w kontekście między innymi określenia koincydencji pomiędzy nadawcą, odbiorcą a przekazywanymi treściami. Szczególnie ważne i merytorycznie uzasadnione jest to w aspekcie ukazania istotnej roli komunikacyjnej oraz społecznej, jaką spełniają produkcje serialowe środowisku odbiorców, fanów. Samo zjawisko fandomu jest niezwykle interesującym i nie do końca zbadanym ujęciem ściśle powiązaniem ze światem serialowym.

Przechodząc do meritum, czyli organizacji badań, w odniesieniu do badania jakościowego, po wyznaczeniu przedmiotu, problemu a także celu badań, uznano, iż dodatkowo zastosowaną metodą oraz narzędziem badawczym w celu pogłębienia wiedzy z obszaru analizowanej tematyki obrazu medialnego we współczesnych serialach oraz komunikowanych przez seriale wartości będzie wywiad ekspercki. Z uwagi na wykształcenie, zainteresowania w tym obszerną wiedzę wytypowanego do badań eksperta, o. dra hab. Michała Legana OSPPE, który jest filmoznawcą, dziennikarzem teologiem, posiadającym wiedzę z obszaru obrazu filmowego i serialowego, mediów, a także płynnie porusza się w zagadnieniach z obszaru teologii i filozofii, w tym aksjologii. Celowo podkreśla się profesję, doświadczenie czy też dokonania eksperta, aby jedynie potwierdzić zasadność wyboru jego osoby w ramach przeprowadzenia badania jakościowego. Uznano więc, że ekspert ten z dużym prawdopodobieństwem będzie w stanie najefektywniej odpowiedzieć na stawiane pytania pod względem obranego przedmiotu badań, a tym samym potwierdzić słuszność i zgodność stawianych w niniejszej w publikacji naukowej tez. Wywiad składał się z szczegółowych, otwartych pytań dotyczących m.in. zagadnień z obszarów: współczesnych seriali określanych jako seriale nowej generacji, etycznego wymiaru produkcji serialowych, fabuły oraz etycznych działań bohaterów neoseriali, kontekstu wartości merkantylno-materialnych, politycznych, ludycznych, hedonistycznych, religijnych przedstawionych w serialach, aksjologicznych wyzwań związanych z nowymi technologiami, przestrzeni przekształceń i permanentnego rozwoju mediów, dylematów etycznych, sytuacji trudnych, sytuacji problemowych oraz sytuacji granicznych, medialnego obrazowania rzeczywistości, w tym komunikowania wartości i obrazowania, obrazu medialnego, funkcjonalności i roli seriali nowej generacji oraz filmów.

3.2. Materiał badawczy

Produkcje serialowe wybrane do analizy w tej publikacji, to seriale określane mianem nowej generacji. Wszystkie z przebadanych formatów powstały po 1999 roku, a więc po dacie, uznanej za oficjalną granicę zaistnienia transformacji

dotychczasowo znanej telewizji w telewizję jakościową. Seriale nowej generacji stanowią tym samym formaty wysokojakościowe⁴⁵².

Zaprezentowane produkcje zostały wybrane spośród oficjalnych, najpopularniejszych, najwyższej pozycjonowanych w sieci internetowej, ale także najdłużej aktywnie funkcjonujących internetowych rankingów filmowo-serialowych: polskiego rankingu *Film web*⁴⁵³ oraz amerykańskiego rankingu: *Imdb*⁴⁵⁴. Dodatkowo, w celu weryfikacji dokonano odniesienia do wybranych formatów również w kontekście innych, tożsamyh form o tematyce filmowej i serialowej, jak: *FilmUser*, *Forum Film*, *Filmozercy.com*, *Spider's Web*, *Serialowa*. Warto zaznaczyć, że seriale znajdowały się w przedziale pierwszych 100. najpopularniejszych produkcji serialowych, osiągając wynik między 7.00 a 9.00 punktów skali do 10.00, w przedziale czasowym od października 2018 do grudnia 2022 roku (rozpoczęcie prowadzenia badań do niniejszej książki). Najstarsza omawiana produkcja miała premierę emisji pierwszego odcinka w 2008 roku, zaś najnowsza w 2022 roku, a zatem różnica wynosi 14 lat, co pozwala na przyjrzenie się wykorzystywanym schematom narracyjnym, a także ich rekontekstualizacji. Ponadto uznano, iż pomoże to w ukazaniu zmian, jakie zachodziły w tworzeniu obrazów medialnych dylematów etycznych bohaterów oraz komunikowaniu określonych wartości.

Oprócz wcześniej wskazanych aspektów, istotnym kryterium była dostępność seriali oraz ich reprezentatywność w odniesieniu do analizowanych wartości, dylematów etycznych i tzw. sytuacji problemowych. Co więcej, analizowane produkcje serialowe łączy dramat jako gatunek dominujący, co umożliwia pogłębioną analizę dramatycznych zjawisk fabularnych.

Na potrzebę niniejszej książki wybrano dziesięć produkcji serialowych. Pięć z nich w momencie przeprowadzenia badań miała status otwarty, zaś drugie pięć – status zamknięty, zakończony. Produkcje te to: *House of Cards*, *Rząd: Królestwo, władza i chwała* (org. *Borgen – Riget, MagtenogEren*), *Mesjasz* (org. *Messiah*), *Młody Papież* (org. *Young Pope*), *Black Mirror*, *Nowy wschłony świat* (org. *New Brave World*), *Squid Game*, *Westworld*, *Breaking Bad*, *OZARK*. Każdy z powyższych formatów został sklasyfikowany pod kątem kolejno prezentowanych wartości, po dwa seriale z wytypowanych pięciu kategorii wartości. Pierwsza z kategorii wartości dotyczy strategii i działań politycznych, ukazując kontekst polityki w serialach. Kolejna związana jest z instrumentalizacją wartości religijnych w przekazach neoseriali; trzecia wiąże się z aksjologicznymi wyzwaniem nowych technologii, a więc obecności problematyki nowych technologii w serialach. Natomiast czwarta łączy się z komunikowaniem wartości

⁴⁵² A. Borowiecki, *Struktury narracyjne...*, op. cit., s. 9.

⁴⁵³ Źródło: <http://filmweb.pl>.

⁴⁵⁴ Źródło: <http://imdb.com>.

ludycznych i hedonistycznych w serialach, zaś ostatnia z nich dotyczy wartości merkantylno-materialnych w kontekście wartości rodzinnych.

Każda z produkcji obejmuje różnorodne rodzaje gatunkowe⁴⁵⁵, jednak dramat jest wspólnym mianownikiem wszystkich z nich, stanowiąc tym samym najczęściej występujący gatunek. Analizie poddano 283 odcinki, w tym 29 sezonów. Wszystkie produkcje serialowe były dostępne na płatnych, abonenckich platformach streamingowych, takich jak: *Netflix*, *HBO GO*, *HBO MAX*.

Istotną kwestią, którą należy poruszyć w tym miejscu, jest odpowiednie skategoryzowanie wartości występujących w serialowych fabułach. „Wartości (*values*): przekonania o pożądanym stanie docelowym lub zachowaniach, które wykraczają poza specyficzne sytuacje, kierują wyborami i ocenami (zdarzeń, zachowań) oraz są uporządkowane według względnej ważności”⁴⁵⁶.

Relatywizm aksjologiczny bazuje na założeniu, że wartości dla człowieka są definiowane przez to, co w określonych warunkach – takich jak czas, miejsce i okoliczności – zostaje uznane za istotne, potrzebne czy wartościowe. Nie cechuje ich stałość ani niezmienność, ponieważ są one historycznie i społecznie uwarunkowane, co sprawia, że stają się zmienne i subiektywne. Z tego powodu wartości nie są traktowane jako obiektywny przedmiot poznania, lecz jako efekt twórczości człowieka⁴⁵⁷. Wspomniany przedmiot ludzkiej kreacji odnosi się indywidualnie do każdego człowieka, który postrzega daną, problemową sytuację poprzez własny, wewnętrzny filtr, który często wynika z osobistych doświadczeń, w tym również interpretacji zdarzeń rzeczywistości, a także postrzega go własnym systemem wartości. Serialowi bohaterowie zgodnie z odwzorowaniem hipotetycznych dylematów etycznych w fabule serialowej, podejmują działania analogiczne z założeniami twórców, jak w przypadku zdarzeń rzeczywistych, w których mogą znajdować się hipotetycznie, prawdziwi ludzie.

Wartości przedstawione w produkcjach serialowych zostały zanalizowane w oparciu o teorię wartości Jadwigi Puzyniny, przy uwzględnieniu następującej klasyfikacji:⁴⁵⁸

- wartości moralne (duchowe);
- wartości religijne;
- wartości odczuciowe, hedonistyczne;
- wartości witalne;
- wartości społeczno-obyczajowe.

⁴⁵⁵ Wszelkie informacje dotyczące poszczególnych produkcji zawarto w odrębnych tabelkach.

⁴⁵⁶ B. Wojciszke, *Psychologia społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012, s. 546.

⁴⁵⁷ K. Michałowska, *Niemajątkowe wartości życia rodzinnego w polskim prawie cywilnym*, Wydawnictwo C.H. Beck, Kraków 2017, s. 6.

⁴⁵⁸ J. Puzynina, *Kłopoty z nazwami wartości (i wartościami)*, „Etnolingwistyka”, 2014, nr 26 i J. Puzynina, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

Pierwsze z prezentowanych to wartości moralne pozostające w zależności od potrzeb o charakterze biologicznym, odnoszące się do przekraczania, ale także przewycięzania w obszarze przestrzeni ducha. Dzieli się na wartości: moralne, poznawcze oraz estetyczne. Wartości poznawcze w ujęciu epistemologicznym związane są z oceną prawdy. Z kolei wartości moralne dotyczą aktywnej postawy człowieka przeciw działaniu temu, co złe, krzywdzące w kontekście jednostkowym, ale także i kolektywnym. To wszelkie ludzkie przedsięwzięcia bazujące na czynnościach dyktowanych z pokładów serca, dobroci i szlachetnych działaniach względem innych. Ostatnie z uwzględnionych wartości – estetyczne, koncentrują się na pięknie oraz wrażliwości⁴⁵⁹. Produkcjami, które w swej fabule poruszają zagadnienia z obszaru ludzkich zachowań i mechanizmów moralnych są, jak już nadmieniono: *House of Cards* oraz *Rząd: Królestwo, władza i chwala*.

Kolejną kategorię stanowią wartości duchowe, sakralne o charakterze transcendentnym, w szerokim tego słowa znaczeniu – wartości religijne. Dotyczą one dualistycznego podziału na to, co w ocenie dobre lub złe⁴⁶⁰. Przykładem mogą być religie monoteistyczne, gdzie jest dobro (Bóg) zło (Szatan). Bezpośrednio związane są z nimi wartości sakralne pozytywne oraz negatywne, mowa o dokonywaniu się sakralizacji wartości duchowych⁴⁶¹. Produkcje, które poruszają zagadnienia dylematów etycznych związanych z wartościami religijnymi, sakralnymi to jak już wspomniano seriale: *Mesjasz* i *Młody Papież*. Produkcja *Mesjasz* przedstawia nie tylko zagadnienia z obszaru religii muzułmańskiej, ale ukazuje pryzmat Zbawcy, który ratuje ludzi będących wyznania chrześcijańskiego. Natomiast serial *Młody Papież*, skupia się na wartościach z obszaru katolicyzmu, ale także poddaje refleksji również instancję Kościoła katolickiego.

Trzecią kategorię tworzą wartości witalne odnoszące się do szeroko pojętej biologii. Najprościej rzecz ujmując, są to m.in.: zagadnienia z przestrzeni ludzkiego życia, stanu zdrowia, materii chorób czy też śmierci człowieka. Mowa tutaj też o wszelkich zasobach mogących służyć zdrowiu oraz życiu, ale również o różnorodnych działaniach, które prowadzą do destrukcji, chorób czy w najmroczniejszych wizjach i prorocत्वach, do katastroficznych następstw, a nawet i śmierci⁴⁶². Produkcje serialowe *Black Mirror* oraz *Nowy uśpianiały świat* obrazują życie człowieka w kontekście wartości witalnych. Serial *Black Mirror* poprzez zobrazowanie licznych zagrożeń wynikających ze strony działań nowych technologii oraz możliwości ingerencji sztucznej inteligencji akcentują

⁴⁵⁹ T. Perz, *Świat wartości w ujęciu Maxa Schelera – konsekwencje pedagogiczne*, „Edukacja Humanistyczna”, 2020, nr 1(42), s. 80–82.

⁴⁶⁰ G. Żuk, *Edukacja aksjologiczna...*, op. cit., s. 40.

⁴⁶¹ H. Kurczab, *Z problemów wartości i wartościowania (wybrane zagadnienia)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna”, 2012, z. 72, s. 17–19.

⁴⁶² A. Fabiś, J.K. Wawrzyniak, A. Chabior, *Ludzka starość*, Impuls, Kraków 2015, s. 103.

pojawiające się wyzwania dla współcześnie żyjącego człowieka. Mogące w praktyce prowadzić do jego destrukcji na różnych poziomach, zarówno fizycznym, jak i psychicznym, a nawet do samej śmierci. Biorąc pod uwagę kolejną produkcję zatytułowaną *Nowy wspaniały świat*, czyli nowy, lepszy – wręcz idealny świat, bazuje ona na podstawie biologii, witalności, sprawności człowieka. Na znaczeniu zyskuje już sama sterylność centrum dowodzenia, głównej akcji serialu, gdzie rozgrywa się znaczna część wydarzeń, laboratoria, sprzęt do tworzenia i modyfikacji struktury DNA, które są skategoryzowane przez swoisty podział na klasy, tudzież oznaczenia z alfabetu greckiego od A (alf) do Epsilonów (proletariat). Wszelkie choroby, dyskomfort czy niskie pokłady odczuwalności na poziomie ciała, czy ducha są eliminowane poprzez odpowiednie somy, tabletki wyrównujące wszystkie parametry w organizmie ludzkim. Witalność i poprawna funkcja biologiczna organizmu to fundament nowego, lepszego świata.

Przedostatnia kategoria związana jest z wartościami hedonistycznymi (odczuciowymi). Warto podkreślić, że są one złączone z zaspokajaniem potrzeb jednostki, a także odnoszą się do ogólnie pojmowanej przyjemności fizycznej, jak i psychicznej⁴⁶³. Produkcje ukazujące zaspokojenie potrzeby zabawy oraz materialnych korzyści płynących z ich użytkowania dla samopoczucia psychicznego, to *Westworld* i *Squid Game*. W pierwszej produkcji bohaterowie futurystycznego parku rozrywki mogą zaspokajać żądze mordy, czy gwałtu, które są moralnie zakazane poprzez normy i obyczaje w świecie, jednakże w futurystycznym parku rozrywki, użytkownicy mogą poczuć i doświadczyć ich osobiście. Z kolei w serialu *Squid Game*, uczestnicy gry zabijają i wykonują czynności rywalizacji po to, by samemu przeżyć, ale finalnie zdobyć dobra materialne, które stanowią ich główny cel.

Ostatnia z kategorii to wartości społeczno-obyczajowe, dotyczące panującej w danej grupie, zbiorowości, czy też i społeczeństwie przekonania związanego często z oceną lub osądem na dualistyczny podział: pozytywne lub negatywne⁴⁶⁴. Widoczne spolaryzowanie wiąże się ze stopniem osądu oraz oceny w kontekście zindywidualizowania jednostek, bowiem zależy od danego człowieka, jego światopoglądu, doświadczeń opinii bądź też osobistego odczuwania. Produkcjami poruszającymi zagadnienia z obszaru kontekstów społecznych, w tym rodzinnych oraz obyczajowych są seriale *Ozark* oraz *Breaking Bad*. Zarówno jedna, jak i druga produkcja, ukazują głównych bohaterów, mężczyzn, ojców i mężów, którzy znaleźli się w sytuacjach granicznych własnego życia, mając do czynienia z licznymi uwarunkowaniami problemowymi. Związane jest to z zapewnieniem środków do życia, ale także z egotycznymi działaniami, które

⁴⁶³ M. Wieczorkowska, *Hedonizm współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego*, „Annales. Etyka w życiu gospodarczym”, 2008, nr 2, s. 161–169.

⁴⁶⁴ G. Żuk, *Edukacja aksjologiczna...*, op. cit., s. 40–41.

finalnie mogą doprowadzić do katastroficznych w swych skutkach konsekwencji. W przypadku głównego bohatera serialu *Breaking Bad*, Waltera, jak i bohatera *Ozark*, Marthiego, kluczową rolę odegrały nielegalnie pozyskane zasoby finansowe pochodzące z przestępczych źródeł, takich jak produkcja i handel substancjami odurzającymi.

Materiał będący podstawowym źródłem przeprowadzonej i przedstawionej w książce analizy stanowią wszystkie nagrania video, umieszczone na internetowych, odpłatnych platformach streamingowych takich jak: Platforma *Netflix* oraz Platforma *HBO MAX*, w czasie od października 2018 roku do grudnia 2022 roku⁴⁶⁵. Seriale poddane analizie zostały przez twórców serwisów odpowiednio skategoryzowane pod względem gatunkowym, a następnie podzielone na poszczególne sezony oraz odcinki wraz z opisami i zwiastunami. Seriale są dostępne lub były udostępnione⁴⁶⁶ za odpłatną subskrypcją o każdej porze, bez limitu odtwarzania danych serii czy odcinków, zaś użytkownik sam decyduje o kolejności odtwarzania odcinków, w przypadku zachowania chronologicznej ciągłości. Wyjątek stanowi antologia, jaką jest serial *Black Mirror*.

Zasadniczo, poddany analizie źródłowej całościowy materiał zawiera 283 odcinki, co stanowi 29 sezonów. Seriale podzielone są na dwie kategorie statusu, zamkniętą – 5 seriali (serial zakończony) oraz otwartą – 5 seriali (w trakcie kręcenia nowych sezonów). Materiały video posiadają różną długość, zamykają się w zakresie 38–65 minut.

Szczegółowe informacje na temat analizowanego materiału zawarte są w tabelach 2 oraz 3.

⁴⁶⁵ Źródło: oficjalne strony internetowe Netflix i Hbomax, [dostępne na:] <https://www.netflix.com/pl/>, <https://www.hbomax.com/>, 10–12. 2022.

⁴⁶⁶ Z uwagi na specyfikę funkcjonowania platform streamingowych, część seriali po pewnym czasie została usunięta lub zastąpiona innymi produkcjami.

Tabela 2. Wykaz seriali poddanych analizie wraz z podziałem na poszczególne kategorie

Tytuł serialu	Kraj	Język	Twórca	Produkcja wykonawcza	Lata emisji	Sezony	Odcinki	Długość odcinków	Status serialu
<i>House of Cards</i>	Stany Zjednoczone	angielski	Beau Willimon	Wieloosobowa	2013–2018	6	76	43–59 min	Zamknięty
<i>Rząd: królestwo, władza, chwała</i> (org. <i>Borgen – Riget, Magten og Eren</i>)	Dania	duński	Adam Price	Wieloosobowa	2022–	1	9	54–60 min	Otwarty
<i>Mesjasz</i> (org. <i>Messiah</i>)	Stany Zjednoczone	angielski, arabski	Michael Perroni	Wieloosobowa	2019–2020	1	10	38–55 min	Otwarty
<i>Młody Papież</i> (org. <i>Young Pope</i>)	Stany Zjednoczone	angielski, włoski	Paolo Sorrentino	Wieloosobowa	2016–2016	1	10	47–60 min	Zamknięty
<i>Black Mirror</i>	Wielka Brytania	angielski	Charlie Brooker	Charlie Brooker, Annabel Jones	2011–	5	21	42–90 min	Otwarty
<i>Nowy Lepszy Świat</i> (org. <i>New Brave World</i>)	Stany Zjednoczone	angielski	Grant Morrison, Brian Taylor, David Wiener	Wieloosobowa	2020–	1	10	57–69 min	Otwarty
<i>Westworld</i>	Stany Zjednoczone	angielski	Jonathan Nolan, Lisa Joy	Wieloosobowa	2016–2022	4	36	41–56 min	Zamknięty
<i>Squid Game</i>	Korea Południowa	koreański	Hwang Dong-hyuk	Hwang Dong-hyuk	2021–	1	9	32–63 min	Otwarty
<i>Breaking Bad</i>	Stany Zjednoczone	angielski, hiszpański	Vince Gilligan	Vince Gilligan, Mark Johnson, Michelle MacLaren	2008–2013	5	62	43–53 min	Zamknięty
<i>Ozark</i>	Stany Zjednoczone	angielski	Bill Dubuque	Wieloosobowa	2017–2022	4	44	52–80 min	Zamknięty

Źródło: Opracowanie własne.

Tabela 3. Wykaz seriali poddanych analizie wraz z podziałem tematycznym, gatunkowym, typem narracji oraz kategorią dramatu

Tytuł serialu	Obszar tematyczny	Gatunek	Strategia narracji	Ogólna kategoria dylematu
<i>House of Cards</i>	polityka, społeczeństwo	dramat, polityczny thriller polityczny thriller	Solwilokium (sceniczna rozmowa samemu ze sobą, zwrot bezpośredni do widza)	Polityka
<i>Rząd: królestwo, władza, chwala</i> (org. <i>Borgen – Riget, MagtenogEren</i>)	polityka, społeczeństwo	dramat, polityczny dramat, polityczny	Pierwszoplanowa	Polityka
<i>Mesjasz</i> (org. <i>Messiah</i>)	religia, autorytety	dramat, thriller, religijny	Pierwszoplanowa	Religia
<i>Młody Papież</i> (org. <i>Young Pope</i>)	religia, autorytety	dramat, religijny	Pierwszoplanowa	Religia
<i>Black Mirror</i>	media, technologie	dramat, science-fiction, antologia	Pierwszoplanowa	Nowe Technologie
<i>Nowy Lepszy Świat</i> (org. <i>New Brave World</i>)	media, technologie	dramat, science-fiction	Pierwszoplanowa	Nowe Technologie
<i>Westworld</i>	rozrywka, psychologia	dramat, science-fiction	Pierwszoplanowa	Ludyczność
<i>Squid Game</i>	rozrywka, psychologia	dramat, thriller	Pierwszoplanowa	Ludyczność
<i>Breaking Bad</i>	relacje rodzinne, relacje międzyludzkie	dramat, thriller dramat, kryminał	Pierwszoplanowa	Rodzina
<i>Ozark</i>	relacje rodzinne, relacje międzyludzkie	dramat, thriller	Pierwszoplanowa	Rodzina

Źródło: Opracowanie własne.

Zgodnie z informacją zawartą w niniejszej publikacji, na materiał badawczy składa się 10 seriali nowej generacji, w których zobrazowane zostały poszczególne sytuacje problemowe, tj. dylematy etyczne.

3.2.1. *House of Cards* (org. *House of Cards*)

Znaczenie tytułu serialu nawiązuje do książki, autorstwa Michaela Dobbsa pod nazwą *House of Cards*, wydanej w 1989 roku. Tytuł można interpretować jako formę metafory niestabilnej i mocno zachwianej sytuacji politycznej w Stanach Zjednoczonych, patrząc na tłumaczenie wydawcy książki: *Domek z kart*. Domek ten może świadczyć o ulotności, niestabilności, kruchości, bowiem ich delikatna konstrukcja sprawia, że mogą zostać uniesione przez wiatr. Karty natomiast to element gier, pewnych strategii, służące, by osiągnąć cel i wygrać rozgrywane rozdanie. Nie bez powodu istnieją powiedzenia: „wyciągnąć asa z rękawa” lub „karty zostały rozdane”. Nazwę można również połączyć z brytyjskim określeniem Izby Lordów – *House of Lords*, miejscem, które stanowi prawdziwą scenę rozgrywek politycznych⁴⁶⁷.

Piotr Gociek wypowiedział się na temat analizowanej produkcji, twierdząc, że „Serial *House of Cards* wcale nie jest tylko serialem o mechanizmach polityki. To jest bardzo ciekawe ujęcie spojrzenia na ambicję, pychę, cynizm w ogóle. W życiu. Nie tylko w polityce. Co było najbardziej emocjonujące w trzecim i czwartym sezonie tego serialu? Nie to, jak Frank Underwood rządzi Ameryką, tylko relacje między nim, a jego żoną Claire”⁴⁶⁸. Tym samym serial *House of Cards* można interpretować nie tylko jako opowieść o mechanizmach politycznych, ale także jako głęboką analizę ludzkiej natury.

Premiera całego pierwszego sezonu miała miejsce 1 lutego 2013 roku na platformie streamingowej Netflix, zaś serial do tej pory w całości jest dostępny dla subskrybentów na powyższym kanale. Premiera ostatniego sezonu odbyła się 2 listopada 2018 roku. Producenci wykonawczy to David Fincher, Kevin Spacey, Eric Roth, Joshua Donen, Dana Brunetti, Andrew Davies, Michael Dobbs, John Melfi, Beau Willimon, David Manson, John David, Coles Robin, Wright Frank, Pugliese Melissa, James Gibson. W rolach głównych wystąpili: Kevin Spacey, Robin Wright, Michael Kelly.

W celu dokładniejszego zrozumienia przekazu serialu, istotne jest zwrócenie uwagi na czołówkę produkcji oraz na zarys jej fabuły. Głównym elementem sekwencji otwierającej serial jest Kapitol Stanów Zjednoczonych. Budynek usytuowany na Wzgórzu Kapitolińskim w Waszyngtonie, będący siedzibą Kongresu

⁴⁶⁷ Zob. <http://filmweb.pl>.

⁴⁶⁸ P. Gociek, *W nowych...*, op. cit.

Rysunek 6. Plakat serialu *House of Cards*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 09.11. 2022.

Stanów Zjednoczonych, amerykańskiego Parlamentu. Sama część wstępna przedstawia również wiele zakątków miasta, począwszy od bogatych rejonów, po ubogie dzielnice. Przyspieszone tempo obrazu, jazda samochodów czy zmieniające się światła w prezentowanych sceneriach – m.in. poprzez zmienność pory dnia i roku – skojarzeniowo odnoszą się do aktywnych i błyskawicznych przemian oraz działań w sektorze polityki państwa. Budynek w oryginale został zaprojektowany przez Williama Thorntona, a następnie zmodyfikowany przez Benjaminą Latrobe'a oraz Charlesa Bulfincha. Obecna kopuła oraz skrzydła Izby Reprezentantów i Senatu są autorstwa Thomasa U. Waltera pod nadzorem Edwarda Clarka. Budowano go w latach 1793–1865. Kamień węgielny pod budowę położył Jerzy Waszyngton. Po pożarze w 1814 r. Kapitol został przebudowany, dodano dwa skrzydła oraz kopułę zwieńczoną posągami Columbii. Kopułę rotundy budynku Kapitolu zdobi Apoteoza Waszyngtona, ogromny fresk pędzla włoskiego malarza Constantino Brumidiego, namalowany w 1865 roku⁴⁶⁹.

⁴⁶⁹ Źródło: oficjalna strona internetowa Washington, [dostępna na:] <https://washington.org/pl/find-dc-listings/us-capitol-capitol-visitor-center>, 09.11.2022.

Serial *House of Cards* powstał w oparciu o mini serial polityczny, wyprodukowany przez stację BBC, która wyemitowała format w 1990 roku. Produkcja ukazuje losy polityka demokracji Francisa „Franka” Underwooda, absolwenta fikcyjnego college’u „The Sentinel” oraz Uniwersytetu Harvard Law School. Kongresman piątego okręgu w Karolinie Południowej, rzecznik dyscypliny partyjnej, odsłania przed widzami swoje prawdziwe oblicze bezwzględniego, wyraźnego, pragmatycznego człowieka, który w drodze do osiągnięcia władzy, poprzez stopniowe awanse prowadzące finalnie do głównego celu, jakim jest objęcie stanowiska Prezydenta Stanów Zjednoczonych, nie zawaha się obnażyć swych najpierwotniejszych instynktów. Frank Underwood nie cofnie się przed nikim i przed niczym w swych działaniach prowadzących do zdobycia bezwzględnej władzy, nawet za cenę nieetycznych działań, które traktuje w kategorii oczywistości. Poprzez zastosowanie przez twórców serialu strategii narracyjnej jaką jest solilokwium, a więc bezpośredniego zwrotu głównego bohatera do widzów, poznają oni prawdziwe intencje, myśli oraz działania Franka. Pogarda, poczucie wyższości oraz instynkt przywódczy w stosunku do innych postaci, z którymi mężczyzna prowadzi polityczne gry, przypomina przedstawienie teatralne, które celowo prezentuje dla widzów⁴⁷⁰.

Najważniejszą osobą w życiu polityka, jest Claire Underwood, jego żona, przyjaciółka, doradca, współpracowniczka w politycznej wędrówce na sam szczyt. Kobieta odbiega od wyobrażenia typowej pierwszej damy, niemniej jednak stanowi inspirację dla wielu kobiet w Stanach Zjednoczonych. Pełni funkcję przewodniczącej organizacji pozarządowej Clean Water Initiative. Nieustannie angażując się w działania mające na celu nie tylko pomóc mężowi, ale także pozwolić się jej spełniać i w pełni aktywizować w przestrzeni zawodowej. Celowo zrezygnowała z macierzyństwa, jak sama stwierdza, by móc całkowicie oddać się wraz z mężem partycypacji w misji dla Stanów Zjednoczonych i wszystkich obywateli. Jako sukces małżeństwa, para uznaje bezwzględne zaufanie, szczerść i współdziałanie, przy jednoczesnej zgodzie na obopólne pozostawienie sobie wolności i przestrzeni. Claire dba nie tylko o medialny wizerunek męża, ale także o jego aktywność, dając mu w prezencie ergometr wiosłarski, zaś w późniejszych sezonach zachęca go do wspólnego nocnego joggingu po okolicy. Odczucia, pragnienia, przemyślenia pary widzowie poznają również dzięki nocnemu rytuałowi Underwoodów, jakim jest palenie papierosa w oknie ich pięknego domu, kiedy mogą zrzucić z siebie maski zakładane w codziennym życiu.

Podsumowując, *House of Cards* to amerykański serial polityczny, który w mistrzowski sposób przedstawia machinacje władzy, ambicje, manipulacje i bezwzględność w świecie polityki. Główne postacie, Frank i Claire Underwood,

⁴⁷⁰ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

swoim zachowaniem ukazują mroczne aspekty dążenia do władzy, gotowe posunąć się do wszelkich środków, by osiągnąć swoje cele. Serial nie tylko skupia się na politycznych intrygach, ale również na relacjach międzyludzkich, szczególnie skomplikowanej więzi między małżonkami, którzy współdziałają w grze o najwyższe stanowiska w państwie.

Warto zwrócić uwagę, że funkcjonalność nowych mediów z ich wielorakimi możliwościami wywołuje rozmaite skutki ontologiczne, epistemologiczne, społeczne, kulturowe, psychiczne, aksjologiczne. Jak bowiem zauważa ks. Michał Drożdż, konsekwencją epistemologiczną funkcjonowania mediów elektronicznych jest zmiana perspektywy postrzegania rzeczywistości. „Media nie tyle odzwierciedlają rzeczywistość polityczną, ale ją kreują. Postulaty epistemologiczne nowych mediów korespondują z jego nową wizją ontologii medialnej. Nowe media zakwestionowały pogląd realizmu ontologicznego, zacierając granice i różnice między realnością a wirtualnością, między bytem realnym a jego zjawiskiem, między fenomenem a istotą”⁴⁷¹. Jednym słowem, to serial, który wciąga, skłania do refleksji na temat etyki w polityce i natury władzy, pozostawiając widza z pytaniami o granice moralności i konsekwencje działań bohaterów.

3.2.2. *Rząd: Królestwo, władza i chwała (org. Borgen – Riget, MagtenogÆren)*

Rząd: Królestwo, władza i chwała – nazwa serialu dotyczy współcześnie funkcjonującej polityki duńskiej, ujmowanej nie tylko w kontekście lokalnym, ale przede wszystkim w aspekcie globalnym. Ukazana zostaje złożoność kwestii koniunktury gospodarczo-politycznej Królestwa Danii w perspektywie praw rządzących współczesnym światem. Problematyka walki o władzę oraz wpływy supermocarstw nad zasobami Arktyki i wszelkimi profitami, które mogą osiągnąć państwa dzięki przejęciu nad nią kontroli. Co więcej, za sprawami oraz interesami władzy znajdują się ludzie, którzy nie tylko stoją w obliczu zawodowych wyzwań i odpowiedzialności indywidualnej, ale także toczą osobistą walkę w obszarze życia prywatnego. Trudności i problemy życiowe niejednokrotnie doprowadzają do sytuacji, w której bohaterowie mają poczucie kompletnego załamania, z powodu zbyt silnej presji oraz zaangażowaniu w inne obszary życiowe niż te osobiste, w tym usilna koncentracja na pracy, która przysłańia inne obszary życia⁴⁷².

⁴⁷¹ M. Drożdż, *Etyczność wobec ideologizacji medialnych wizji świata*, [w:] M. Drożdż, *Odnaleźć się w mediosferze*, Petrus, Kraków 2009, s. 27.

⁴⁷² Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 15.11.2022].

Rysunek 7. Plakat serialu *Rząd: Królestwo, władza i chwała*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 15.11.2022.

Premierowy odcinek serialu miał miejsce 13 lutego 2022 roku. Produkcja dostępna jest na platformie streamingowej Netflix. Serial stanowi kontynuację produkcji serialowej *Rząd* (org. *Borgen*), która była emitowana w Danii na antenie telewizji DR1 od 26 września 2010 roku do 10 marca 2013 roku, w postaci 3. sezonów oraz 28. odcinków. Z uwagi, iż pierwsze trzy sezony ukazywały losy głównej bohaterki jako premier Danii, czwarty sezon miał być odrębnym serialem lub oddzielnym wątkiem serialowym (zmianą, chociażby nazwy). Produkcja, powstała po reaktywacji i w całości dostępna na platformie, ukazuje nieco inny kontekst zakresu działań głównych bohaterów oraz nowe wyzwania dotyczące ich życia osobistego, wśród osób aktywnych w polityce, gospodarce czy mediach. Producenci wykonawczy to: Meta Louise Foldager Sørensen, Adam Price, Morten Egholm, Christian Rank. W rolach głównych wystąpili Sidse Babett Knudsen, Birgitte Hjort Sørensen, Mikkel Boe Følsgaard, Simon Bennebjerg, Magnus Millang, Magnus Millang, Özlem Saglanmak.

Aby lepiej zrozumieć przekaz serialu, kluczowe jest skupienie się na czołówce produkcji oraz jej zarysie fabularnym. W czołówce zauważamy głównych bohaterów, m.in. panią Premier Danii, ambitną dziennikarkę – Katrine oraz związanego z nią uczuciowo Kaspera, którzy w refleksyjny sposób spoglądają w dal. Obraz przeplata się z nocną panoramą miasta, która w celowy sposób

zostaje przyspieszona, aby nadać dynamizm ukazującej się zmianie pór nocy i dnia. Podobny zabieg zastosowany został w intro omawianej w publikacji produkcji *House of Cards*. Uwidoczniona zostaje także potęga żywiołów. Wzburzona woda w rzece, topniejący lód, żarzący się ogień, wilgotna ziemia, po której stąpają zwierzęta, przestrzeń leśna, ale także gra światłem i cieniem. Fragmenty rozerwanych dokumentów skojarzeniowo mogą nawiązywać do rządowych dokumentów, być może to akty prawne i przepisy. Czołówka jest dynamiczna, w dość oczywisty sposób odwołuje się do fabuły, przede wszystkim poprzez ukazanie głównych postaci oraz w skojarzeniowy sposób formalnej dokumentacji. Przedstawienie majestatu natury niewykluczone, że ma na celu skłonienie odbiorców do refleksji, iż świat polityki i rządu nawiązuje w swym konstrukcie do potęgi przyrody, rządząc się określonymi prawami. Symboliczne jest zaprezentowanie stada białych wilków, oznaczają bowiem odwagę, siłę przywódczą, inteligencję. To zwierzęta są niestrudzonymi oraz sprytnymi łowcami stawiającymi więzi rodzinne na pierwszym miejscu.

Birgitte Nyborg to duńska polityk, była premier Danii, zaś aktualnie Minister Spraw Zagranicznych. Jest to postać odważna, pewna siebie, lecz dla niektórych może być butna i kontrowersyjna. Kobieta w podejmowanych działaniach kieruje się niezależnością, zaś dla dobra Danii jest gotowa realizować szereg różnego rodzaju przedsięwzięć, często niezgodnych z tradycyjną wizją innych polityków. Po odnalezieniu złóż ropy naftowej na Grenlandii, dochodzi do międzynarodowej batalii o roszczenie praw do pozyskania powyższych zasobów przez różne państwa, w tym samą Danię. Sytuacja powoli zaczyna przekształcać się w kryzys międzynarodowy, który eskaluje na cały świat, ponieważ Arktyka staje się celem polityczno-gospodarczym nie tylko Danii, ale również takich mocarstw jak Stany Zjednoczone czy też Chiny. Działania PR-owe Polityk nie są odbierane pozytywnie ani przez Premier, ani przez rząd duński. Co więcej, media również próbują zdyskredytować Nyborg, sugerując, iż podejmuje aktywności nieetycznie. Nie tylko to, ale także prywatne życie Brigitte nie należy do udanych i najszcześniejszych. Całkowite oddanie się pracy, zaniedbanie relacji rodzinnych, rozwód ukazują samotną kobietę, której głównym celem stała się praca i sukcesy z nią związane⁴⁷³.

Jakub Korus na łamach „Newsweek Polska” zrecenzował analizowany serial, zaś jeden fragment w doskonały sposób odzwierciedla istotę produkcji. Autor pisze: „*Borgen* – podobnie jak stworzone przez tą samą ekipę *Forbrydelsen* – urzeka swoją nie amerykańskością. Bohaterowie nie są wymuskanymi, perfekcyjnymi politykami jak ci z *House of Cards*. Bliżej im do zwykłych ludzi, nie z każdej politycznej batalii wychodzą zwycięsko, a za każdy krok do przodu

⁴⁷³ Zob. <http://filmweb.pl>, [dostęp: 15.11.2022].

słono płacą życiem towarzyskim i rodzinnym⁴⁷⁴. Dobrym podsumowaniem tej duńskiej produkcji będzie stwierdzenie, że *Rząd: Królestwo, władza i chwata* to serial, który wnikliwie analizuje mechanizmy polityczne, moralne dylematy oraz osobiste wyzwania, z jakimi mierzą się osoby na najwyższych szczeblach władzy. Należy też mieć świadomość, że produkcja ukazuje skomplikowaną grę interesów, ambicji i ideologii, które kształtują decyzje polityczne. Serial w mistrzowski sposób łączy intrygi polityczne z refleksją nad kosztami władzy, zarówno w sferze zawodowej, jak i osobistej, tworząc głęboką, wielowymiarową narrację.

3.2.3. *Mesjasz (org. Mesiah)*

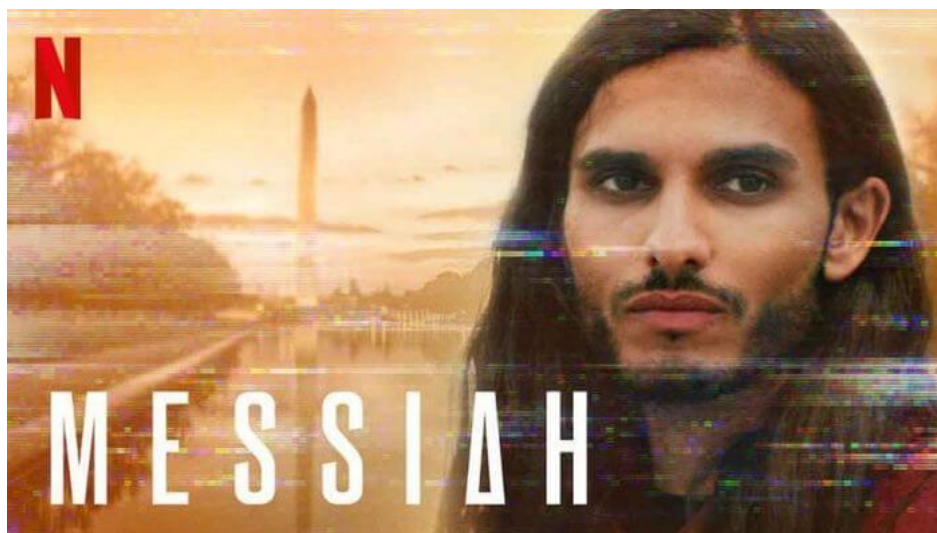
Kolejną analizowaną i charakteryzowaną produkcją w niniejszej publikacji jest *Mesjasz*.

Słowo (ang.) *Messiah* tłumaczone na język polski oznacza Mesjasza. Według słownika PWN, wyraz „mesjasz” oznacza w judaizmie króla, tego, który jest wybawicielem miasta Izraela, przepowiadanego przez samych proroków. Dlatego też zważywszy, iż wydarzenia rozpoczynające produkcję odbywają się na Bliskim Wschodzie, gdzie religią dominującą jest islam, znaczenie tytułowego Mesjasza oznacza dosłownie zbawcę. Al. Masih jest postrzegany przez pryzmat świadectwa głoszonych przez siebie prawd, ale również cudów jako ten, który przybył wybawić lud. Z kolei jego osoba, ratująca ludzi w Stanach Zjednoczonych postrzegana jest przez chrześcijan jako sam Pomazaniec Boży, a więc Jezus Zbawca oraz Wybawiciel.

Premierowy odcinek serialu został wyemitowany 1 stycznia 2020 roku. Produkcja dostępna jest na platformie streamingowej Netflix. Producenci wykonawczy to Michael Petroni, Mark Burnett, Roma Downey, James McTeigue, Andrew Deane. W rolach głównych wystąpili: Mehdi Dehbi, Michelle Monaghan, John Ortiz, Tomer Sisley, Melinda Page, Hamilton Stefania, LaVie, Owen Syyid, El Alami, Jane Adams, Wil Traval, Fares Landoulsi, Philip Baker Hall.

W celu zinterpretowania przekazu serialu, warto skoncentrować uwagę na czołówce produkcji i na zarysie jej fabuły – podobnie zresztą jak w przypadku pozostałych analizowanych neoseriali. Niniejszy serial nie zawiera czołówki rozpoczynającej każdy z odcinków. Po kilku minutach pierwszej sceny, w której ukazuje się historia wprowadzająca do danego odcinka, pojawia się napis: *Mesjasz*, a zaraz po nim – tytuł właściwy do określonego odcinka. Zastosowanie

⁴⁷⁴ J. Korus, *Borgen. Każdy serial powinien być po duńsku*, [dostępny na:] <https://www.newsweek.pl/kultura/borgen-recenzja-dunskiego-serialu-rzad-na-newsweekpl/ztd05bq>, 15.08.2023.

Rysunek 8. Plakat serialu *Mesjasz*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imbd*, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 24.11.2022.

powyższego zabiegu może wywołać zaintrygowanie odbiorców serialem, bowiem widz nie otrzymuje żadnego zarysu fabuły oraz informacji. W odbiorze tytułowy Mesjasz fascynuje, absorbuje, wzbudza niemałe zainteresowanie, co może skłaniać widza do tworzenia własnych wyobrażeń, czy też oczekiwań stanowiących pewne projekcje o głównym bohaterze. Taki stan rzeczy może skłaniać do sięgnięcia po ten serial w celu weryfikacji własnych przekonań.

Główny bohater, Al-Masih, to człowiek, który nagle pojawia się w przestrzeni wojennych działań w Damaszku, zapoczątkowując tym samym swoją misyjną wędrówkę po świecie. Początkowo, udając się w stronę Izraela, by następnie zmienić położenie i pojawić się w zupełnie innym miejscu na globie, głosząc niezmiennie świadectwo wyznawanej prawdy. Wraz za nim podążają inni, tzw. wierni, wyznawcy, którzy dołączają się do niego jako towarzysze wędrówki, czując autentyczność wypowiedzianych przez mężczyznę prawd. Postać swoistego guru, zaczyna budzić sensację na całym świecie, a wszystko dzięki aktywnie relacjonującym sytuację mediom⁴⁷⁵.

Mesjasz staje się obiektem zainteresowania początkowo izraelskich służb specjalnych, a następnie Centralnej Agencji Wywiadowczej. Po szeregu opisywanych i raportowanych wydarzeń na Bliskim Wschodzie, Mesjasz pojawia się w Stanach Zjednoczonych, by tam na jednej z prowincji ratować życie nastoletniej córki lokalnego pastora. Tym razem to nie tylko wyznawcy islamu, ale także chrześcijanie dołączają się do wędrującego pielgrzyma. Sytuacja na tyle

⁴⁷⁵ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 24.11.2022].

staje się niebezpieczna lub co najmniej niewygodna pod wieloma względami dla Stanów Zjednoczonych oraz Izraela, że agentka CIA Eva Geller oraz agent izraelskich służb, Aviram Dahan dostają misję rozpracowania tożsamości, ukrytych motywów i prawdziwych celów działań młodego proroka. Mehdi Dehbi budzi zainteresowanie na całym świecie. Gdzie tylko się pojawia, dochodzi do zakłóceń tzw. porządku publicznego, ale co najważniejsze, dokonuje on licznych cudów, uzdrowień, przejawów tzw. pokładów własnej boskości, iż zyskuje wyznawców różnych nurtów religijnych, którzy porzucają swoje dotychczasowe życie, podążając za wędrowcem.

Podsumowując, serial bada granice między wiarą a manipulacją, zadając pytania o to, jak łatwo można uwierzyć w nadprzyrodzone siły w obliczu kryzysu. Produkcja w swej istocie łączy elementy religijne z politycznymi i społecznymi, eksplorując wpływ jednostki na masy i pytania o wolność wyboru, wiarę oraz manipulację.

3.2.4. *Młody Papież (org. Young Pope)*

Tytułowe określenie Młody Papież odnosi się do osoby, która przyjęła honory nowej głowy Kościoła Rzymskiego, Lennego Belardo, który to objął zaszczytną funkcję oraz otrzymał przydomek z uwagi na swój młody wiek, a także nienaganą aparycję. Należałoby podkreślić, że bohater wzbudza wiele kontrowersji już w pierwszych minutach swoich rządów. Zaskakujący wybór młodego kardynała stanowi zaproszenie do swoistej polemiki, bowiem do tej pory, zgodnie z niepisaną tradycją, kapłani w dostojnym wieku przyjmowali honory związane z objęciem powyższego stanowiska. Co więcej, to pierwszy Amerykanin w historii, który przyjął takie wyróżnienie.

Premierowy odcinek serialu miał swoją emisję 21 października 2016 roku, zaś finałowy – 18 listopada 2016 roku we Włoszech, wyemitowany za pośrednictwem kanału Sky Atlantic. Aktualnie produkcja umieszczona jest na platformie streamingowej Netflix. Serial ma kontynuację w postaci nowego serialu *Nowy Papież*, opowiadając o losach Papieża, który zastąpił Piusa XIII po tym, jak ten zapadł w śpiączkę. Producenci wykonawczy to: Lorenzo Mieli, Mario Gianani, Viola Prestieri, Paolo Sorrentino, Caroline Benjo, Carole Scotta, Simon Arnal, Jaime Roures, Javier Méndez, Tony Grisoni, John Lyons, Ron Bozman, Nils Hartmann, Sonia Rovai, Roberto Amoroso. W rolach głównych wystąpili Jude Law, Diane Keaton, Silvio Orlando, Javier Cámara, Scott Shepherd, Cécile de France, Ludivine Sagnier, Toni Bertorelli, James Cromwell, Stefano Accorsi.

Na temat produkcji *Młody Papież* wypowiedział się również przywoływany w niniejszej publikacji Piotr Gociec, twierdząc, że „Watykan jest bardzo

Rysunek 9. Plakat serialu *Młody Papież*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 26.11.2022.

wdzięcznym tematem z bardzo prostego powodu – pilnie strzeże swoich tajemnic⁴⁷⁶. W dalszej części wypowiedzi, autor dodaje: „To naturalne, że pozostaje to dla każdego w pewnym stopniu interesujące, pobudzające wyobraźnię. Wiedzą o tym autorzy zarówno pośrednich thrillerów, jak i ambitniejszych filmów związanych z papieżstwem. Takie hasła: <tajemnice Kościoła> czy <sekrety zakonów>, <ukryta prawda o Papieżu> już same sprawiają, że zainteresowanie znacznie rośnie. Po drugie zauważmy, że w dużej części popkultury, szczególnie popkultury anglosaskiej, protestanckiej, Kościół katolicki, zakony, a szczególnie jezuita – wszyscy ludzie Kościoła od lat przyjmują rolę czarnych charakterów, jako przedziwne skrzyżowanie mafiosów z członkami CIA. W związku z tym udało się wykreować instytucję Kościoła jako coś, na co niektórzy widzowie mogą patrzeć z równie sensacyjnym zainteresowaniem, jak na bimbrowników z Zakazanego Imperium. Okrutni faceci, którzy nie cofną się przed niczym, aby pielęgnować swoje krwawe tajemnice. To przypomina mi przypadek powieści wspomnianego Dana Browna⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ J. Pyda, *W nowych serialach musisz wybrać po której jesteś stronie. A każdy wybór ma cenę*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/piotr-gociek-musisz-wybrac-po-ktojej-jestes-stronie-a-kazdy-wybor-ma-cene-tpct-46->, 20.07.2023.

⁴⁷⁷ Ibidem.

Czołówka serialu bez wątpienia jest niezwykle symboliczna, ukazuje bowiem obraz przechadzającego się Papieża, który już w pierwszych sekundach nagrania budzi zainteresowanie, gdyż jego wygląd oraz młody wiek, jak na czcigodną eminencję, odbiegają od standardowych wyobrażeń, ale i kanonu przedstawiciela Kościoła. W tle przewija się dziesięć obrazów, które stanowią jego scenerię. Te dzieła sztuki są symboliczne, ponieważ jest ich dokładnie tyle, ile odcinków sezonu pierwszego, zaś każdy z nich nawiązuje kolejno do danych epizodów. Jako pierwszy ukazany zostaje obraz *Pokłon pasterzy Gerrita van Honthorsta*. Drugim dziełem sztuki jest *Powierzenie kluczy Perugina*, natomiast trzeci z nich to *Nawrócenie świętego Pawła Caravaggia*. W dalszej kolejności – czwarty, to ikona przedstawiająca *Potępienie Ariusza na Soborze w Nicei*, zaś piątym obrazem jest dzieło zatytułowane *Piotr Eremita ogłaszający krucjatę Francesco Hoyeza*. Dalej, szósty obraz nosi tytuł *Stygmaty świętego Franciszka Gentile da Fabriano zapowiadają*, a siódmy to *Święty Tomasz z Villanueva rozdający jałmużnę biednym*. Ósmy to *Mateo Cerezo obraz miłosierdzia i litości*, dziewiąty – *Rzeź w noc świętego Bartłomieja François Dubois*, zaś ostatni dziesiąty stanowi rzeźba o nazwie *Dziewiąta godzina Mauricia Cattelana*, prezentująca Papieża Jana Pawła II przygniecionego przez meteoryt. Wybrane przez twórcę obrazy skłaniają odbiorców do refleksji, gdyż nie są oczywiste w odczycie i interpretacji, jednak budzą kontrowersje, szczególnie wspomniana powyżej rzeźba. Sama interpretacja postaci Papieża zastanawia, czy widz ma do czynienia z objawieniem w Kościele, czy wręcz z wizją jego upadku⁴⁷⁸.

Na dalszych ilustracjach przedstawiono dzieła sztuki pokazane kolejno w czołówce wraz z opisem. Pierwszym obrazem, jak już nadmieniono, jest praca nosząca tytuł *Pokłon pasterzy Gerrita van Honthorsta*. Nawiązując do samego obrazu, przedstawienie pokłonu pasterzy zostało opisane wyłącznie w Ewangelii Łukasza (Łk2, 8–20). Najpierw aniołowie zwiastowali pasterzom narodzenie Jezusa, zaś później „gdy aniołowie odeszli od nich do nieba, pasterze mówili nawzajem do siebie: <Pójdźmy do Betlejem i zobaczmy, co się tam zdarzyło i o czym nam Pan oznajmił>. Udali się też z pośpiechem i znaleźli Maryję, Józefa i Niemowlę, leżące w żłobie”⁴⁷⁹. W odniesieniu do serialu, kardynałowie zastanawiają się, czy Bóg był z nimi w chwili, gdy wybierali nowego Papieża. Zastanawiające jest również, czy Bóg prowadzi Kościół tworzony przez ludzi, czy ludzie sami nim kierują? „Siostra Mary, która wychowała porzuconego przez rodziców Lenny’ego przypomina mu, że jego osobiste dramaty muszą teraz ustąpić miejsca odpowiedzialności za innych. Musi zniknąć człowiek, by

⁴⁷⁸ Źródło: oficjalna strona internetowa Aleteia, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacze-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

⁴⁷⁹ P. Kluz, *Pokłon Pasterzy*, [dostępna na:] <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/poklon-pasterzy-4>, 15.08.2023.

objawił się Bóg. Pojawia się też prawdziwy Boży człowiek, ksiądz Gutierrez. Boży, bo ludzki⁴⁸⁰.

Rysunek 10. Obraz *Pokłon pasterzy* Gerrita van Honthorsta



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Kolejnym prezentowanym dziełem jest *Powierzenie kluczy Perugina*, który zawiera głęboką symbolikę. Ten bowiem, kto dysponuje kluczami, najprawdopodobniej jest strażnikiem. Ponadto posiadający klucze jest również zarządcą powierzonych mu budowli oraz pomieszczeń. Obietnica dana Piotrowi jest ze

⁴⁸⁰ Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

wszech miar niezwykła. Można rzec, że poprzez takie ukonstytuowanie Piotra, Bóg sam sobie wiązuje ręce. Oznacza to, iż powierza losy zbawienia świata oraz porządek Królestwa Niebieskiego, niejako w ręce jednego człowieka. Piotr otrzymał klucze, które albo otwierają, albo zamykają niebo dla człowieka, a także uzyskał wyjątkową moc odpuszczania lub zatrzymywania grzechów. Koncentrując się jednak na wyróżnieniu Piotra i powierzonej mu władzy, warto pamiętać, że Jezus podkreśla również, iż bramy piekielne nie przemogą Kościoła. W związku z tym, patrząc na dzieje Kościoła można stwierdzić, że pomimo kryzysów, herezji, ludzkich słabości, nadal istnieje Jeden, Święty, Powszechny i Apostolski Kościół. Niemniej jednak, z drugiej strony należałoby pamiętać, że zapowiedź zbudowania Kościoła i obietnica udzielenia Piotrowi, odnoszą się nie tylko do Szymona, ale w pewien sposób również do innych Apostołów. Warto zdawać sobie sprawę, że wspólnota Apostołów, jest właśnie Kościołem. Szczególne miejsce jednakże zajmuje właśnie Piotr⁴⁸¹. Nawiązując do samej produkcji, Papież klęczy przed Chrystusem, przyjmując od Niego symbol swojej władzy, zaś przez cały odcinek przewija się zasadnicze pytanie, na które wszyscy poszukują odpowiedzi: Kim jest Ojciec Święty? Nurtująca jest też kwestia, kim jest człowiek, który przyjął jedyne zdanie, jakie Chrystus stawia swoim uczniom: „Być świętym. Czy Pius XIII jest świętym?”⁴⁸². Produkcję można więc podsumować słowami: „Nieskazitelnym moralnie, domniemanym cudotwórcą, ekscentrykiem, sierotą rozpaczliwie szukającą swojej tożsamości. Kim jest święty? Odpowiedź brzmi: Nikim. Dochodzi do tego sam i boleśnie uświadamiają mu to inni. Święty to ktoś, w kim – jak mówi siostra Mary – *widać oblicze Chrystusa*. I nic poza tym”⁴⁸³.

W dalszej kolejności jawi się obraz zatytułowany *Nawrócenie świętego Pawła Caravaggia*. Obraz ten ilustruje wydarzenia z *Dziejów Apostolskich* – pogromca chrześcijan – Szawel, w drodze do Damaszku ujrzał bijącą z nieba łunę i usłyszał słowa Jezusa: „Szawle, Szawle, dlaczego mnie prześladujesz?”. Co istotne, był to moment jego przemiany prześladowcy w wiernego apostoła, czyli innymi słowy: nawrócenia. Caravaggio przedstawił tę wielokrotnie podejmowaną przez różnych artystów oraz malarzy scenę w sposób niebywale oryginalny. Warto bowiem zwrócić uwagę, że nie ukazał Chrystusa, ani towarzyszy Szawła, ani nawet żadnego pejzażu. On namalował przyszłego apostoła na ziemi, pomiędzy kończynami konia, który podnosi nogę, aby nie zdeptać doznającego boskiej iluminacji człowieka. Można stwierdzić, że koń zdaje się przeczuwać więcej niż

⁴⁸¹ Źródło: oficjalna strona internetowa Biblia, [dostępna na:] <https://biblia.wiara.pl/doc/4466690.ty-jestes-piotr/5>, 16.08.2023.

⁴⁸² Źródło: oficjalna strona internetowa Aleteia, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

⁴⁸³ Ibidem.

Rysunek 11. Obraz *Powierzenie kluczy* Perugina



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

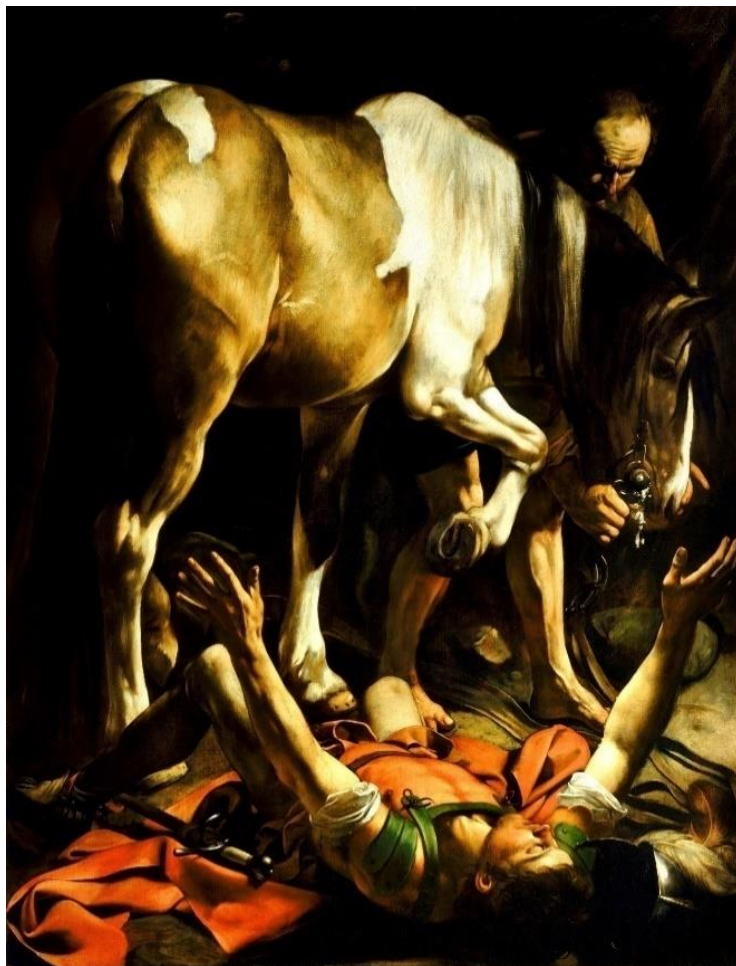
jego niczego nieświadomy służący podtrzymujący jego uzdę. Jest też rzeczą interesującą, że Szaweł podróżował do Damaszku za dnia, jednakże Caravaggio ukazał swych bohaterów na ciemnym tle. „Ukazał nie ewangeliczne, tłumne wydarzenie, lecz wizję Szawła, zilustrował słowa z Ewangelii św. Jana: <Ja jestem światłością świata. Kto idzie ze mną nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia>”⁴⁸⁴. Przenosząc tę interpretację na serial, bezradny Paweł leży na ziemi oślepiiony światłem. Bezradne jest również otoczenie Papieża wobec jego niezrozumiałych oraz autorytarnych decyzji. Co więcej, bezradny jest też Pius XIII wobec milczenia Boga oraz swojego kryzysu wiary. „*Bóg oszołamia, Bóg przeraża. Nie wystarczy się zachwycać* – mówi Lenny. *Dźwigać ciężar Boga, niezwykle kruchy ciężar – od tego są księża* – przypomina stary kardynał rozgoryczonemu porażką w konklawie mentorowi Lenny’ego, nakłaniając go, by podjął współpracę z trudnym wychowankiem”⁴⁸⁵. Z niniejszego wynika, że ciężar tego współdziałania, a co za tym idzie, związanych z nią upokorzeń ma być w zamierzeniu szansą na wywieranie na papieża wpływu oraz na wyjście z impasu, w jaki wydaje się popadać Kościół prowadzony przez Piusa XIII. Jednakże Lenny nie

⁴⁸⁴ Źródło: oficjalna strona internetowa Polskie Radio 24, [dostępna na:] <https://polskieradio24.pl/5/406/Artykul/2720745,Nawrocenie-sw-Pawla-pedzla-Caravaggia>, 15.08.2023.

⁴⁸⁵ Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

chce pozostawać pod niczym wpływem, jedynie pod miazdzącym wpływem Boga⁴⁸⁶.

Rysunek 12. Obraz *Nawrócenie świętego Pawła* Caravaggio



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Czwartą ikoną jest obraz ikona przedstawiający potępienie Ariusza na Soborze w Nicei. Odnosząc się pokrótce do samego dzieła, Ariusz głosił nauki przeczące bóstwu Chrystusa. Na znaczeniu zyskuje tu fakt, że owe pogłoski rozprzestrzeniały się bardzo szybko, ponieważ mężczyzna przekazywał je w formie rymowanych przyśpiewek dla plebsu. Tym samym na scenie pojawia się współczesny Ariusz,

⁴⁸⁶ Ibidem.

czyli Tonino Pettola, werbujący wyznawców spośród prostych ludzi spragnionych nadzwyczajnych wydarzeń. Tymczasem Pius XIII głosi Boga, który nie dość, że nie daje spektakularnych znaków, to na domiar wszystkiego, żąda bezwzględnie posłuszeństwa mimo ich braku. „Uczy modlitwy, która nie jest listą życzeń wobec Wszechmogącego, ale pokorną próbą zrozumienia Jego woli i oczekiwań względem nas. Dopiero taka wiara otwiera drogę do cudów. Z taką wiarą Lenny odważa się powiedzieć Bogu: *Musisz*. I Bóg go słucha”⁴⁸⁷.

Rysunek 13. Obraz *Potępienie Ariusza na Soborze w Nicei*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

W przypadku piątego dzieła mamy do czynienia z obrazem zatytułowanym *Piotr Eremita ogłaszający krucjatę*. Tajną krucjatę przeciw Lenny'emu wszczyła Sekretarz Stanu – kardynał Voiello, szykując skandal, którym zamierza go

⁴⁸⁷ Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

szantażować. „Z krucjatą przeciwko pedofilii Papieża ma zamiar wyprawić do Ameryki księdza Gutierrez. Z tiarą na głowie, powołując się na przykład ukrzyżowanego Chrystusa, ogłasza wreszcie kardynałom krucjatę przeciwko konformistycznej tolerancji, kompromisom i poprawności politycznej w Kościele. Kościół Piusa XIII ma składać się raczej z wiernej garstki niż z obojętnych tłumów. Trwa też osobista krucjata Lenny’ego, której celem jest odnalezienie rodziców”⁴⁸⁸.

Rysunek 14. Obraz *Piotr Eremita ogłaszający krucjatę* Francesco Hoyeza



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znicie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Następny obraz wiąże się z odcinkiem o miłości. Mowa jest o dziele *Stygmaty świętego Franciszka Gentile da Fabriano zapowiadają*. Warto podkreślić,

⁴⁸⁸ Ibidem.

że autentyczność miłości jest ostateczną miarą wiary. Występuje również oblicze miłości, której miarą jest cierpienie, podobnie jak cierpienie Biedaczyny z Asyżu otrzymującego stygmaty. Warto podkreślić, że oglądamy bardzo różne oblicza miłości. „Miłość zdegradowaną do perwersyjnych przygód erotycznych; miłość matki wydającej na świat długo oczekiwane dziecko; miłość kapłana do powierzonych sobie ludzi; odrzuconą z powodu rygorystycznych wymagań miłość chłopaka pragnącego zostać księdzem; rzekome umiłowanie ubóstwa zakonników domagających się abdykacji Papieża”⁴⁸⁹.

Rysunek 15. Obraz *Stygmaty świętego Franciszka Gentile da Fabriano zapowiadają*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Następnie wyłania się obraz noszący tytuł: *Święty Tomasz z Villanueva rozdający jałmużnę biednym* Mateo Cerezo, który uznawany jest za obraz miłosierdzia

⁴⁸⁹ Ibidem.

i litości. Wymienione wartości nie wydają się jednak priorytetem Piusa XIII, gdyż jego dominującą rolą okazała się duchowa skuteczność. „Lenny wierzy w skuteczną moc cierpienia i nie zgadza się na łagodzenie go litością. Z tego powodu odwracają się od niego i tak niezbyt liczni przyjaciele i współpracownicy. Z powodu przedkładania skuteczności nad litość przez szefa narkotykowego kartelu po drugiej stronie globu, traci też najlepszego przyjaciela”⁴⁹⁰.

Rysunek 16. Obraz *Święty Tomasz z Villanueva rozdający jałmużnę biednym* Mateo Cerezo



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

⁴⁹⁰ Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Przechodząc dalej, na obrazie *Domenica Cresti*, Michał Anioł przedstawia Papieżowi Pawłowi IV model bazyliki św. Piotra. Nawiązując do serialu, ósmy odcinek opowiada o tym, że prawdziwe dzieła powstają z namiętności, niezależnie czy zdrowej czy chorej, grzesznej, boskiej, ludzkiej lub diabelskiej. „Tak jak książki Elmore Coena, jak *wioski dobroci* siostry Antoniny, jak duchowe wskazówki kardynała Spencera, jak inspirowane tekstem kardynała Voiello poruszające przemówienie Papieża. Ósmy odcinek to pytanie o skarb i serce. I o to, czy chore drzewo może rodzić dobre owoce. A pontyfikat Piusa XIII?”⁴⁹¹.

18 sierpnia, zaledwie kilka dni przed tragicznymi wydarzeniami, w Paryżu odbył się ślub Małgorzaty Medycejskiej i Henryka z Nawarry. Miasto, w którym przebywało wielu hugenotów, zyskało wówczas dodatkowych gości – weselników związanych z panem młodym. Sytuacja uległa zmianie 22 sierpnia, gdy do Paryża dotarła informacja o zamachu na Coligny’ego, wywołując wielkie poruszenie. Miasto ogarnęła fala plotek i napięcia. Niektórzy hugenoci zaczęli grozić, że sami odnajdą sprawców zamachu, a w tym celu planowali sprowadzić własne siły zbrojne. Wkrótce pojawiły się oskarżenia, że zamach mógł być inspirowany przez członków rodziny królewskiej, co budziło żądania pociągnięcia ich do odpowiedzialności. Już 23 sierpnia król dowiedział się o tych planach. Luwr, będący siedzibą królewską, stał się centrum napływu informacji – zarówno prawdziwych, jak i nieprawdziwych. Niektórzy twierdzili, że protestanci zamierzają zaatakować pałac i zgładzić całą rodzinę królewską. Rada królewska zdecydowała, że jedynym sposobem zapobieżenia odwetowi hugenotów na katolikach jest prewencyjne wyeliminowanie ich przywódców. W nocy z 23 na 24 sierpnia, znanej później jako noc św. Bartłomieja, królewski oddział, liczący około stu ludzi, wyruszył na ulice Paryża. Ich głównym celem był Coligny. Po rozprzestrzenieniu się wieści o jego śmierci, miasto ogarnęła panika – mieszkańcy uznali, że król nakazał wymordowanie wszystkich protestantów. Spontanicznie wybuchły walki, w których mieszkańcy Paryża atakowali hugenotów, a ci odpowiadali przemocą. Walki trwały przez całą noc, a w kolejnych dniach doszło do licznych napaści na protestantów. Dopiero 30 sierpnia król wydał dekret, grożąc karą śmierci za dalsze mordy. W trakcie nocy św. Bartłomieja zginęło około 5 tysięcy hugenotów. Choć król nie wydał bezpośredniego rozkazu przeprowadzenia masakry na taką skalę, jego decyzje zostały błędnie zrozumiane, co czyni go współodpowiedzialnym za rzeź. Te tragiczne wydarzenia były kulminacją długoletnich konfliktów między katolikami a hugenotami. Katolicy nie zapomnieli o wcześniejszych atakach na duchownych i zakony, natomiast hugenoci uznali noc św. Bartłomieja za symbol dążenia katolików do ich całkowitej eksterminacji. Papież Grzegorz XIII

⁴⁹¹ Ibidem.

stanowczo potępił te wydarzenia i odmówił audiencji królowi Karolowi IX, oskarżając go o udział w masakrze⁴⁹².

Rysunek 17. Obraz *Rzeź w noc świętego Bartłomieja*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Dziesiątym dziełem jest kontrowersyjna rzeźba pod tytułem *Dziewiąta godzina*, przedstawiająca Jana Pawła II przygniecionego przez meteoryt.

Rzeźba *La Nona Ora* (w tłumaczeniu: *Dziewiąta godzina*), autorstwa Maurizio Cattelana, przedstawia sylwetkę papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Wystawiona w 2000 roku w warszawskiej Zachęcie, wzbudziła ogromne kontrowersje i różnorodne interpretacje, odczytywana przez niektórych jako krytyka autorytetu moralnego, a przez innych jako prowokacyjne dzieło artystyczne. Wystawę umożliwiła Anda Rottenberg, dyrektorka Zachęty.

Rzeźba wywołała burzliwą reakcję części społeczeństwa, w tym posłów Ligi Polskich Rodzin – Witolda Tomczaka oraz Haliny Nowiny-Konopczyny, którzy usunęli meteoryt, doprowadzając do uszkodzenia rzeźby. W wyniku tej akcji Rottenberg zrezygnowała z funkcji dyrektorki Zachęty. Tomczak tłumaczył swoje działanie oczekiwaniami wyborców, jednak jego postawa spotkała się

⁴⁹² Źródło: oficjalna strona internetowa *Do rzeczy*, [dostępna na:] <https://historia.dorzeczy.pl/nowozytnosc/474285/noc-sw-bartlomiej-a-rzez-hugenotow-kto-za-to-odpowiada-przyczyny.html>, 3.12.2024.

z reakcją prawną – postawiono mu zarzuty i zażądano odszkodowania w wysokości 39,6 tys. zł. Tytuł rzeźby, nawiązujący do godziny, w której symbolicznie odmawiana jest modlitwa w tradycji chrześcijańskiej, a także do godziny śmierci Jana Pawła II (21:37, 2 kwietnia 2005 roku), bywa interpretowany jako świadome odniesienie, nadające dziełu wymiar symboliczny. Interpretacja pracy wciąż budzi emocje, dzieląc odbiorców między uznaniem jej za artystyczną prowokację a uznaniem za przykład braku szacunku wobec papieża i wartości katolickich⁴⁹³.

Rysunek 18. Rzeźba *Dziewiąta godzina* Mauricia Cattelana, prezentująca papieża Jana Pawła II



Źródło: oficjalna strona internetowa *Aleteia*, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022.

Jak już nadmieniono, kontrowersje nie tylko w Rzymie, ale wśród wyznawców Kościoła na całym świecie, wywołuje wybór Lennego Belardo na Głowę Stolicy Apostolskiej. Pierwszy Amerykanin zostaje bowiem Papieżem. Co więcej, 40-letni były kardynał z przyciągającą aparycją wzbudza podziw, zaskoczenie, ale i dystans od pierwszego dnia swego pontyfikatu. Widok czcigodnej Eminencji palącej papierosa w watykańskim oknie wraz z puszką Coca Coli Zero odbiega od standardowego wyobrażenia o dostojnym duchownym. W każdym razie, okazuje się, iż Belardo cechuje się konserwatywnymi poglądami. Wzbudza zachwyt przeprowadzaniem formy modlitwy oraz namacalnym

⁴⁹³ Źródło: oficjalna strona Wiki Meteoritica, internetowa [dostępna na:] [http://wiki.meteoritica.pl/index.php5/Dziewi%C4%85ta_godzina_\(rze%C5%B4ba\)](http://wiki.meteoritica.pl/index.php5/Dziewi%C4%85ta_godzina_(rze%C5%B4ba)), 3.12.2024.

obrazem postawy umiłowania Boga. Zdarza się, iż duchowny przedstawia oblicze bezwzględnej despoty, który nie przyjmuje rad starszych i bardziej doświadczonych doradców. Nowy Papież jest odbierany bardzo dualnie. Z jednej strony jego wizerunek i styl działają odrzucająco, bowiem nie wpisuje się on w formę standardów Kościoła. Z drugiej jednak, jego gorliwość w służbie oraz niezwykła wiara i oddanie Bogu przyciągają wiernych, czyniąc go postacią intrygującą i nietuzinkową.

3.2.5. *Black Mirror*

Tytułowe *Black Mirror* „czarne lustro, czarne zwierciadło”, to najprawdopodobniej forma metaforycznego nawiązania do ekranów aktualnie najpopularniejszych urządzeń elektronicznych, takich jak np. smartfon, laptop, tablet, monitor komputera, za pomocą których spogląda się na nic innego, jak na swoje odbicie oraz innych użytkowników. Jest to czarne lustro, ponieważ przedstawia katastroficzne, przygnębiające i tragiczne skutki działań ludzi, którzy w konfrontacji z rozwijającymi się technologiami, pierwotnie stworzonymi do ułatwienia pracy czy zapewnienia rozrywki, odsłaniają narzędzia, które w swoim najgorszym zastosowaniu (czarne) odbijają prawdę (lustro), często prowadząc do degradacji człowieka, jego wyniszczenia, a nawet śmierci.

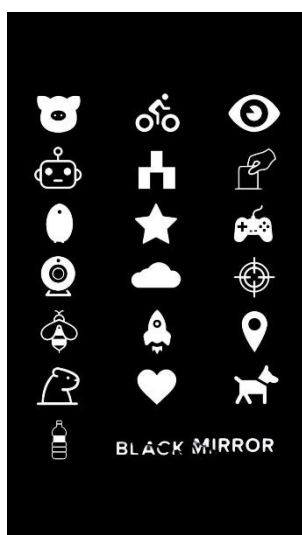
Serial udostępniony jest na platformie streamingowej Netflix. W latach 2011–2016 produkcja serialowa emitowana była przez stację telewizyjną Channel 4, zaś od 2017 roku dostępna jest na powyższej wspomnianej platformie streamingowej Netflix, na której znajdują się wszystkie sezony wraz z odcinkami. Co więcej, ostatni sezon serialu został stworzony i wyprodukowany przez platformę Netflix. Premierowy odcinek serialu miał miejsce 4 grudnia 2011 roku. Serial ma status otwarty, dlatego też najpewniej planowane są kolejne sezony oraz odcinki produkcji. Producenci wykonawczy to Annabel Jones oraz Charlie Brooker. Z uwagi na fakt, iż serial jest antologią, każdy odcinek zawiera innych, niepowiązanych ze sobą bohaterów, zmiennych w zależności od danego zarówno sezonu, jak i epizodu.

Analogicznie, jak w przypadku pozostałych omawianych produkcji serialowych, tak i w przypadku *Black Mirror*, chcąc pojąć znaczenie zawarte w fabule serialu, skupiono się na czołówce produkcji i jej fabule. Czołówka serialowa jest krótka, nie zawiera wielu treści, jednakże interpretując ją, można uznać, że jest wymowna w swej konstrukcji oraz obrazowym symbolizmie. Ukazane zostaje pęknięte szkło, co można skojarzyć z tytułowym czarnym lustrem. Kolorystyka obrazu jest czarnobiała, zaś zamiast melodii słychać jedynie dźwięk przypominający sygnał nadajnika telewizyjnego lub radiowego. Symbolika pękniętej

Rysunek 19. Plakat serialu *Black Mirror*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 26.11.2022.

szyby jest pejoratywna i budzi wątpliwość, być może nawet i lęk, ponieważ wiąże się z jakimś negatywnym działaniem, które doprowadziło do zniszczenia kruchego szkła. Zestawienie czerni z bielą przypomina kontrast światła i cienia. Każdy z epizodów zawiera swój symbol, przeznaczony do ukazania historii przedstawionej w fabule serialu.

Rysunek 20. Symbole poszczególnych epizodów w serialu *Black Mirror*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 26.11.2022.

Black Mirror to serialowa dystopia ukazana w formie antologii. Uwidacznia ona przed widzem szereg odrębnych historii oraz bohaterów, którzy w pesymistycznym obrazie teraźniejszości oraz wizji przyszłości, stanowią „hiperboliczną konstatację”. Pochodzi ona z wnikliwych oraz surowych obserwacji odbiorców, spoglądających na wydarzenia o charakterze społecznym i otaczający świat, negującą jego zdolność wszelkiej zmiany w perspektywie istniejącej przyszłości, zastanego stanu rzeczy.

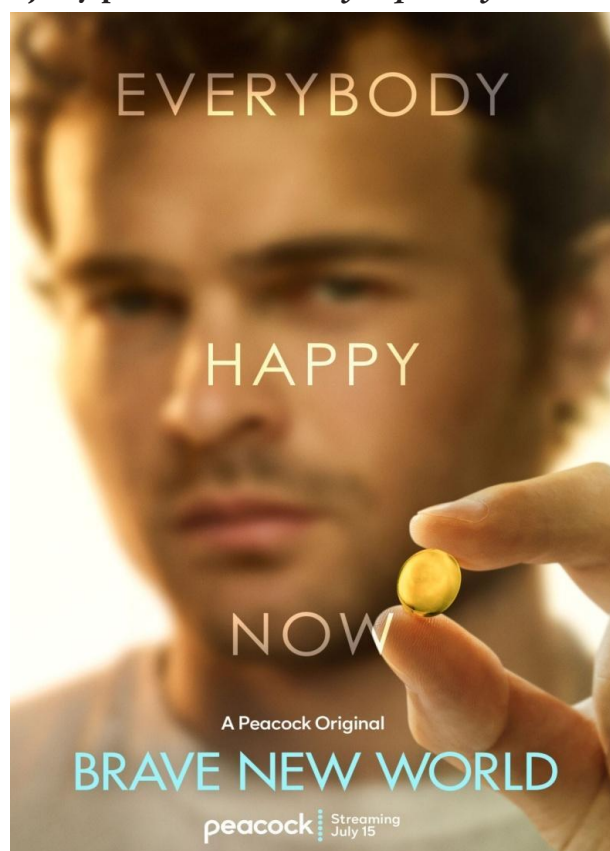
Serial przekazuje mroczną wizję hipotetycznie możliwych do realizacji, katastroficznych następstw z powodu niewłaściwego użytkowania przez ludzi urządzeń elektronicznych, które pierwotnie stworzone były, by ułatwić życie, zaś w konsekwencji stały się narzędziami destrukcji. Produkcja wyraża to, w jaki sposób urządzenia doskonale znane wszystkim z codziennych aktywności użytkowania, jak na przykład: smartfon, tablet czy laptop mogą zmienić życie człowieka w prawdziwy koszmar. Twórcy, tworząc nowe historie na przełomie dekad, umiejętnie przedstawili także futurystyczne wizje nowych technologii, które zostały zilustrowane wręcz jako zagrożenie dla życia człowieka. Jawi się więc zapytanie: co, jeśli technologie zwrócą się przeciwko użytkownikom i zaczną degradować ludzkie życie?

3.2.6. *Nowy wspaniały świat (org. New Brave World)*

Nowy wspaniały świat, to przestrzeń, w której dzięki nieustającemu rozwojowi nauk biologicznych powstaje społeczeństwo będące, jak uznaje się powszechnie – szczęśliwe, pozbawione lęków i wszelkich trosk. Ukazuje się swoista kraina, charakteryzująca się konsumpcjonizmem. Tytułowy *Nowy lepszy świat*, to złudne miejsce szczęścia, ponieważ człowiek pozbawiony zostaje wolnej woli. Nie ma relacji, związków, wszelkich powiązań czy zależności, bowiem namiętności te uznawane są za niebezpieczne dla tzw. stabilności społecznej. To miejsce, w którym z góry ocenia się hierarchiczność człowieka, oznaczając go symbolami świadczącymi o jego statusie społecznym.

Serial emitowany jest na platformie *streamingowej* Netflix. Premiera pierwszego sezonu miała miejsce 15 lipca 2020 roku. Producenci wykonawczy to: David Wiener, Grant Morrison, Darryl Frank, Justin Falvey, Owen Harris, Brian Tayl. Scenariusz został oparty na motywach powieści autorstwa Adolfa Huxleya *Nowy wspaniały świat* (org. *Brave New World*). W głównych rolach wystąpili: Jessica Brown Findlay, Harry Lloyd, Alden Ehrenreich, Hannah John-Kamen, Joseph Morgan.

Przybliżając omawiany format, na początku skierowano uwagę na czołówkę produkcji i zarys jej fabuły. Intro serialu jest widoczne jedynie podczas

Rysunek 21. Oficjalny plakat serialu *Nowy wspaniały świat*

Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 29.11.2022.

rozpoczęcia pilotażowego odcinka pierwszego sezonu serialu, zatytułowanego jako *Pilot*. Oszczędnie prezentowane treści, ukazują czarne tło z białymi napisami, które wprowadzają odbiorcę do nowego, tytułowego lepszego świata. Hasła powitalne brzmią: „Witamy w Nowym Londynie. Mamy trzy zasady. Brak prywatności, brak rodziny, brak monogamii, wszyscy są bardzo szczęśliwi”. Natomiast po lewej stronie ekranu widzimy usytuowany w pionie wykaz greckich oznaczeń alfabetu, rozpoczynając chronologicznie od alfy do delty oraz kończąc na epsilonch. Następnie, młoda laborantka dokonuje pewnych czynności, najpewniej związanych z jakimś badaniem naukowym lub też pracą, zaznaczając jedną z pozycji z lewej strony jako beta plus. W kolejnej scenie zostaje wezwana przez komendę głosową do miejsca dowodzenia. Jak można wnioskować, kobieta odpowiada za tworzenie nowego człowieka, który z góry ma określoną pozycję w hierarchii porządku nowego świata. Tak też rozpoczyna się odcinek, będący jednocześnie interpretacją czołówki.

Serial *Nowy wspaniały świat* to antyutopijna wizja świata, w którym nie istnieją: prywatność, intymność, relacje rodzinne bądź partnerskie. Wolność i brak ograniczeń sprawiają, iż wszyscy mieszkańcy są z założenia szczęśliwi oraz wolni od jakichkolwiek dylematów czy problemów w swoim życiu. Jeśli jednak poziom samopoczucia obniża się, miejsce to ma skuteczne rozwiązania, jak odpowiednie medykamenty, np. tabletkę somę, która wyrówna wszystkie poziomy w organizmie człowieka, jeżeli d wykraczały poza skalę. Leki charakteryzują się swoją kategorią skuteczności działania, więc w sytuacji, gdy żółta soma jest za słaba, dostępne są jeszcze pomarańczowa i czerwona. Leki można zażywać także w postaci napoju, drinka czy też wody. Wszelkie hipotetyczne stany nierównowagi naprawia się poprzez stosowanie farmakologii.

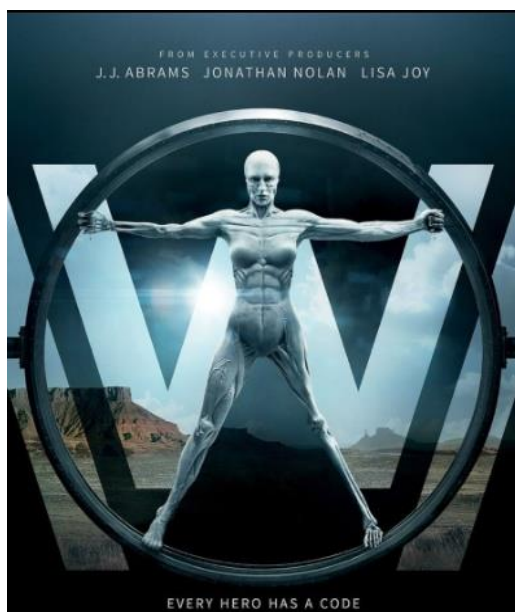
Główne tło akcji stanowi Centrum Stabilizacji, gdzie znajdują się osoby wysoko skategoryzowane, a w niższych kondygnacjach przebywają tzw. robotnicy fizyczni. Świat składa się z kast, tudzież klas, odróżniających się oznaczeniem wedle liter z greckiego alfabetu. Najwyższa klasa Alfę, podległe im Bety, oraz kolejne Gamy. Najniższą warstwę stanowią Epsilon (proletariat). Równowaga i spokój mieszkańców zostają zaburzone wskutek pojawienia się ludzi spoza idealnego świata, z tzw. terenów rebelii, zamieszkiwanych przez dzikich przybyszów. Ich przybycie oraz głoszona prawda o świecie poza murami Centrum powodują bunt i zamieszki w pozornie lepszym i szczęśliwszym miejscu.

3.2.7. *Westworld*

Westworld, tłumacząc z języka angielskiego na język polski dosłownie oznacza dziki zachód. Serialowy *Westworld* jawi się jako wysokotechnologiczny park dostarczający rozrywkę w tzw. klimacie znanym odbiorcom z westernów o dzikim zachodzie. Kowboje, małe miasteczka, lokalny szeryf, głośnie tawerny, nowoczesne dylizanse, wyprawy konne, spotkania rewolwerowców z rdzenną ludnością amerykańską, to przedsmak atrakcji. Futurystyczne miejsce zostaje stworzone w celu prowadzenia badań nad świadomością, za pomocą wykorzystania sztucznej inteligencji oraz empirycznego podejścia do psychologicznego rozwoju samoświadomości, czy też w celu poznania zjawiska świadomości maszyn.

Serial emitowany był na platformie streamingowej HBO GO do lutego 2023 roku. Premiera pierwszego sezonu miała miejsce 2 października 2016 roku. Producenci wykonawczy to: J.J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy, Jerry Weintraub, Bryan Burk, Richard J. Lewis, Roberto Patino, Athena Wickham, Ben Stephenson, Denise Thé, Alison Schapker. Scenariusz został oparty na motywach powieści autorstwa Michael Crichton *Świat Dzikiego Zachodu*. Główne

Rysunek 22. Plakat serialu *Westworld*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 02.12.2022.

role odgrywają: Evan Rachel Wood, Thandie Newton, Jeffrey Wright, James Marsden, Ed Harris, Anthony Hopkins.

W ramach przybliżenia prezentowanych w serialu treści nawiązano do czołówki produkcji i zarysu jej fabuły. Sekwencję otwierającą rozpoczyna bardzo nastrojowa muzyka. Początkowo budząca niepokój, nieco tajemnicza, w pewnym momencie zamieniająca się w bardziej melodyjną, jednak nadal utrzymująca klimatyczny wydźwięk. Kolorystyka przeważa w bieli i czerni. Pojawia się urządzenie – laser tworzący galopujące zwierzę, konia. Powstaje on na zasadzie konstruktu szkieletu oraz mięśni i ścięgien, bez finalnego wykończenia warstwy zewnętrznej. Kolejny ukazujący się obraz, to ludzkie oko, również utworzone za pomocą lasera, po czym pojawia się dłoń, która będąc w trakcie tworzenia, już wygrywa melodię na fortepianie. Następnie widz obserwuje parę w uścisku, ukazanych również w podobnej konwencji, a więc jako kości i ścięgna. Jedyna paleta różnorodnych barw wylania się przy zaprezentowaniu dzikiego zachodu, usytuowanego pod kopułą, w perspektywie oddalenia. Ponownie wynurza się fortepian wygrywający melodię oraz kobieta na koniu. Całość prezentuje się poprzez ukazane przedmioty nawiązujące do tytułu serialu *Dziki Zachód*.

Westworld to futurystyczna przestrzeń służąca do rozrywki, jednakże zupełnie odbiegająca od wizerunku parku przeznaczonego do relaksu i zabaw. Miejsce to podnosi bez wątpienia poziom adrenaliny głównie dorosłym, zamożnym

bywalcom. *Westworld* to kraina do realizacji głęboko skrywanych żądz, które w realnym świecie tworzonym przez konstrukty moralne, nie miałyby racji bytu. Goście stają się bohaterami wydarzeń na dzikim zachodzie. Otrzymują możliwość przyjęcia własnej roli, gotowego scenariusza gry. Jazda konna, walka na rewolwery, napad na dyliżans, podboje miłosne, to zaledwie kilka pozycji z bogatego menu usług. Co najważniejsze, śmierć, rabunek czy gwałt nie spotykają się z żadnymi konsekwencjami. Twórcy parku tworzą również coraz to nowsze scenariusze oraz aranżacje, by zadbać o bogactwo oferowanych usług. Można wybrać się do dżungli na polowanie lub spędzić czas na safari. Każdy może dać upust swoim głęboko skrywanym pragnieniom. Dodatkowo, warto podkreślić, że nie giną prawdziwi ludzie, lecz hosty wyglądające oraz zachowujące się dzięki możliwościom sztucznej inteligencji, jak realny człowiek. Wszystkim kieruje specjalistyczny zespół, prowadzący nadzór i kontrolę nad parkiem, w celu zapewnienia bezpieczeństwa oraz realizacji polityki firmy na najwyższym poziomie.

Format serialowy prezentuje zasoby nowych technologii, ich niekończący się rozwój, traktowany jako możliwości służenia człowiekowi, jednakże po wnikliwej analizie, prawda okazuje się zupełnie inna. Zademonstrowana zostaje perspektywa porzucenia przez człowieka świata realnego na rzecz fikcyjnych wyobrażeń o lepszym życiu. Co więcej, warto pochylić się nad refleksją związaną z przedmiotowym traktowaniem hostów, mimo iż wykraczają poza „system formalny”, znajdując się wedle tezy Hofstadtera w „trybie inteligentnym” (ang.) *intelligentmode*⁴⁹⁴, czy można uznać to za działanie etyczne czy też nie, ale także spróbować odpowiedzieć na pytanie: gdzie znajduje się granica moralna?

3.2.8. *Squid Game* (org. Korean: 오징어게임; *O-jing-eo Ge-im*)

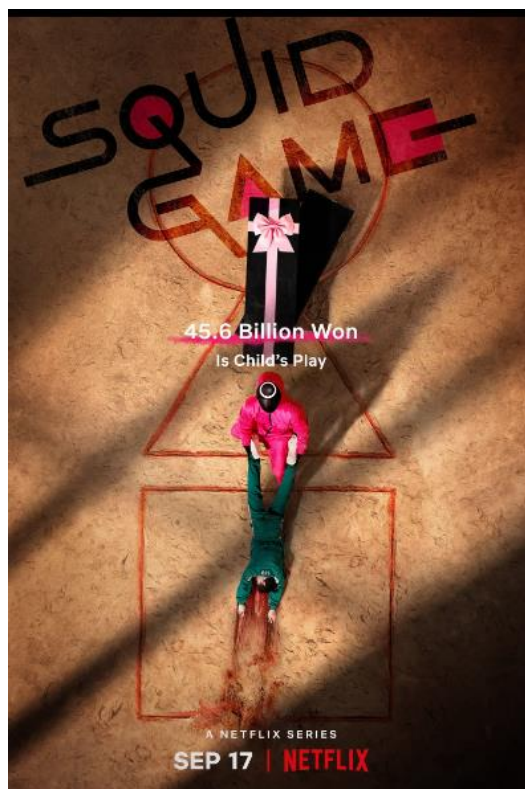
Oryginalny tytuł serialu z języka koreańskiego brzmi: 오징어게임; „*O-jing-eo Ge-im*”. Oficjalna nazwa stosowana poza Azją nosi określenie *Squid Game*, a w tłumaczeniu na język polski, oznacza: kałamarnicę, ośmiornicę. Warto dodać, że określenie *Squid Game* pochodzi od jednej z koreańskich gier dla dzieci. Pilotażowy odcinek dokładnie ukazuje, na czym polega tytułowa gra, przedstawiając dzieci bawiące się na piasku, odrysowujące na nim trzy kluczowe dla całego serialu symbole: kółko, trójkąt oraz kwadrat. Uczestnicy zabawy podzielni są na dwie grupy: atakującą i broniącą. Atakująca wykorzystuje w grze obie nogi, a jej pole działania to przestrzeń wewnątrz ośmiornicy. Tymczasem atak przemieszcza się na zewnątrz, i może używać tylko jednej

⁴⁹⁴ Zob. D.R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York 1984.

nogi, a więc na niej jednie skakać. Dzieci kolejno odpadają z rozgrywki, zaś wygrywa najlepszy⁴⁹⁵.

Serial emitowany jest na platformie *streamingowej* Netflix. Pierwszy sezon został udostępniony w całości na serwerze 17 września 2021 roku. Wedle oficjalnych doniesień, trwają prace nad kolejnymi sezonami produkcji. Producent wykonawczy to Hwang Dong-hyuk. W rolach głównych wystąpili: Lee Jung-jae, Park Hae-soo, O Yeong-su, Wi Ha-joon, Jung Ho-yeon, HeoSung-tae, Anupam Tripathi, Kim Joo-ryoung.

Rysunek 23. Plakat serialu *Squid Game*



Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 07.12.2022].

Jak wspomniano powyżej, *Squid Game*, inaczej kałamarnica, to gra dla dzieci, która w latach 70. i 80. była bardzo popularna w Korei. Znaki te stanowią stały element pojawiający się w serialu, znajdując się m.in. na wizytówkach, które otrzymali wybrani i zaproszeni do udziału w tajemniczych rozgrywkach

⁴⁹⁵ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 07.12.2022].

koreańscy mieszkańcy. Symbole te również prezentują hierarchię strażników utrzymujących porządek na wyspie. Pilotażowy odcinek ukazuje dzieci grające właśnie w tę grę, zaś widzowie poznają jej zasady.

Rysunek 24. Symbole zastosowane w serialu poczynwszy od najniższej rangi jakim jest koło, przez środkową pozycję trójkąta, zaś najwyższą jaką jest kwadrat



Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 07.12.2022.

Główny bohater – Seong Gi-hun posiada spore zadłużenia, w związku z czym boryka się z dużymi problemami finansowymi. Pragnie być dobrym ojcem i udowodnić, że potrafi zadbać o swoją córkę, która po rozwodzie rodziców, pozostaje pod opieką byłej żony i jej nowego, zamożnego partnera. Mężczyzna zamieszkuje ubogie tereny Korei wraz ze schorowaną matką, która powinna jak najszybciej poddać się leczeniu, na które nie stać kobiety i jej syna. Próbuje różnymi metodami pozyskać dodatkowe pieniądze, jednak okazują się to być niewłaściwe drogi, prowadzące do coraz większych strat i co za tym idzie: załgłości, jak np. hazard, od którego jest uzależniony. Odpowiedzią na trudną sytuację Seonga staje się spotkanie w metrze, tajemniczego mężczyzny, który oferuje mu za pomocą symbolicznej wizytówki udział w pewnej grze, dzięki której może wygrać w krótkim czasie naprawdę sporą kwotę. Pod osłoną nocy, w wyznaczonym miejscu, główny bohater oraz inni uczestnicy gry zostają odebrani i przewiezieni w uśpieniu w specjalnie, wyizolowane miejsce, z daleka od centrum miasta i świadków⁴⁹⁶.

I w ten sposób poznajmy losy 456. uczestników tajemniczej gry, którzy

⁴⁹⁶ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 05.12.2022].

w większości stanowią tzw. margines społeczny. Kryminaliści, członkowie gangów, ale także i ci, których życie dotkliwie doświadczało, zaś los ich nie oszczędzał. Są obciążeni długami, mają na utrzymaniu rodzinę, a zdobycie dodatkowych funduszy postrzegają jako jedyną możliwość na poprawę swojej sytuacji i rozwiązanie najistotniejszych trudności. Z uwagi na tak trudne doświadczenia oraz wyczerpującą walkę z losem i codziennością, zdają się być zahartowani, a także zdeterminowani, aby grać i wyjść z trudnej życiowej sytuacji zwycięsko. Uczestnicy posiadają jednakowe stroje, różniące się jedynie oznaczonym numerem. Wszyscy śpią w jednym pomieszczeniu, natomiast całość przypomina zorganizowany obóz. Gracze są pilnowani przez grupę zamaskowanych strażników, oznaczonych wedle rangi piastowanych stanowisk (kółko, trójkąt, kwadrat). Uczestnicy rywalizują ze sobą, grając w gry dobrze im znane z własnego dzieciństwa. Początkowo idea wydaje się banalnie prosta. Wszystko się zmienia wraz z pierwszą rozgrywką podczas zabawy o popularnej nazwie: „Raz dwa trzy, Baba-Jaga patrzy”. Gracze, którzy przegrywają zostają natychmiastowo pozbawieni życia. Można więc rzec, że gra staje się walką o przetrwanie, walką o życie. Co ciekawe, już po pierwszej rozgrywce, uczestnicy dostają możliwość zakończenia udziału i zabrania zarobionej puli środków do podziału. Grupa jednak nie rezygnuje z uczestnictwa w kolejnych rozgrywkach. Chęć pozyskania dużych pieniędzy w krótkim czasie przewyższa własne życie, a nagroda w wysokości 45,6 miliarda wonów staje się krwawym celem wszystkich Koreańczyków⁴⁹⁷. Analizując tę produkcję należy mieć świadomość, iż serial ten porusza kwestie społeczne, ekonomiczne oraz ludzkiej natury w obliczu skrajnej biedy i desperacji. Krótko mówiąc, *Squid Game* to tak naprawdę opowieść o ludzkiej psychologii, współczesnych nierównościach społecznych oraz cenie, jaką trzeba zapłacić za pieniądze.

3.2.9. *Breaking Bad*

Oryginalny tytuł serialu to *Breaking Bad*, (w języku polskim tytuł nie ma tłumaczenia). Odnosząc się do znaczenia tytułu, (ang.) *Break Bad* oznacza „odrzuć norm społecznych dla własnej korzyści lub rozrywki. W nieco innym tłumaczeniu wskazuje na rezygnację z typowych norm moralnych i społecznych, pójście własną drogą, niezależnie od legalności czy etyki”⁴⁹⁸. Wyrażenie to jest

⁴⁹⁷ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 05.12.2022].

⁴⁹⁸ Zob. <https://www.multitrans.com/dictionary/english-russian/break%20bad> [dostęp: 08.12.2022] „To Break Bad is to reject social norms for one's own gain or amusement. To give up on the typical moral and social norm and go one's own path, regardless of the legality or ethics”. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20Bad> [dostęp: 12 marca 2019]

południowym kolokwializmem oznaczającym między innymi „wzniesienie piekła” i zwrot ten został wybrany przez reżysera jako opis transformacji Waltera White⁴⁹⁹. Według redaktora *Time Entertainment*, Lily Rothman, termin ten ma szersze znaczenie i jest starym wyrażeniem, które „kojarzy się bardziej z przemocą niż <wzniesieniem piekła>, a także <przełamać zło> może oznaczać <oszaleć, „przeciwstawić się władzy> i łamać prawo, być werbalnym <wojowniczym lub groźącym>, po którym następuje przyimek <on>, „dominować lub poniżać”⁵⁰⁰.

Serial emitowany był początkowo za pośrednictwem stacji kablowej AMC, aktualnie od 2022 roku jest dostępny na platformie streamingowej Netflix. Premiera pierwszego odcinka miała miejsce 20 stycznia 2008 roku, natomiast finałowy odcinek wyszedł 29 września 2013 roku. Producenci wykowczy to: Vince Gilligan, Mark Johnson, Michelle Mac Laren. Odtwórcami głównych ról są Bryan Cranston, Anna Gunn, Aaron Paul, Dean Norris, Betsy Brandt, RJ Mitte.

Rysunek 25. Oficjalny plakat serialu *Breaking Bad*



Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 08.12.2022.

Inspiracją do stworzenia czołówki serialu stał się układ okresowy pierwiastków, tzw. tablica Mendelejewa. Zielona kolorystyka tła w połączeniu z białymi napisami tworzy harmonijną całość. Wszelkie dane związane z serialem i jego twórcami

⁴⁹⁹ „Vince Gilligan Explains Why Breaking Bad Is Called Breaking Bad”. American Film Institute. June 4, 2010. Retrieved November 17, 2010 [dostęp: 08.12.2022].

⁵⁰⁰ Rothman, Lily, „Breaking Bad: What Does That Phrase Actually Mean?”. Time. September 23, 2013. Retrieved March 9, 2014 [dostęp: 08.12.2022].

ukazane podczas intro nawiązują do określonych pierwiastków i w taki też sposób zostały przedstawione. Dym, który pojawia się w ostatnich sekundach czołówki, skojarzeniowo nawiązuje do procesów chemicznych, które zostają zaprezentowane w fabule serialu. Zamysł tworzy kłamrę z historią głównego bohatera, który jest z wykształcenia i zawodu chemikiem. Natomiast droga, którą obiera, bazuje na wykorzystaniu wiedzy i umiejętności związanych z jego zawodową specjalizacją.

Produkcja serialowa *Breaking Bad* ukazuje historię dwóch lat życia Waltera White'a, nauczyciela chemii z Albuquerque w stanie Nowy Meksyk, któremu w dniu 50. urodzin zostaje postawiona diagnoza, jaką jest trzecie stadium raka płuc (3A węzły chłonne, nieoperowalny). Jedyne żywiciel rodziny, mąż i ojciec, opiekujący się ciężarną żoną oraz nastoletnim synem z porażeniem mózgowym, w jednej chwili znajduje się w ekstremalnie trudnej sytuacji życiowej, w tym finansowej. Aby poprawić położenie materialne, mężczyzna próbuje pozyskać środki z dodatkowego zajęcia, jakim jest praca w myjni samochodowej. Poniżony i karcony przez przełożonego, emigranta z Europy Wschodniej, z całych sił stara się pokonać pojawiające się przeszkody i problemy. Pan White nie zamierza jednak rozczulać się nad sobą i swoim niewątpliwie trudnym losem. Po nieudanej próbie pozyskania środków na zagwarantowanie dobrobytu swej rodziny, w końcu postanawia wykorzystać umiejętność, w której jest najlepszy. Mężczyzna posiada ogromną wiedzę z obszaru chemii. Drogę do naukowej kariery przekreśliły mu relacje z nieuczciwymi współnikami. Poprzez splot zdarzeń zmienia się sytuacja bohatera. Tymi wydarzeniami były m.in.: prezent urodzinowy dla Waltera od Hanka Schradera, agenta DEA, a prywatnie szwagra jego żony. Z kolei wspomnianym prezentem był udział w zorganizowanej policyjnej akcji, zaś bohater rozpoznaje w uciekającym z miejsca akcji mężczyźnie swojego byłego ucznia – Jessego Pinkmana. Walter White postanawia nawiązać z Pinkmanem współpracę opartą początkowo na szantażu, a dokładniej, polegającą na produkcji oraz dystrybucji metaamfetaminy, która okazuje się być najlepszym narkotykiem w Nowym Meksyku, a następnie także i w Europie. W krótkim czasie osiąga swój cel, w postaci pozyskania odpowiedniego zaplecza finansowego, które jest w stanie zabezpieczyć przyszłość rodziny po jego śmierci. Mężczyzna jednak doznaje wewnętrznej przemiany – z niepewnego siebie, tchórzliwego człowieka, wreszcie staje się znaczącą postacią w narkotykowym biznesie i nie zaprzestaje swojej działalności, wręcz przeciwnie – mężczyzna zaczyna coraz bardziej przekraczać granice w swoich działaniach. Jego wybór pociąga za sobą szereg katastroficznych następstw, stawiając jego osobę, rodzinę i partnerów przed licznymi dylematami moralnymi w sytuacjach granicznych własnego życia. Twórcy tworzą serialowe dzieło, pełne ukrytych znaczeń, licznych metafor, kierują do widzów pytanie: Czy działanie w imię najwyższego dobra, jakim jest bezwarunkowa miłość do rodziny i dbałość o ich godne życie, może być czynnikiem warunkującym nieetyczne

wybory i działania głównego bohatera? Twórcy zostawili przestrzeń do rozważań moralnych i etycznych, skłaniają odbiorców do osobistych refleksji⁵⁰¹.

3.2.10. *Ozark*

W pierwszej kolejności warto zaznaczyć, że *Ozark* pochodzi od wyżyny, jak i góry, znajdującej się w środkowej części Stanów Zjednoczonych, otoczonej m.in. przez takie rzeki jak: Missouri, Arkansas czy też Missisipi, na terenie stanów Arkansas, Kansas, Missouri i Oklahoma. Jest to nowe miejsce zamieszkania czteroosobowej rodziny, przyzwyczajonej do szumu i zgiełku stanu Illinois, która z miasta Chicago przeprowadza się z dnia dzień, na spokojne tereny wiejskie, bowiem zostaje zmuszona swoją przestrzeń życiową podporządkować pod nowe realia, z którymi przyjdzie im mierzyć się poprzez codzienność⁵⁰².

Rysunek 26. Oficjalny plakat serialu *Ozark*



Źródło: oficjalna strona internetowa *Imdb*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 08.12.2022.

⁵⁰¹ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 07.12.2022].

⁵⁰² Zob. <http://filmweb.pl>, [dostęp: 12.12.2022].

Czołówka każdego z odcinków zawiera cztery indywidualne karty tytułowe z zakreślonym symbolem, dostosowane do treści fabuły, które mają wskazówki związane z wydarzeniami zaprezentowanymi w wybranym odcinku. Jako przykład może posłużyć jedna z czterech kart odcinka pilotażowego. Przedstawiony jest w nim klęczący mężczyzna, ze związanymi rękami, to główny bohater – Marty Byrde, błagający członka mafii Camino Del Rio, by ten nie pozbawił go życia. Dodatkowo, karty z symbolami układają się w tytuł serialu *OZARK*. Symbol usytuowany po lewej stronie górnego kwadratu ma formę litery „Z”, prawa strony (tuż obok) „A”. Z kolei dolne symbole (prawa i lewa strona) mają kształt „R” i „K”, co daje w całości wyrażenie *Ozark*.

Rysunek 27. Symbole związane z fabułą pierwszego odcinka serialu



Źródło: oficjalna strona internetowa *Imbd*, [dostępna na:] <http://imdb.com>, 08.12.2022.

Historia serialu *Ozark* opowiada o Martinie (Martym) Byrde, doradcy finansowym z Chicago, dla którego wiodącym kierunkiem życiowym jest praca i płynące z niej finansowe profity oraz pozycja i status społeczny. Pracoholizm, ale i błędy współnika głównego bohatera, powodują, iż mężczyzna ściąga na siebie wyrok, jakim jest śmierć. By jej uniknąć, dzięki umiejętności wykorzystania określonych mechanizmów, próbuje ratować swoje życie poprzez negocjacje, a w końcu podejmując się wyzwania, jakim jest wypranie dla meksykańskiego kartelu narkotykowego 500 milionów dolarów⁵⁰³. By przetrwać wraz z najbliższymi, zaczyna podejmować się amoralnych czynów, dodatkowo angażując w to żonę, a następnie i dzieci. Cała czteroosobowa rodzina zostaje wciągnięta w schemat działań, który jest nieprzewidywalny, ale i bolesny szczególnie dla

⁵⁰³ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12. 2022].

dzieci. To nie tylko historia z kryminalnym wątkiem, ale opowieść o dylematach etycznych, sytuacjach trudnych wyborów wszystkich członków rodziny⁵⁰⁴. Serial ten zgłębia tematy moralności, rodzinnych relacji i granic, które ludzie są gotowi przekroczyć w walce o przetrwanie.

⁵⁰⁴ Zob. <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

ROZDZIAŁ IV

WYNIKI ANALIZY ILOŚCIOWEJ I JAKOŚCIOWEJ

Rozdział ten obejmuje analizę ilościową oraz jakościową wybranych seriali w perspektywie komunikowanych wartości. Dla przypomnienia, podkreślono raz jeszcze, że wybrane produkcje analizowano w oparciu o poniższe wartości:

- wartości moralne (duchowe) – *House of Cards*, *Rząd: Królestwo, władza i chwała*;
- wartości religijne – *Mesjasz*, *Papież*;
- wartości odczuciowe, hedonistyczne – *Westworld*, *Squid Game*;
- wartości witalne – *Black Mirror* i *Nowy wspaniały świat*;
- wartości społeczno-obyczajowe – *Ozark*, *Breaking Bad*.

4.1. Wartości w strategiach i działaniach politycznych – polityka w serialach

W niniejszym podrozdziale na podstawie seriali *House of Cards* oraz *Rząd: Królestwo, władza i chwała* zdecydowano się zanalizować i zbadać wartości prezentowane w strategiach oraz działaniach politycznych, czyli innymi słowy, skoncentrowano się na polityce w serialach i dylematach etycznych pojawiających się w poszczególnych odcinkach.

W nawiązaniu do wskazanych w tytule podrozdziału wartości, będą one się dotyczyć podejmowanych działań i strategii z perspektywy politycznej. Stąd też poddano analizie również postępowanie bohaterów polityków, jak i postaci związanych ze światem polityki, którzy z założenia oraz oczekiwań społeczeństwa, są zobligowani poprzez pełnione funkcje dawać obywatelom dobry przykład, nie koniecznie z punktu widzenia autorytetu, ale z uwagi na bycie osobami publicznymi, sprawującymi władzę, które powinny być odpowiedzialne, przykładowe i praworządne, postępujące w imię określonych zasad i norm.

4.1.1. *House of Cards* – analiza serialu

Serial *House of Cards*, zwracając uwagę na pojawiające się w nim dylematy etyczne czy też moralne. W ramach uzupełnienia należałoby dodać, iż jest to serial z gatunku dramatu politycznego, przedstawiający historię bezwzględnego amerykańskiego kongresmana – Franka Underwooda, który szykuje spisek mający na celu obalenie nowego Prezydenta Stanów Zjednoczonych – Garetta Walkera.

Niemniej jednak, zanim przystąpiono do samej analizy oraz interpretacji zawartości produkcji serialu telewizyjnego, przytoczono kontekst każdego z wybranych oraz analizowanych odcinków.

Serial *House od Cards* składa się łącznie z 6. sezonów, 73. odcinków, natomiast do analizy dylematów etycznych wybrano 21 odcinków ze wszystkich sezonów.

House of Cards

6 sezonów, 73 odcinki, wybrano 21 dylematów etycznych

Sezon Pierwszy

S01E01 Rozdział 1 (*Chapter 1*)

Czy wolno nam decydować o śmierci innych?

Pierwsze kadry serialu ukazują Francisca Underwooda, który wybiega na ulicę w środku nocy. Powodem skierowania się na jezdnię okazuje się być zasłyszany przez mężczyznę wypadek. Pies sąsiadów został potrącony przez kierowcę samochodu, który zbiegł z miejsca zdarzenia. Frank nakazuje swojemu ochroniarzowi, aby ten wezwał właścicieli zwierzęcia, jednak nie czeka na ich przybycie. Podejmuje, jak sam stwierdza, konieczną decyzję o skróceniu męki cierpiącego psa. Już pierwsza scena serialu przedstawia człowieka, który decyduje o losie, a więc życiu i śmierci żywych istot. Zastosowana strategia narracyjna polegająca na bezpośrednim zwrocie Underwooda do widza, przedstawia tezę mężczyzny dotyczącą bólu, odczuwanego przez psa, jako „bezcelowego, bezużytecznego, bowiem wpływającego na kształtowanie się jego charakteru”. Jest to podprogowy przekaz mówiący o tym, iż Frank Underwood nie zawaha się wykonywać wszelkiego rodzaju działań wątpliwych etycznie, jednakże w jego odczuciu – niezbędnych, pożądaných i koniecznych. Dylematem etycznym (moralnym) stojącym przed politykiem jest podjęcie decyzji o życiu żywej istoty – psa.

Za kluczową scenę pierwszego odcinka, której wydarzenia mają wpływ na podejmowane działania głównego bohatera należy uznać niedotrzymanie danego słowa przez Prezydenta Garetta Walkera, dotyczącej powierzenia stanowiska sekretarza stanu Francisowi. Prezydent Stanów Zjednoczonych zawdzięcza Underwoodowi objęcie stanowiska głowy państwa. By osiągnąć swój cel,

kongresmen z Karoliny Południowej uruchamia machinę skutecznych intryg, niszcząc przy tym innych ludzi. Głównymi ofiarami stają się Peter Russo, polityk wykorzystany do przesunięć politycznych oraz początkująca, nowojorska dziennikarka Zoe Barnes, dzięki której bezwzględny polityk może ujawniać w mediach kompromitujące informacje o swoich politycznych rywalach. W działaniach rządowych jawi się dylemat etyczny (moralny) polegający na tym, aby zdecydować, czy należy uczciwą drogą dążyć do objęcia stanowiska, czy posłużyć się intrygami oraz nieuczciwymi zagrywkami.

S01E02 Rozdział 2 (Chapter 2)

Nieetyczne rozgrywki, by objąć władzę

Jedną z pierwszych ofiar zdeteminowanego polityka staje się Michael Kern, który przyjął funkcję sekretarza Stanów Zjednoczonych, obiecując Frankowi. Do zaplanowanej intrygi wykorzystuje młodą dziennikarkę, z którą początkowo zawarty układ związany z przekazem informacji z Białego Domu, przekształca się dodatkowo w relację romantyczną. Kobieta publikuje dane pograżające Kerna. Kolejna tragiczna postać, polityk Peter Russo, szantażowany przez Underwooda wydaniem informacji o prowadzeniu samochodu pod wpływem substancji odurzających oraz korzystaniu z usług prostytutki, zostaje zmuszony do spotkania z Roy'em Kapeniakiem, który w czasie studiów wraz z nowym sekretarzem Stanów, pisał dla studenckiego czasopisma m.in. felieton nacechowany antyizraelskimi sloganami. Russo dostaje zlecenie na zebranie pograżających materiałów o Kernie.

Małżonka Franka Underwooda, Claire odgrywa niemalże tak samo istotną rolę, jak jej mąż. Nie jest bowiem typową żoną polityka, zaś partnerką w nieetycznej podróży, ale także w bezwzględnych działaniach niszczących innych ludzi. Zwalnia pracowników własnej organizacji – Clean Water Initiative, gdyż utraciła zasoby finansowe na dalsze płynne prosperowanie swojej instytucji. Pojawiającym się w tym odcinku dylematem etycznym jest sposób objęcia władzy. Uwidocznione zostają wątpliwości, czy należy dążyć do osiągnięcia władzy, sukcesu i pozycji przy użyciu nieuczciwych praktyk i rozgrywek.

S01E04 Rozdział 4 (Chapter 4)

Falszywa pomoc

Coraz mocniej wybrzmiewa degradacja Petera Russo, który staje się swoistym narzędziem do realizacji politycznych strategii Franka. Underwood pomaga Russo wygrać wybory do partii, by ten mógł stać się kongresmenem. Chęć pomocy politykowi, to tak naprawdę jedynie przykrywką do realizacji własnych intryg, zaś sam mężczyzna, jak i inne, poboczne osoby, są zwykłymi pionkami niezbędnymi do politycznych przesunięć w rękach bezwzględnego

kongresmena, który nie cofnie się przed niczym, ani nikim, aby zdobyć władzę oraz uznanie. Russo, postępując zgodnie z wytycznymi Franka przyczynia się do zamknięcia stoczni w swoim dystrykcie, gdzie pracują jego ubodzy przyjaciele mający na utrzymaniu wielodzietne rodziny. Rozgniewany, pijany mężczyzna składa wizytę politykowi, który wykorzystuje kolejną kartę przetargową, a jest nią kusząca wizja objęcia przez Russo stanowiska gubernatora swojego stanu.

S01E011 *Rozdział 11 (Chapter 11)*

Śmierć jako kara za nieposłuszeństwo

Underwood z dnia na dzień pozbawia Russo wszystkiego, co w ostatnim czasie udało mu się zyskać, dzięki fałszywej pomocy oraz przyjaźni z politykiem. Prężnie rozwijająca się kariera polityczna, trzeźwość, naprawa relacji z partnerką – te wszystkie dobra zostają mężczyźnie bezpowrotnie odebrane w chwili, gdy najbardziej zaufany współpracownik Underwooda, Doug Stamper podstawia prostytutkę – Rachel Posner, by ta po ponad roku trzeźwości, doprowadziła polityka do odurzenia i kompromitacji. Mężczyzna udziela wywiadu pod wpływem substancji odurzających, co w konsekwencji kończy się medialną katastrofą. Będąc na skraju wytrzymałości psychicznej, grozi Frankowi, iż wyjawí całą prawdę o jego nieetycznych przedsięwzięciach. Underwood wiedząc, iż może stracić wszystko, co zbudował do tej pory, postanawia osobiście pozbyć się nieobliczalnego Russo. Po odebraniu mężczyzny z posterunku Policji, gdzie ten dobrowolnie zgłosił się po to, by zostać zamkniętym za jazdę pod wpływem trunku, zawozi go do apartamentu. Z uwagi na liczbę dziennikarzy, mężczyźni udają się na podziemny parking, gdzie Frank fałszywie pociesza w garażu ledwo przytomnego Russo, dając mu dodatkowy alkohol, zaś kiedy ten zasypia, bezduszny polityk zamyka samochód, następnie garaż, włączając silnik samochodowy, opuszcza podziemny parking, skazując mężczyznę na pewną śmierć.

Sezon Drugi

S02E01 *Rozdział 14 (Chapter 14)*

Śmierć z powodu zagrożenia

Grupa składająca się z Zoe Barnes, Janine Skorsky, oraz Lucasa Goodwin prowadzi śledztwo dziennikarskie, dotyczące zbadania przyczyny śmierci Petera Russo. Dzięki swej wnikliwości i kontaktom m.in. z organami ścigania są blisko odkrycia prawdy, iż to osoby trzecie były zamieszane w śmierć polityka, wykluczając jednocześnie nieszczęśliwy wypadek czy też zaplanowane samobójstwo, które sugeruje departament Policji. Frank zerwał z Zoe wypracowany wcześniej układ, jednak podstępem postanawia nawiązać ponowną współpracę, umawiając się z kobietą na stacji nowojorskiego metra. Tam oferuje fałszywą, nową koalicję polegającą na podobnym schemacie działania, jak do tej pory, przekazywaniu

tajnych informacji z Białego Domu i publikacji ich w mediach. Zoe zgodnie z wytycznymi polityka, usuwa ze swojego telefonu wszystkie SMS-y i informacje, mogące powiązać Underwooda z dziennikarką. Kiedy to robi, Frank popycha Zoe pod nadjeżdżający pociąg. Z uwagi, iż mężczyzna był przebrany i wybrał sobie tzw. czarny punkt monitoringu, zostaje niezauważony, a cała sytuacja przypomina samobójstwo. Po raz kolejny polityk, czyli w założeniu osoba prawa, stoi przed dylematem etycznym dotyczącym sposobu osiągnięcia władzy. Jednakże i tym razem przechodzi do haniebnych poczynań: intrygi, fałszywych zachowań, a w końcu odebrania życia drugiemu człowiekowi.

Zoe Barnes to kolejna ofiara Franka. Wykorzystana jako narzędzie do pięcia się po szczeblach politycznej kariery, również stała się niewygodna dla polityka, ale i bezużyteczna. Zarówno Peter Russo, jak i Zoe Barnes, stali się nieposłuszni, ale i kłopotliwi względem polityka, co doprowadziło do konieczności ich bezpowrotnej eliminacji z politycznej gry.

S02E04 *Rozdział 17 (Chapter 17)*

Osobista tragedia narzędziem politycznych profitów

Claire Underwood bierze udział w wywiadzie telewizyjnym bez swojego męża. Wiceprezydent został zatrzymany w Białym Domu z uwagi na podejrzenie zastosowania broni biologicznej. Transmisja przypomina spektakularne widowisko. Dziennikarka próbuje doprowadzić do kompromitacji pierwszej damy, poprzez ukazanie wstydlivych i nieetycznych działań z prywatnego życia kobiety. Na froncie dziennikarskich rozgrywek pojawia się temat braku potomstwa oraz sugestia, że kobieta poddała się kilkukrotnym aborcjom. Inteligenta i przebiegła Claire, postanawia wykorzystać swoją tragedię (nie do końca jest jasne, czy Claire rzeczywiście nie chciała mieć dzieci, bowiem widz otrzymuje szczątkowe informacje, na podstawie, których sam może wywnioskować). Co więcej, by sytuacja medialna umocniła pozycję polityczną męża jako wiceprezydenta, kobieta dzieli się informacją, iż padała ofiarą gwałtu, zaś oprawcą jest jeden z uhonorowanych generałów, któremu odznakę przypinał jej mąż podczas ostatnich uroczystości polityczno-wojskowych. Podaje do opinii publicznej dane personalne oprawcy. Jak się okazuje, jest więcej ofiar wojskowego gwałci-ciel. Telewizyjny wywiad ukazuje prawdziwe oblicze kobiety, która nie cofnie się przed nikim i niczym, by wraz ze swym mężem, partnerem we wszelkich obszarach życia, zdobyć swój cel, niezależnie od wagi i kosztu poczynionych działań. Frank z pełnym uznaniem i podziwem dla zdolności oratorskich oraz kunsztu aktorskiego żony, ogląda emisję wywiadu uwięziony w Kapitolu.

S02E09 Rozdział 22 (Chapter 22)**Miłość kontra kariera**

Odcinek ukazuje silną konfrontację relacji pomiędzy Frankiem a Claire, ale także pomiędzy Claire a jej prawdziwymi uczuciami. Nie jest to próba małżeństwa, a raczej mocy swoistego fundamentu partnerstwa, świadomego układu jakiego para od prawie trzydziestu lat konsekwentnie buduje. Jest to także sprawdzenie granic prawdy własnego serca, które Claire skrupulatnie potrafiła przez wiele lat utrzymywać w silnych ryzach. Prasa amerykańska publikuje bowiem akty pierwszej damy autorstwa znanego fotografa Adama Gallowaya. Adam i Claire pozostają przez niemalże całe życie w dość skomplikowanej relacji romantycznej. Łączy ich nie tylko romans, ale także silny rodzaj uczucia, akceptowalny na zasadzie swoistego porozumienia. Adam bez wątpienia kocha Claire. Żona Franka utożsamia Adama z wolnością, namiętnością, prawdą, byciem sobą, bez masek i przyjmowaniem ról, z życiem w prawdzie swego wnętrza. Przy mężu Claire odgrywa swoją rolę, przykładnej, elokwentnej i dystyngowanej pierwszej damy, ale także jest lojalnym i oddanym partnerem życiowych przedsięwzięć zawodowych. Wybuch skandalu staje się początkiem końca tej wieloletniej relacji pomiędzy kochankami. Mężczyzna na prośbę kobiety publicznie zaprzecza, by łączyła go relacja intymna z pierwszą damą, zaś sam Prezydent wydaje komentarz prasowy, iż kontrowersyjna z pozoru fotografia, została wykonana na samo zamówienie Prezydenta i zdobi ścianę rezydencji małżonków. Fotograf zgodnie z instrukcjami wydaje stosowny komunikat, zaś finał zaskakuje go mocno, gdyż zostaje uwikłany w polityczne gry małżonków. Mężczyzna grozi pierwotnie Claire ujawnieniem prawdy, jednak ma zbyt dużo do stracenia w tej walce. Konfrontacja kochanków, w której twarz kobiety pozbawiona wszelkich emocji, zdaje się zatrzymać głęboko w sobie aktualny stan przeżywanych odczuć. To koniec relacji Claire i Adama. Relacji, w której widz od samego początku serialu, dostrzegał tęsknotę kobiety za prawdziwą miłością, czułą relację, wolnością i własną prawdą, być może i szansę na stworzenie rodziny.

S02E09 Rozdział 22 (Chapter 22)**Polityczna kariera kontra przyjaźń**

Relacja Franka Underwooda, byłego kongresmena, a obecnie Prezydenta Stanów Zjednoczonych z niezamożnym Afroamerykaninem Freddyem Hayesem, właścicielem baru z grillowanymi żeberkami, znajdującym się w ubogiej dzielnicy miasta, stanowiła początkowo dowód na przyjaźń i wsparcie pomiędzy ludźmi pochodzącymi niemalże z dwóch, różnych światów. Sytuacja jednak diametralnie się zmienia, gdy polityczny wróg Underwooda postanawia zaszkodzić wizerunkowi polityka, obierając sobie za cel kompromitację Frediego, przy jednoczesnym zniszczeniu jego restauracji o nazwie Freddy's BBQ

Joint. Dzięki usługom gastronomicznym, z których regularnie korzystał sam Prezydent, sprzedawca dostał szansę na poprawę swojej sytuacji materialnej oraz losu swojej rodziny. Skromny mężczyzna, marzył by dochody pochodzące z restauracji stanowiły zabezpieczenie finansowe dla jego syna i wnuka. Marzenia zaprzepaszcza celowo wywołany skandal wrogów Franka Underwooda. Doprowadzają do kompromitacji syna kucharza, prowokując go do publicznej eskalacji agresji, z użyciem broni względem dziennikarzy. Sytuacja ma zaszkodzić wizerunkowi głowy państwa, wskazując na jego relacje z ludźmi ze świata przestępczego. Freddy sprzedaje cały swój dobytek gastronomiczny, po czym wszelkie pozyskane środki, przeznacza na wpłatę kaucji za uwolnienie syna z aresztu. Frank początkowo zamierza solidarnie wspierać przyjaciela, bowiem całe wydarzenie było skierowane przeciw niemu, zaś konsekwencje spoczęły na niewinnym człowieku. Narracja zmienia się jednak w chwili, gdy doradcy od wizerunku Prezydenta informują, iż zaistniałe zdarzenie może doprowadzić do upadku jego politycznej kariery. Frank wycofuje się z relacji z Freddyem, oferując pomoc finansową. Honorowy mężczyzna odmawia jednak przyjęcia środków materialnych. Tak zakańcza się jedyna, najprawdopodobniej prawdziwa relacja przyjacielska, którą Frank zbudował bezinteresownie.

Sezon trzeci

S03E01 *Rozdział 27 (Chapter 27)*

Brak szacunku wobec zmarłego ojca

Pierwszy odcinek trzeciego sezonu otwiera szczególnie istotna z punktu widzenia symbolizmu serialowego scena. Frank Underwood, 46. Prezydent Stanów Zjednoczonych odwiedza grób swego ojca. Media nie są dopuszczone do miejsca pochówku, bowiem ochrona informuje, iż Prezydent pragnie oddać cześć nieżyjącemu ojcu w ciszy i samotności. Kadr rozpoczyna się monologiem wygłaszanym bezpośrednio przez Franka do widzów. Kontrowersyjny i nieoczekiwany wydaje się zatem akt działań mężczyzny, który oddaje mocz na grób własnego ojca, nie przebierając w słowach na temat nieżyjącego rodziciela, prezentując tym samym pogardę, nienawiść i ironię względem jego pamięci. Powyższa scena ukazuje dualizm osobowości Franka, polaryzację podejmowanych przez niego działań, jak również uwidacznia przed widzem wielość ról, w które Underwood nieustannie się wciela, by sprawnie i zgodnie z planem dokonywać realizacji skrupulatnie przygotowanych przedsięwzięć. Jak już wcześniej nadmieniono, Frank jest typem człowieka, który nie cofnie się przed nikim i niczym, zaś jego działania są coraz mocniej nieprzewidywalne i zaskakujące, a nawet wręcz szokujące. Ten człowiek nie ma absolutnie żadnych zasad czy norm moralnych, nawet w obliczu okazania szacunku nieżyjącemu ojcu.

S03E13 Rozdział 39 (Chapter 39)**Morderstwo dowodem lojalności**

Doug Stamper, najbliższy współpracownik Underwooda. Został jednak odsunięty ze stanowiska szefa sztabu kampanii prezydenckiej, z uwagi na ciężki stan zdrowia po brutalnym ataku zadanym przez Rachel Posner prostytutkę, która pomogła zniszczyć Petera Russo. Mężczyzna postanawia wszelkimi możliwymi sposobami odnaleźć ukrywającą się kobietę, a następnie ją zabić, by zapobiec ujawnieniu wiedzy dotyczącej nieetycznych działań Prezydenta. Problem tkwi jednak w uczuciach Douga do kobiety – jest w niej obsesyjnie zakochany. Początkowo Posner była kontrolowana przez Stamera, żyjąc w stworzonych przez niego warunkach. Po ataku kobieta ukrywała się przed nim, zmieniając miejsce zamieszkania, pozorując własną śmierć, a finalnie przybierając nową tożsamość. Stamper porywa Rachel, a następnie za namową dziewczyny wypuszcza ją, tylko po to, by za chwilę zawrócić samochodem i odebrać jej życie. Ciało kobiety zakopuje na pustkowiu, zakańczając tym samym zamierzchłe problemy, by rozpocząć nowy rozdział swojego życia zawodowego, ale i prywatnego.

S03E13 Rozdział 39 (Chapter 39)**Poświęcenie kontra wolność**

Finałowa scena ostatniego odcinka trzeciego sezonu serialu ukazuje Claire, która odmawia uczestnictwa w wyznaczonym okręgu wyborczym i wspierania męża w ostatnich wiecach, tuż przed ogłoszeniem wyników głosowań na Prezydenta. Kryzys i napięcie pomiędzy małżonkami narastały od dłuższego już czasu. Zarówno Frank, jak i jego żona spędzali dni i noce osobno, zajmując się przygotowaniem do kampanii. Claire konsekwentnie, dyplomatycznie i z pełną klasą odgrywała rolę, która przypadła jej w udziale. Dostosowywała się do wszelkich sugestii doradców od wizerunku, ale i prośb męża. Zmieniła nawet kolor włosów zgodnie z opinią ekspertów, by być bardziej wiarygodną i serdeczniej odbieraną przez społeczeństwo. W swoich poczynaniach była wspierającą żoną towarzyszącą mężowi w czasie wszelkich wspólnych wyjazdów i spotkań, ale także sama wypełniała oddelegowane jej obowiązki. Spotkanie z Tomem Yatesem piszącym biografię Franka na jego zlecenie, aktywuje uspięte pokłady w kobiecie, powodując swoiste pęknięcie, tudzież rozerwanie. Claire podczas osobistego wyznania, otwarcie mówi, iż nienawidzi tego stanu, jakim jest bycie zależną od męża, czując jednocześnie, iż nie jest mu równa, zaś układ w którym znajduje się od trzydziestu lat wydaje się być niedorzeczny. Finalnie to Frank rozdaje karty. Po słowach wypowiedzianych przez kobietę znajdującą się na pograniczu utraty przytomności, w trakcie honorowego oddawania krwi, widz może wywnioskować, iż Claire niejednokrotnie miała samobójcze myśli. W ostatniej scenie pierwsza dama zdecydowanym krokiem opuszcza Biały Dom, informując swojego męża, iż od niego odchodzi.

Sezon czwarty**S04E04 Rozdział 43 (Chapter 43)****Póki śmierć nie rozłączy**

Underwood podczas przemowy na Uniwersytecie Hammonda mierzy się z protestami studentów, którzy okazują swoją dezaprobatę wobec kandydatury Franka na Prezydenta Stanów Zjednoczonych. W trakcie próby skomunikowania się z młodymi ludźmi, mężczyzna zostaje postrzelony przez dziennikarza, Lucasa Goodwina, który był partnerem życiowym Zoe Burns, drugiej śmiertelnej ofiary polityka. Edward Meechum, najbliższy ochroniarz i drugi po Stamperze, najmocniej oddany Frankowi pracownik Secret Service, osłania własnym ciałem Underwooda i ginie na miejscu śmiertelnie ranyony przez Goodwina. Zamachowiec pozostawia list, w którym wyjawia informacje o powodzie i szczegółach śmierci Zoe Barnes oraz Petera Russo z rąk polityka. Treść listu trafia do prasy i pierwsza dama publicznie konfrontuje się z zarzutami w imieniu nieprzytomnego i walczącego o życie męża. Frank w stanie krytycznym zostaje przewieziony do szpitala. Jak się okazuje, wątroba mężczyzny została prawie doszczętnie zniszczona przez postrzał, dlatego też niezbędny będzie przeszczep organu, a co się z tym wiąże – znalezienie odpowiedniego dawcy. Jest to szczególny moment, bowiem Claire i Frank pozostają w separacji. Kobieta po opuszczeniu męża zamieszkała w domu rodzinnym z nieuleczalnie chorą matką, i tam skupiła się na własnym planie politycznych działań, jakim jest zdobycie funkcji gubernatora. Sytuacja skłania Claire do pojawienia się w szpitalu, wywołując tym sposobem wiele emocji względem hipotecznych następstw strzelaniny. W ostateczności, konsekwencją zdarzeń może okazać się śmierć jej męża. Z jednej strony zdarzenia z ostatnich miesięcy powodują, iż nie chce przebywać przy mężu, jednak z drugiej strony, trzydziestolecie małżeństwa i droga, którą przeszli wraz z mężem scalała ich związek mocniej, niż święty sakrament małżeństwa. Sytuacja pokazuje, iż słowa przysięgi małżeńskiej „póki śmierć nas nie rozłączy” koncentrują uwagę na mocy związku Underwoodów.

S04E010 Rozdział 49 (Chapter 49)**Śmierć drogą do wygranej**

Claire ma jasny i precyzyjny plan uzyskania odpowiedniego stanowiska w rządzie. Po przebudzeniu męża już po przeszczepie wątroby, przekazuje mu warunek dotyczący losów ich małżeństwa. Warunkiem jest uczynienie Claire równym partnerem politycznym. Frank bez zastanowienia pragnie spełnić życzenie żony, proponując jej nawet wyższe stanowisko – funkcję wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych. Argumentem dla prasy oraz społeczeństwa ma być fakt, iż w przypadku nieprzyjęcia się przeszczepu wątroby Franka, funkcję przejmie żona, która od samego początku czynnie realizowała zobowiązania prezydenckie oraz wspomagала wiceprezydenta we wszelkich działaniach na arenie politycznej.

W tym aktywnym czasie Claire odwiedza swoją umierającą matkę w Teksasie. Kobieta bardzo cierpi fizycznie i psychicznie z powodu wyniszczającej choroby nowotworowej. Prosi córkę, aby za pomocą podania medykamentów przeciwbólowych w mocno zwiększonej dawce pomogła jej zasnąć, a w następstwie tego działania - umrzeć. Dzięki temu działaniu kobieta nie będzie już dłużej cierpieć, zaś cała sytuacja na arenie działań promocyjno-politycznych będzie na korzyść Claire. Matka argumentuje to działanie jako obopólną korzyść. Claire decyduje się na dwustronną „przysługę”, podając doustnie matce kilkunastokrotnie zwiększoną dawkę preparatu, towarzysząc jej w ostatnich chwilach życia. Podczas tej trudnej decyzji, asystuje kobietom biograf, stając się świadkiem całego zdarzenia. Okoliczności jeszcze mocniej wiążą go z Claire.

S04E13 *Rozdział 52 (Chapter 52)*

Życie a śmierć kontra polityka – polityczne ofiary

Rodzina Millerów z Knoxville staje się zakładnikami ekstremistów z Kalifatu (ICO). Dzięki działaniom służb rządowych udaje się zlokalizować położenie zakładników. Akcja rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych, zaś porywaczami okazują się dwaj młodzi amerykańscy obywatele, którzy wypowiadają sprzeciw Rządowi Stanów Zjednoczonych za brutalne działania względem ICO. Cała sytuacja staje się dla Franka szansą na awans społeczno-polityczny, ale także może zaszkodzić jego kampanii. Udaje się uwolnić matkę oraz nastoletnią córkę z rąk terrorystów dzięki negocjacjom prowadzonym przez stanowczego polityka z porywaczami. W rękach oprawców pozostaje jednak ojciec. Podczas gdy Prezydent negocjuje z ekstremistami, Claire przybywa do Guantanamo Bay, by prowadzić negocjacje z szefem ICO, przebywającym w więzieniu. Finał pertraktacji zakańcza się zupełnie inaczej, niż pierwotnie spodziewali się wszyscy zaangażowani w działania polityczno-militarne. W trakcie połączenia wideo, cały Sztab Kryzysowy oraz Prezydent wraz z pierwszą damą są świadkami transmisji egzekucji Jamesa Millera. Frank wydaje wyrok na Amerykanina, dając tym samym przekaz, iż Kalifat nie zdoła szantażować i terroryzować Stanów Zjednoczonych. Zakładnik staje się więc ofiarą działań politycznych i decyzji Underwooda, który wedle powiedzenia „dąży po trupach do celu”, planując swój triumf w wyborach. Frank wydaje kontrowersyjne oświadczenie, w którym oznajmia, iż Stany Zjednoczone znajdują się w stanie wojny z ICO.

Sezon piąty

S05E12 *Rozdział 64 (Chapter 64)*

Lojalność zawodowa kontra własna wolność

Underwoodowie dowiadują się od Stampera, iż to bezpośrednio on stoi za fortunnym przesunięciem w kolejce biorców Franka do przeszczepu wątroby.

Postanawiają wykorzystać lojalność mężczyzny do realizacji własnych celów. Doug od samego początku wiernie realizował wszelkie nieetyczne dyspozycje Underwooda, niejednokrotnie w sprawach, które wykraczały poza obowiązki służbowe. Podczas zaaranżowanej kolacji przez parę prezydencką, małżeństwo okazuje Stamperowi szacunek, sympatię i zainteresowanie jego zdrowiem oraz samopoczuciem. Frank podkreśla, iż mężczyzna znaczy dla niego o wiele więcej niż pracownik czy przyjaciel, zaś Claire również zapewnia go o swojej sympatii. Frank deklaruje, iż Doug jest dla niego jak syn. Całe spotkanie to jedynie pretekst, by zmusić Stampera, aby ten wziął na siebie odpowiedzialność za śmierć Zoe Barnes. Śledztwo dziennikarskie prowadzone przez Toma Hammerschmidta, byłego przełożonego oraz przyjaciela nieżyjących Lucasa Goodwina oraz Zoe Barnes ukazuje coraz więcej dowodów na powiązania ich z Frankiem Underwoodem. Stamper składa oświadczenie przed komisją na swoją niekorzyść. Co więcej, podczas wywiadu z Hammerschmidtem, zostawia przestrzeń do własnych interpretacji przez dziennikarza, celowo nie odpowiadając jednoznacznie na zadawane mu pytania i stawiane tezy śledcze.

S05E12 Rozdział 64 (Chapter 64)

Morderstwo świadka kontra miłość

Claire zakańcza relację romantyczną z biografem Tomem Yatesem. Prosi, aby mężczyzna spakował się i opuścił rezydencję, w której zamieszkał z parą prezydencką. Pisarz nie chce się zgodzić z decyzją ukochanej. Nie rozumie bowiem działań kobiety, którą kocha i jak sam czuje, ta również odwzajemnia jego uczucia. W akcie zemsty postanawia kontynuować zapis biografii o nieetycznych poczynaniach prezydenckiej pary. W biografii Tom zawiera sekretne informacje przekazane mu przez Claire podczas trwania jej relacji małżeńskiej, ale również opisuje własne obserwacje zarówno o byłej kochance, jak i jej mężu. Prezydent doskonale wiedział o romansie żony z biografem, gdyż sam dał na to przyzwolenie oraz wystąpił z propozycją, by pisarz zamieszkał w Białym Domu. Claire ustala natychmiastowy plan działania. Aranżuje spotkanie w domu u swojego doradcy politycznego z Yatesem, pod pretekstem przeprowadzenia rozmowy. Podczas spotkania, dochodzi do romantycznych uniesień pomiędzy dwojgiem Claire, podając kochankowi drinka, wymieszała w nim truciznę, a w wyniku tych wydarzeń mężczyzna umiera. W ten sposób przebiegła kobieta eliminuje wszelkie zagrożenia ze swojej oraz męża przestrzeni. Wszystko po to, by usunąć przeszkody na swej drodze do objęcia stanowiska prezydenta Stanów Zjednoczonych.

S05E13 Rozdział 65 (Chapter 65)

Małżeństwo kontra władza

Claire zostaje zaprzysiężona na Prezydenta Stanów Zjednoczonych, po tym, jak jej mąż rezygnuje z powyższej funkcji. Powodem decyzji mężczyzny jest prowadzone śledztwo w jego sprawie. Do mediów przedostaje się bowiem informacja, iż alarm bombowy w okręgach wyborczych został wywołany celowo po to, by przeciwnik Underwooda, Conway stracił przewagę głosów. Frank podaje się do dymisji, aby przyspieszyć śledztwo. Jest to efekt jego planu, który został przygotowany na kilka miesięcy wcześniej. Polityk doskonale wiedział, iż posiadanie planu b w postaci zabezpieczania funkcji Głowy Państwa poprzez obsadzenie na stanowisku politycznym własnej żony, nie odsunie go od władzy. Mężczyzna gorzko jednak się rozczarowuje. Claire podczas objęcia funkcji Prezydenta obiecuje publicznie ułaskawić byłego Prezydenta za wszelkie wykroczenia, jednakże finalnie nie spełnia danej obietnicy. Frank przemawia do widzów, oznajmiając, iż jeśli Claire go publicznie nie ułaskawi, będzie zmuszony ją zabić. Odcinek zakańcza bezpośredni zwrot kobiety do widzów, z którego znana była do tej pory narracja Franka w postaci strategii narracji *solwikipium*. Kobieta wybiera władzę, pozycję ponad los własnego małżeństwa oraz bezpieczeństwa jej męża, który może nawet trafić do więzienia.

Sezon szósty

S06E01 Rozdział 67 (Chapter 67)

Zabójstwo drogą do władzy

Claire Underwood, pierwsza kobieta Prezydent Stanów Zjednoczonych, wdowa po 46. Prezydencie rozpoczyna nowy rozdział dotychczasowej historii amerykańskich rządów. Francis Underwood, który poddał się do dymisji, jednocześnie nie zostając ułaskawionym przez nowego Przywódcę Stanów Zjednoczonych, umiera w niewyjaśnionych okolicznościach. Jest to strategiczny zwrot w serialowej fabule. To Claire Underwood staje się nowym, głównym bohaterem ostatniego sezonu serialu. Podejrzenia, co do sprawcy zostają skierowane na wdowę, która już od dłuższego czasu konsekwentnie dążyła do uzyskania władzy. Narracja jednak zmienia się, kiedy Claire próbowała poprzez śledztwo dowiedzieć się, w jaki sposób zginął jej mąż oraz kto mógł być odpowiedzialny za jego śmierć. Kobieta nie wierzy, iż mąż umarł w naturalny sposób, z powodu powikłań związanych z przeszczepem wątroby, jak pierwotnie wykazała rzekoma sekcja zwłok. W powyższą wersję nie wierzy również Stamper, najbardziej lojalny pracownik nieżyjącego Franka. Podejrzewa, że to właśnie Claire nie cofnęła się przed niczym, nawet przed zamordowaniem własnego męża, by zyskać pełną autonomię oraz rządy. Dlatego też Doug za swój nowy, życiowy cel wybiera zniszczenie Claire Underwood.

S06E03 Rozdział 68 (Chapter 68)

Przyjaźń a śmierć kontra kariera

Claire nie cofnie się przed nikim i przed niczym. W swoim działaniu jest konsekwentna i strategiczna, tak jak jej były mąż. Wydaje wyrok śmierci na byłą Sekretarz Stanu, Catherine Durant. Kobieta wie o większości nielegalnych i nieetycznych działań pary prezydenckiej, dlatego też staje się niewygodna, stwarzając poważne zagrożenie dla nowej polityki rządów Claire. W sezonie piątym zostaje celowo zepchnięta ze schodów przez Franka Underwooda, zaś jej powrót do zdrowia trwa bardzo długi czas. Kiedy kobieta odzyskuje pełnię sił, decyduje się zeznawać przeciwko Underwoodom, co sprowadza na nią wyrok nieuniknionej śmierci, wydany przez nową Prezydent. Do realizacji powyższego zadania wyznacza swoją doradczynią, Jane Davis. Sama Jane zgadza się wykonać krwawą dyspozycję, jednak oznajmia Claire, iż sobie tego nie wybaczy. Jane i Catherine znają się od wielu lat i oprócz współpracy, przyjaźniły się. Catherine orientuje się w sytuacji, domyśla się, jakie zamiary ma względem niej jej była przyjaciółka i wydana dyspozycja, dlatego też ucieka z Waszyngtonu. Podczas opuszczania miasta telefonuje do Jane informując, iż nigdy nie wybaczy jej zdrady. Sama Jane obwieszcza, że jest to wyłącznie kwestia czasu, gdyż wyrok został wydany, więc Catherine nie zdoła uciec przed przeznaczaniem. Była sekretarz obiecuje jednak tak nie zostawić tej sprawy.

S06E08 Rozdział 73 (Chapter 73)

Śmierć by zachować władzę

Oceniając działania Claire Underwood można dostrzec w jej postępowaniu dwulicowość oraz obłudę. Jak sama twierdzi, nie zamierza ponosić odpowiedzialności za czyny swojego zmarłego męża, które ocenia nieetycznie – jest to swoista hipokryzja ze strony kobiety, zarzucanie nieetyczności mężczyźnie. Dla Claire nie ma bowiem znaczenia, czy ktoś jest winny, niewinny, dobry, zły – ona eliminuje wszystkich, którzy zagrażają jej pozycji oraz rządowi, stając się osobliwymi przeszkodami do realizacji celów. W zaskakującym splocie zdarzeń, giną aż trzy kluczowe osoby; są to: Tom Hammerschmidt, dziennikarz, który jest na tropie wszystkich przewinień nieżyjącego Prezydenta Franka Underwooda oraz jego najwierniejszego pracownika – Douga Stampera, a finalnie i Pani Prezydent. Kolejna osoba to była sekretarz stanu, Catherine Durant, która pragnęła wyjawic wszystkie nieetyczne działania Underwoodów, ukrywając się w Europie, w związku z troską o własne zdrowie, a nawet życie. Trzecia ofiara to Jane Davis, najbliższa doradczyni i współpracownica Claire, która spełniała wszelkie rozkazy pani Prezydent. Jak się jednak finalnie okazuje, Davis wykazała się nieposłuszeństwem i brakiem lojalności, działając na niekorzyść Claire.

S06E08 Rozdział 73 (Chapter 73)**Zwycięzcy wezmą wszystko**

Finał ostatniego odcinka serialu przedstawia walkę pomiędzy panią Prezydent – Claire Hale (kobieta powróciła do panińskiego nazwiska, by definitywnie nie łączyć jej z byłym mężem). W przedmowie informuje, iż odcina się od przewinień swojego małżonka, coraz krytyczniej wypowiadając się o jego przedsięwzięciach jako byłego Prezydenta. Stamper ostrzega wdowę, aby przestała oczerniać zmarłego Franka w mediach, bowiem w innym wypadku ujawni jego testament oraz dziennik zapisywany w formie audio, w którym informuje, iż cały majątek zostawia właśnie jemu – Dougowi Stamperowi, nie swojej małżonce. Kobieta, mając zbyt wiele do stracenia prosi, by tego nie robił, jednocześnie próbując pokonać Stampera własnymi intrygami. Okazuje się, iż majątek nieżyjącego Franka Underwooda mógłby odziedziczyć tylko jego własny potomek, którego nie posiadał w chwili śmierci. Nikt jednak nie przypuszczał, że Claire będzie w ciąży, a zajdzie w nią przed śmiercią męża. Podczas zorganizowanego spotkania, Doug przyznaje się, iż to on zamordował Franka Underwooda, jednak nie podaje powodu, ani okoliczności całego zajścia. Dochodzi do ręcznych przepychanek pomiędzy Stamperem a Claire. Kobieta zabija Douga, który umiera na jej rękach. Poprzez użycie narracji solilokwium kobieta mówi do widzów „koniec bólu”, słowa są nawiązaniem do słów nieżyjącego Franka, wypowiedzianymi w pierwszym odcinku pierwszego sezonu serialu.

Tabela 4. Analiza wybranych i dylematów etycznych odcinków serialu *House of Cards*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Rozdział 1</i>	56 min	Uśmiercić psa po wypadku samochodowym vs. poczekać na pomoc weterynaryjną	Uśmiercenie zwierzęcia	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Za sprawą podjęcia decyzji o uśmierceniu zwierzęcia, bohater decyduje o losie żywej istoty, nie zawaha się wykonywać wszelkich działań wątpliwych etycznie, jednakże w jego odczuciu – niezbędnych, pożądanym i koniecznym
2.	S01E02 <i>Rozdział 2</i>	49 min	Uczciwie objąć władzę vs. stosowanie nieetycznych rozgrywek, aby objąć władzę	Stosowanie nieetycznych rozgrywek, aby objąć władzę	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wykorzystywanie osób trzecich w celu zdobycia niewygodnych informacji, szantaż czy inne nieuczciwe praktyki
3.	S01E04 <i>Rozdział 4</i>	49 min	Falszywe niesienie pomocy w celu zdobycia władzy vs. samodzielne dążenie do osiągnięcia sukcesu bez intryg	Falszywe niesienie pomocy w celu zdobycia władzy	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Falszywe niesienie pomocy w celu zdobycia osobistych korzyści
4.	S01E11 <i>Rozdział 11</i>	54 min	Zabicie człowieka za nieposłuszeństwo vs. rozwiązanie konfliktu w sposób racjonalny	Zabicie człowieka za nieposłuszeństwo	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Chęć zniszczenia drugiego człowieka poprzez podstęp, kompromitację, szantaż – prowadzą do zabicia niewygodnego świadka pod pretekstem fałszywej pomocy
5.	S02E01 <i>Rozdział 14</i>	50 min	Zabicie człowieka przez wzgląd na zagrożenie vs. rozwiązanie trudnej sytuacji polubownie	Zabicie człowieka przez wzgląd na zagrożenie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Podstęp, fałsz, przebiegłość, wrzucenie dziennikarki pod pociąg doprowadzające do śmierci kobiety

6.	<i>S02E04 Rozdział 17</i>	48 min	Wykorzystanie osobistej tragedii w celu zdobycia politycznych profitów vs. uczciwe zdobywanie kolejnych szczebli politycznej kariery	Wykorzystanie osobistej tragedii w celu zdobycia politycznych profitów	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Nieetyczne działania dziennikarskie, próba kompromitacji przed społeczeństwem, pomówienia, gwałt, podanie do opinii publicznej danych personalnych gwałciciela pochodzącego ze świata polityki
7.	<i>S02E09 Rozdział 22</i>	49 min	Relacja vs. kariera	Kariera	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Romans pozamałżeński, kłamstwo
8.	<i>S02E09 Rozdział 22</i>	49 min	Polityczna kariera vs. prawdziwa przyjaźń	Polityczna kariera	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wybór kariery politycznej i wizerunku medialnego w obliczu problemów przyjaciela
9.	<i>S03E01 Rozdział 27</i>	59 min	Oddanie czci niezjącemu ojcu vs. brak szacunku do ojca i nieposzanowanie grobu	Brak szacunku do niezjącego ojca i nieposzanowanie grobu	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zamiast oddać cześć zmarłemu ojcu, bohater oddaje moc na grob, wyraża względem zmarłego nienawiść, niechęć i pogardę, brak żadnych zasad moralnych, hipokryzja
10.	<i>S03E13 Rozdział 39</i>	58 min	Morderstwo w imię lojalności vs. nieangażowanie się w ewentualne problemy Prezydenta	Morderstwo w imię lojalności	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Kontrolowanie kobiety posiadającej niewygodne i pogrążające informacje
11.	<i>S03E13 Rozdział 39</i>	58 min	Poswięcenie vs. wolność	Wolność	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Kryzys małżeński, dostosowywanie się do życia męża, podporządkowywanie się jego wizji, życie niezgodne z wyobrażeniami, myśli samobójcze

12.	S04E04 Rozdział 43	43 min	Dotrzymanie przysięgi małżeńskiej i wsparcie męża w obliczu zagrożenia życia vs. pozostawienie męża w trudnej życiowej sytuacji	Dotrzymanie przysięgi małżeńskiej i wsparcie męża w obliczu zagrożenia życia	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wartość przysięgi małżeńskiej pomimo trudnych relacji, wypalającego się uczucia między dwójgim ludźmi
13.	S04E10 Rozdział 49	57 min	Pomoc w eutanazji i usmierzenie matki vs. zmierzanie się z cierpieniem, chorobą bliskiej osoby	Pomoc w eutanazji i usmierzenie matki	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Pomoc cierpiącej matce w śmierci poprzez podanie kilkakrotnie zwiększonej dawki leków, co ma przy okazji nieść korzyści polityczne
14.	S04E13 Rozdział 52	55 min	Życie a śmierć vs. polityka	Polityka	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Chęć odbicia zakładników oraz prowadzone negocjacje a wydanie wyroku na człowieka i uwikłania polityczne
15.	S05E12 Rozdział 64	54 min	Lojalność zawodowa vs. własna wolność	Lojalność zawodowa	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Okazywanie nieszczerzej sympatii pod przykrywką wykorzystywania drugiego człowieka i manipulowania nim, aby ten wziął odpowiedzialność za niepełnione przestępstwa
16.	S05E12 Rozdział 64	54 min	Morderstwo vs. miłość	Morderstwo	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Szantaż, pozamałżeński romans. W obliczu możliwości wydania książki z sekretami pary małżeńskiej, bohaterka decyduje się podstępem zabić kochanka, podając mu truciznę

17.	<i>S05E13</i> <i>Rozdział 65</i>	56 min	Małżeństwo vs. władza	Władza	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Nieuczciwe zagrywki przed wyborami, fałszywy alarm bombowy, nie spełnienie obietnicy. Kobieta wybiera władzę, pozycję ponad los własnego małżeństwa oraz bezpieczeństwa jej męża, który może nawet trafić do więzienia
18.	<i>S06E01</i> <i>Rozdział 67</i>	52 min	Zabójstwo w celu uzyskania władzy vs. uczciwe rządy oraz sprawowanie władzy prezydenckiej	Zabójstwo w celu uzyskania władzy	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Dopuszczenie się zabójstwa w celu utrzymania władzy i pozycji społecznej
19.	<i>S06E03</i> <i>Rozdział 68</i>	52 min	Przyjazd vs. kariera	Kariera	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zlecenie zabójstwa, wydawanie wyroku śmierci, manipulowanie
20.	<i>S06E06</i> <i>Rozdział 73</i>	55 min	Poddanie się do dymisji, zrezygnowanie z władzy i poniesienie konsekwencji vs. zabijanie w celu utrzymania władzy	Zabijanie w celu utrzymania władzy	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Hipokryzja, eliminowanie ludzi zagrażających karierze bohaterki
21.	<i>S06E08</i> <i>Rozdział 75</i>	55 min	Przyznanie się do winy i poniesienie konsekwencji vs. zabicie człowieka w celu zatuszowania niewygodnych informacji	Zabicie człowieka w celu zatuszowania niewygodnych informacji	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Dążenie do władzy poprzez odbieranie życia innym, brak jakichkolwiek moralnych zahamowań

Źródło: Opracowanie własne.

Pomimo iż Frank Underwood odegrał niebagatelną rolę w kampanii wyborczej nowego Prezydenta, to w rzeczywistości został pominięty przez niego w nominacji na upragnione stanowisko Sekretarza Stanu. Powody takiej decyzji były dość utylitarne. Mianowicie, nowej głowie państwa potrzebny był charyzmatyczny przywódca, zdolny do przeprowadzenia ustaw. Natomiast, co istotne, Prezydent nie docenił ambicji Underwooda, jego zdolności i faktu, że urażona godność stanowi idealny katalizator do działania i chęci zemsty. Za sprawą sprawnej manipulacji słabszymi intelektualnie jednostkami, rozgrywania ludzkich namiętności, romansowi z dziennikarką czy wykorzystania mediów – sukcesywnie realizuje swoje cele, zbliżając się tym samym do objęcia stanowiska wiceprezydenta. Można więc stwierdzić, że Frank nie staje przed trudnymi dylematami, a dokładniej rzecz ujmując, sporadycznie przydarzają mu się problematyczne kwestie, które generalnie nie mają większego znaczenia dla podejmowanych przez niego działań. Do celu prowadzi go bowiem nieodparta żądza wydobycia się z dołów na wyżyny. Mówiąc najprościej, jeżeli jego marzenie, którym jest objęcie stanowiska Prezydenta Stanów Zjednoczonych będzie wymagało kłamstwa, posunie się do kłamstwa; jeżeli trzeba będzie kogoś zabić – zabije. Hannah Arendt wspominała o banalności zła przedstawianego w niniejszym serialu. Whip bez skrupułów prze do przodu, zabija, doprowadza do śmierci, kłamie, dąży po trupach do celu, byle tylko osiągnąć zamierzony sukces⁵⁰⁵. Już w kontekście prowadzonych rozważań na temat dylematów etycznych, wiele do życzenia pozostawia postawa bohatera, który nie zawaha się przed niczym w celu osiągnięcia sukcesu.

Dokonując analizy wybranych odcinków serialu, można dostrzec, że na wskazanych 21 dylematów etycznych, bohaterowie w 19. przypadkach dokonują nieetycznych, czyli innymi słowy, niemoralnych a nawet można rzec, że karygodnych wyborów. Z obliczeń zatem wynika, że 90%, to destruktywne i pejoratywne wybory etyczne, zaś tylko 10% to wybory, które można określić jako etyczne, godne pochwały. Nawiązując do pejoratywnych przedsięwzięć etycznych zaliczają się do nich: decydowanie o życiu i/lub śmierci istoty żywej, stosowanie nieetycznych rozgrywek, aby objąć władzę, fałszywe niesienie pomocy w celu zdobycia władzy, zabicie człowieka za nieposłuszeństwo zamiast polubowne dojście do porozumienia, pozbawienie życia człowieka przez wzgląd na obawę zagrożenia własnego życia zamiast dojście do konsensusu, wykorzystanie osobistej tragedii w celu zyskania profitów, stawianie kariery ponad ludzkie relacje, brak szacunku do zmarłego i dewastacja grobu, morderstwo w imię lojalności, wybranie wolności małżeńskiej zamiast przepracowania relacji, pomoc w eutanazji w celu zyskania politycznych korzyści, dopuszczenie zabójstwa

⁵⁰⁵ Ł. Jasina, *Zło jest piękne. O serialu House of Cards*, „Kultura Liberalna”, 2016, nr 223, s. 25.

byle tylko utrzymać się przy władzy, stawianie na karierę polityczną kosztem małżeństwa.

Cieszący się niesłabnącą popularnością serial *House of Cards* nieustannie wzbudza wiele kontrowersji, przez co daje początek interesującym dyskusjom, ale też i opracowaniom naukowym. W licznych artykułach prasowych czy publikacjach naukowych porusza się właśnie tematykę moralności oraz etyki politycznej w odniesieniu do poczynań głównego bohatera serialu. Generalnie Underwood zrobi wszystko, aby tylko osiągnąć swój cel. Nie jest więc przesadne stwierdzenie, że jest on niezwykle zdeterminowany, zaś w swoich przedsięwzięciach decyduje się na liczne prowokacje, szantaż, kłamstwa, nie cofnie się nawet przed morderstwem. Jak na polityka jest to postać wybitnie odrażająca, która nie ma wyrzutów sumienia, empatii ani wartości moralnych⁵⁰⁶. Bohater w tym serialu nie kieruje się w życiu zasadami moralnymi czy duchowymi. Jako polityk nie daje praworządnego przykładu, wręcz przeciwnie – stanowi kreaturę człowieczeństwa i jest odzwierciedleniem tego, jak nie postępować w życiu społecznym.

4.1.2. *Rząd: Królestwo, władza i chwała*

Kolejną analizowaną produkcją jest serial pod tytułem: *Rząd: Królestwo, władza i chwała*, który także rozpatrywano pod kątem poczynań i przedsięwzięć politycznych bohaterów. Podobnie, jak w przypadku poprzedniego serialu, tak i w tym przypadku koncentrowano się w szczególności na wartościach moralnych, duchowych. Ta duńska produkcja opowiada o rozgrywkach politycznych w Danii, a także międzynarodowych interesach. Produkcja składa się z 1. sezonu, 8. odcinków, spośród których wybrano 5 dylematów etycznych.

Rząd: Królestwo, władza i chwała (ang.) Borgen – Power & Glory, org. Borgen – Riget, Magtenog/Eren

1 sezon, 8 odcinków, wybrano 5 dylematów etycznych

Sezon Pierwszy

S01E01 *Przyszłość jest kobietą (The Future Is Female)*

Kariera lekiem na samotność

Birgitte Nyborg pełniąca funkcję Ministra Spraw Zagranicznych w Danii staje przed trudnym zadaniem. Na Grenlandii zostają odnalezione złoża ropy naftowej. Sytuacja ta sprzyja powstawaniu skomplikowanych, międzynarodowych

⁵⁰⁶ A. Rożewska, *House of Cards i Machiavelli – Frank Underwood jako przykład współczesnego księcia*, „Polityka i Społeczeństwo”, 2015, nr 4(13), s. 56–68.

wydarzeń polityczno-ekonomicznych nad całą Arktyką. Dania potrzebuje Grenlandii do swoich rządowych działań, ale również Chiny oraz Stany Zjednoczone pragną posiadać swoje udziały w bogactwach arktycznych. Birgitte ujawnia kompromitujące informacje, które mogą zaszkodzić jej politycznej funkcji, jednak są one zgodne z prawdą. Co więcej, zachowanie kobiety budzi wiele polemik i sporów nie tylko wśród duńskiego rządu, gdzie niejednokrotnie z jej działaniami nie zgadzają się współpracownicy partyjni, ale także u Premier kraju, Signe Kragh, z którą Birgitte nie pozostaje w najlepszych relacjach. Minister to kobieta, która dla pracy i kariery poświęciła całe swoje życie. Jej małżeństwo się rozpadło, mąż jest w związku z nową partnerką, wkrótce zostanie ojcem, córka wyjechała za granicę, zaś syn jest w domu jedynie gościem. Pomiędzy polityczno-społecznymi działaniami widzimy samotną kobietę, która nie ma u swego boku miłości, przyjaciół, wsparcia, a praca to jej jedyny bodziec motywacyjny by żyć i przetrwać.

S01E02 *Mniejsze zło (The Lesser of Two Evils)*

Rodzina i pomoc rodzicielska kontra kariera zawodowa

Syn pani Minister Spraw Zagranicznych, Magnus Nyborg Christensen wraz z dwójką przyjaciół, aktywistów działających na rzecz zwierząt, odpowiada za porwanie ciężarówki ze zwierzętami, które docelowo miały trafić na rzeź. Młodzi ludzie przeciwstawiają się takim – jak sami oceniają – barbarzyńskim praktykom rządu, jak zgoda na ubój zwierząt. Jako własny manifest przeciwko działaniom polityki rządu Danii, postanawiają uwolnić przewożoną trzodeę chlewną przed nieuchronną śmiercią. Młodzi działacze zostają zidentyfikowani bardzo szybko, poprzez odnalezienie jednego uczestnika zorganizowanej akcji, który dostarczył informacji o pozostałych inicjatorach. Podczas całego proceduru część zwierząt zostaje uśpiona, ponieważ w popłochu wtargnęły one na ruchliwą autostradę. Młodym ludziom grożą poważne konsekwencje prawne, a nawet więzienie. Mimo iż Minister mogłaby uchronić syna przed efektami kontrowersyjnych działań, informuje Magnusa, że sam powinien stawić czoła efektom podjętych przez siebie decyzji. Birgitte nie zamierza mieszać życia zawodowego z prywatnym, pozostając konsekwentną i pozwalając doświadczyć synowi lekcji związanej z braniem odpowiedzialności za swoje czyny. Jest to trudna decyzja, bowiem kobieta wybiera pomiędzy dzieckiem, rodziną a polityką i opinią społeczną, zaś jej relacja z synem nie należy do łatwych.

S01E03 *Inuit Nunaat: ziemia ludzi (nuit Nunaat: Land of the People)*

Zabójstwo, romans, kontra kariera

Za światem politycznych i zawodowych działań, pomiędzy Danią a Grenlandią rozgrywają się również niełatwe wydarzenia w życiu prywatnym bohaterów.

Syn Premiera Grenlandii, Malik, były wojskowy, ginie w niewyjaśnionych okolicznościach. Mężczyzna zostaje znaleziony martwy, leżąc u boku jednego z fiordów. Co ciekawe, niewiele wcześniej rozważał szpiegowanie swojego pracodawcy. Nic nie wskazywało na to, aby Malik mierzył się z problemami i miał myśli samobójcze. Opiekował się młodszą siostrą, pracował oraz utrzymywał syna. Jako, że samobójstwa w Grenlandii są traktowane jako powszechne zdarzenia, nikt nie poddał w wątpliwość tego incydentu, poza adoptowaną siostrą, Tanją Johansen. Nastolatka nie może poradzić sobie z utratą ukochanego brata, czując, iż Malik nie odebrał sobie życia sam. Swoim zachowaniem błąga wręcz o pomoc Asgera Holm Kirkegaarda, Sekretarza Minister Danii, który został oddelegowany przez Birgitte, aby zdobyć jak najwięcej informacji o rządzie w Grenlandii. Mężczyzna nie tylko zbliża się do Malika i Tanji, ale również zakochuje się i nawiązuje romans z pracownicą premiera Grenlandii. Kiedy jego przełożona dowiaduje się o nieprofesjonalnym zachowaniu, nakazuje mu wziąć się w garść i zakończyć wszystkie sprawy, nim sytuacja ujrzy światło dzienne i wybuchnie skandal. Asger znajduje się pomiędzy karierą polityczną a sprawami swojego serca, bowiem wyjazd spowodował, iż stał się częścią pewnej historii oraz wszedł w różnego rodzaju relacje, przyjaźnie oraz zakochał się w zameżnej kobiecie.

S01E08 *Matka morza (Mother of the Sea)*

Praca i nienawiść ponad wszelkie osobiste wartości

Katrine Fønsmark niegdyś rzecznik prasowy Birgitte, a aktualnie reporterka telewizyjna, aktywna dziennikarka i zagorzała przeciwniczka nowej Minister Spraw Zagranicznych, pragnie za wszelką cenę pogrążyć Nyborg na arenie polityczno-społecznej, udowadniając jej nieetyczne działania oraz wszelkie kontrowersyjne przedsięwzięcia rzutujące na niekorzyść duńskiego rządu. Katrine nie zauważa, że obsesja na punkcie kobiety powoduje jej własną autodestrukcję. Najpierw podpada jako despotyczna szefowa, która jest przeciwna zachodzeniu w ciążę jej pracownic, następnie zwalnia ulubioną prezenterkę widzów stacji – Narcizę Aydin. Powodem staje się nie skompromitowane w oczach kraju Birgitte, zaś skupienie się na sprawach rasowych. Zwolnienie powoduje falę nienawiści w internecie skierowaną ku Fønsmark oraz upowszechnienie informacji o despotyzmie szefowej i jej nieposzanowaniu praw i godności pracowników. Kobieta zaniedbuje dom i rodzinę, zapomina o podstawowych zobowiązaniach oraz nie panuje nad swoimi emocjami, co zauważają zarówno domownicy, jak i współpracownicy. Katrine ma wystąpić w konkurencyjnej stacji jako ekspert od Nyborg. To szansa, by skompromitować kobietę publicznie. Finalnie dziennikarka załamuje się psychicznie i dostaje ataku paniki, rezygnując przy tym z własnego wystąpienia. Jej kariera zawodowa, stan psychiczny, życie prywatne, rozsypują się.

S01E08 *Matka morza (Mother of the Sea)***Stając we własnej prawdzie**

Ważą się losy dalszej politycznej kariery Birgitte Nyborg. Podczas wyborów szefa partii demokratów, w której Minister jest przewodniczącą, kobieta stoi przed nie lada wyzwaniem, gdyż pragnie pokazać się od jak najlepszej strony, posiada bowiem silnego przeciwnika. Były pracownik rządu, a prywatnie przyjaciel Minister Spraw Zagranicznych, Bent Sejrø, który jest już na emeryturze, ma pomóc kobiecie wygrać wybory swoim przemówieniem. Jego wystąpienie jednak wprawia wszystkich w osłupienie, a szczególnie samą Brigitte. Mężczyzna stwierdza, iż bardzo się zmieniła, podkreślając, że nie takie oblicze Birgitte poznał i nie taką przyjaciółkę darzył szacunkiem. Kobieta może wykorzystać swoje tzw. asy z rękawa, którymi są m.in.: informacje o demencji Benta. Przemówienie oraz finał transmisji zmieniają wszystko. Kobieta ku zaskoczeniu wszystkich, oddaje swój głos na konkurenta, informując jednocześnie, iż Dania wycofa się z umowy z Grenlandią na wydobycie ropy naftowej, o którą walczą Stany Zjednoczone oraz Chiny. Powodem jest zagrożenie klimatyczne na Arktyce. Minister Spraw Zagranicznych Danii ustępuje z funkcji, którą do tej pory pełniła.

Tabela 5. Analiza wybranych odcinków i dylematów etycznych w serialu *Rząd: Królestwo, władza i chwala*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Przyszłość jest kobietą</i>	57 min	Życie osobiste/rodzinne vs kariera zawodowa	Kariera zawodowa	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Poświęcenie życia rodzinnego na poczet rozwoju kariery, pracoholizm, rozpad małżeństwa
2.	S01E02 <i>Mniejsze zło</i>	54 min	Użycie wpływów by obronić winnego syna vs. pozwolenie by syn poniosł odpowiedzialność za swoje błędy	Pozwolenie by syn poniosł odpowiedzialność za swoje błędy	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Młodzi ludzie w ramach sprzeciwu przed ubojem zwierząt, wypuszczają je na wolność, grożą im konsekwencje prawne, a nawet więzienie. Matka jednego z uczestników. Minister nie pomaga synowi w obawie przed opinią społeczną i nadszarpniętym wizerunkiem
3.	S01E03 <i>Inuit Nunaaq: ziemia ludzi</i>	57 min	Tkwienie w relacji/związku z zamężną kobietą vs. zrezygnowanie z zakazanego uczucia	Tkwienie w relacji/związku z zamężną kobietą	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Trwanie w relacji z zamężną kobietą, romans
4.	S01E08 <i>Matka morza</i>	59 min	Zdrowie psychiczne i wartości moralne vs. autodestrukcja, dążenie do niszczenia siebie	Autodestrukcja	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Autodestrukcja, despotyzm, nieposzanowanie praw i godności pracowników, zaniedbywanie rodziny
5.	S01E08 <i>Matka morza</i>	59 min	Szczerza przyjaźń vs. fałszywa przyjaźń	Fałszywa przyjaźń	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Przyjaciel ma pomóc w przedsięwzięciach „przyjaciółki”, jednakże ku zaskoczeniu wszystkich ją pograża

Źródło: Opracowanie własne.

Eksplorując i zagłębiając się w treści zawarte w serialu *Rząd: Królestwo, władza i chwala*, rozpatrując je w głównej mierze przez wzgląd na dylematy etyczne, należy zwrócić uwagę, że we wskazanych pięciu dylematach bohaterowie w 80%, czyli w większości sytuacji problematycznych wybrali demoralizujące rozwiązania. Można więc snuć przypuszczenia, że politycy w swych działaniach postępują nieuczciwie i demobilizująco, przez co efekty są niszczycielskie. Przeglądając się poszczególnym dylematom, na przykład między życiem rodzinnym a karierą zawodową, bohaterka wybiera karierę, a konsekwencjami podjętej decyzji są: pracoholizm, rozpad małżeństwa, prowadzący do rozpadu rodziny. Współcześnie dużo mówi się o potrzebie zachowania relacji między życiem prywatnym/rodzinnym a zawodowym (ang.) *life-work balance*, aby wypracować odpowiedni balans pomiędzy tymi dwoma isticie ważnymi obszarami ludzkiej egzystencji, jednakże bohaterka produkcji popada w niszczącą skrajność. Chęć władzy przysłoniła jej wartości, którymi powinna się w życiu kierować. Mimo, iż główna bohaterka mogłaby wykorzystać swoje wpływy i znajomości, nie wykorzystuje swojej funkcji by pomóc synowi, który w skutek aktywistycznych działań może zostać pociągnięty do poniesienia prawnej i finansowej konsekwencji. Pozwala mu wziąć odpowiedzialność za własne wybory, nie korzystając z osobistych możliwości.

Podsumowując, warto wiedzieć, że serial porusza niektóre z najistotniejszych kwestii politycznych naszych czasów. Pojawia się bowiem walka supermocarstw o kontrolę nad Arktyką, jawi się również ważny wątek związany z kryzysem klimatycznym, występuje też sprawa znaczenia Królestwa Danii we współczesnym świecie. Niemniej jednak, Borgen, to przede wszystkim serial o walce o władzę i o tym, co władza potrafi zrobić z ludźmi, zarówno na płaszczyźnie życia zawodowego, jak i prywatnego.

4.2. Instrumentalizacja wartości religijnych w przekazach neoseriali

4.2.1. *Mesjasz* – analiza serialu telewizyjnego

W niniejszym podrozdziale jako pierwszą produkcję serialową przeanalizowano serial pod tytułem: *Mesjasz*. Skupiono się w głównej mierze na instrumentalizacji wartości religijnych w przekazach współczesnych wskazanych neoseriali. Celem tego podłożenia jest zatem wypracowanie kryteriologii umożliwiającej ocenę przedmiotowego traktowania wartości religijnych w przekazach wybranych współczesnych neoseriali.

Mesjasz doczekał się 1. sezonu, 10. odcinków spośród których zdecydowano się wybrać 5 dylematów etycznych.

Mesjasz (Mesiah)

1 sezon, 10 odcinków, wybrano 5 dylematów etycznych

S01E02 *Wstrząs (The Finger of God)*

Strach a prawda

Izraelski oficer wywiadu – Avrim Dahan prowadzi śledztwo w związku z wydarzeniami mającymi miejsce w Damaszku, zapoczątkowanymi pojawieniem się tajemniczego Mesjasza. Mężczyzna żyje w traumie z powodu pewnego incydentu z jego przeszłości, mającego związek z okrutnymi czynnościami, których się dopuścił oficer. Przesłuchanie i rozmowa pomiędzy Mesjaszem a Aviri mają dla mężczyzny katastroficzne skutki psychiczne. Wychodzi na jaw, iż oficer mógł się dopuścić okrucieństwa, a nawet odpowiadać za śmierć dziecka (sugestia Mesjasza, który przypomina zaistniałą sytuację), czego Dahan nie jest w stanie udźwignąć. Przerywa spotkanie, kasuje nagranie i odchodzi. Zostaje za to zawieszony i grozi mu proces za zniszczenie dowodów w sprawie. Przesłuchiwany nie mógł znać tajemnicy izraelskiego oficera, dlatego też obsesja mężczyzny na punkcie proroka pogłębia się. Jego zaburzony wewnętrzny stan obrazuje sytuacja z byłą partnerką, która nie chce, by ten brał pod opiekę ich kilkuletnią córkę. Avrim bez zgody byłej partnerki odbiera dziecko z przedszkola, a następnie zawiązuje obsesję schwywania Mesjasza, który zniknął z aresztu, biegnie z bronią, pozostawiając dziewczynkę bez opieki w samochodzie.

S01E03 *Palec Boży (The Finger of God)*

Podążanie za wybawcą

Felix Iguero, pastor niewielkiego Kościoła w Teksasie stwierdza, iż dostał właśnie drugą szansę od Boga. Narastające problemy finansowe dotyczące życia codziennego, ale także i budżetu Kościoła spowodowały szereg trudności w życiu mężczyzny i jego rodziny. Żona w tajemnicy przed mężem i córką odreagowywała pijąc alkohol z powodu narastających zadłużeń. Z kolei dorastająca córka uciekła w samotność i substancje odurzające, borykając się z atakami omdleń, które były konsekwencją choroby. Sam pastor w desperacji postanowił spalić Kościół, by otrzymać fundusze pochodzące z ubezpieczenia. Nocą, kiedy mężczyzna planował dokonać podpalenia Świątyni, jego córka zdecydowała się uciec z domu, wrywając się z małego miasteczka, którego miała już dosyć. W tym samym czasie nad miastem przeszło tornado, które zniszczyło całe miasto, zmiatając z powierzchni dosłownie wszystkie budynki poza jednym – Kościołem pastora Felixa. Co więcej, i tam zjawił się znany z Damaszku Mesjasz, który uratował córkę kazańdziewi przed tragiczną śmiercią z rąk samego żywiołu. To zwrot w życiu mężczyzny, ale i całej jego rodziny. Pastor postanawia podążać za Mesjaszem, jak inni wyznawcy.

S01E04 *Proces (Trial)***Strach przed wiarą**

Agentka CIA, Eva Geller prowadzi międzynarodowe działania w śledztwie dotyczącym ustalenia kim jest Mehdi Dehbi, przez wielu określany jako prorok lub wybraniec Boga. Kobieta jest pochłonięta w zupełności pracą, podróżując pomiędzy Izraelem a Stanami Zjednoczonymi. Pojawia się wszędzie tam, gdzie Mesjasz. Podczas przesłuchania Eva nie wytrzymuje psychicznie, bowiem więzień posiada informacje o jej prywatnym życiu, o których nie ma prawa wiedzieć. Zna jej imię i nazwisko, twierdząc przy tym, iż jej nieżyjąca matka i mąż patrzą na nią „z góry”. Zachęca kobietę, by ta pozwoliła sobie na okazywanie emocji, płacz oraz czucie bólu. Geller przeżyła osobistą tragedię. Jej mąż zmarł na raka, a ona sama cztery razy bezskutecznie przechodziła zabieg in vitro. Kobieta znajduje się w trudnej sytuacji życiowej.. Walczy z osobistymi traumami, jednocześnie uciekając w pracę, by być najlepszą w tym, co ma do wykonania, ale także po to, aby zapomnieć o tym, co ją spotkało i co przeżywa każdego dnia na nowo.

S01E06 *Nie wszyscy pomrzemy (We Will Not All Sleep)***Cud czy oszustwo: gra serca i rozumu**

Mieszkańcy maleńkiego miasteczka w Teksasie, przez które przeszło Tornado stracili cały swój dobytek, osiedlając się w namiotach i samochodach w pobliżu Kościoła, który jako jedyny ostał się cały po kataklizmie. Do lokalnej wspólnoty przybywa coraz więcej nowych przyjezdnych, wyznawców proroka z drugiego końca Stanów Zjednoczonych. Wszyscy chcą być blisko Mesjasza lub pragną, by im pomógł, wyleczył ich samych lub bliskich. Mesjasz informuje Pastora, aby wybrał miejsce, do którego się udadzą i opuszczą zrównane z ziemią miasteczko. Wybór pada na Waszyngton. Media śledzą ruchy Mesjasza, pastora oraz wiernych, którzy decydują się obserwować całą trasę korowodu. Również FBI przygląda się każdemu ruchowi Mesjasza. Po dotarciu na miejsce dochodzi do kolejnego tajemniczego spektaklu, który emitowany jest za pośrednictwem kamer i telefonów komórkowych. Wybraniec zaczyna chodzić po wodzie przy Kapitolu. Wydarzenie budzi poruszenie nie tylko wśród rzeszy naocznych świadków, ale i wszystkich ludzi na świecie, którzy są obserwatorami prawdziwego cudu. Nawet agentka CIA i agent Izraelski zostają wprowadzeni w konsternację. Nie wiedząc, czy mają do czynienia ze zjawiskiem metafizycznym, czy kolejną próbą manipulacji opinią publiczną.

S01E07 *Pokusa (Niech się stanie)***Próba kuszenia**

W hotelu, w którym zatrzymują się Mesjasz, pastor z rodziną, a także przybyli podróżnicy, CIA monitoruje pokój proroka. Jest obserwowany niemalże

24 h na dobę. Przychodzi do niego kobieta, która prosi, aby ją uzdrowił. Jak się okazuje, Mesjasz bardzo szybko zdradza jej, że zna powód, dla którego się u niego zjawiła.. Została opłacona, by uwieść mężczyznę, ponieważ świadczy zawodowo usługi seksualne. Mesjasz oznajmia, iż prostytutka to tylko przyjmowana przez nią rola, zaś on widzi wrażliwą, piękną duszę. Prorok oznajmia jej, że ją kocha, ponieważ jest dzieckiem Boga, który ją umiłował. Kobieta przyznaje, że została wynajęta i opłacona. Odchodzi, zaś plan skompromitowania Mesjasza nie powodzi się.

Tabela 6. Analiza wybranych odcinków i dylematów etycznych w serialu *Mesjasz*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E02 <i>Wstrząs</i>	42 min	Destruktywne życie w poczuciu winy vs. zmierzenie się z popełnionymi błędami	Destruktywne życie w poczuciu winy	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Niepogodzenie się z przeszłością, Nieprzepracowane traumy i trzymanie w sobie grzechów, winy i błędów niszczytelnie oddziałuje na bohatera i jego bliskich
2.	S01E03 <i>Pałac Boży</i>	38 min	Głoszenie słowa bożego vs. podążanie za nowym zbawcą	Podążanie za nowym zbawcą	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Podążanie za nowym Mesjaszem zamiast pełnienie funkcji lokalnego pastora
3.	S01E04 <i>Proces</i>	50 min	Odpuszczenie cierpienia życia pełnią życia vs. pogrążenie w cierpieniu	Pogrążenie w cierpieniu	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Życie w poczuciu braku po śmierci męża, pracoholizm, dominacja przeszłości nad teraźniejszością
4.	S01E06 <i>Nie uszyj po-mrzeny</i>	43 min	Pozostanie na miejscu kłeski żywiołowej Vs. podążanie za Mesjaszem	Podążanie za mesjaszem	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Wiara ponad racjonalne działania mające na celu powrót do godnego życia
5.	S01E07 <i>Pokusa Niech się stanie</i>	48 min	Chęć ulegnięcia potrzebom seksualnym vs. dochowanie czystości duchowej i cielesnej	Dochowanie czystości	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Dochowanie czystości Mesjasza pomimo możliwości poddania się przyjemnościom cielesnym

Źródło: Opracowanie własne.

W pierwszej kolejności, należałoby podkreślić, że neoserial *Mesjasz* nie należy interpretować w kontekście religijnym ani teologicznym. Jest serialem opisującym z jednej strony polityczne napięcie między Wschodem a Zachodem, zaś z drugiej strony pokazuje siłę manipulacji religijnej⁵⁰⁷. W kontekście analizy wybranej produkcji należałoby odnieść się do szerszego punktu widzenia i podkreślić, że już sama zapowiedź platformy Netflix o tym, że powstaje serial o pojawieniu się Mesjasza w naszych nowożytnych czasach wywołał kontrowersje i mieszane uczucia w społeczeństwie, wątpliwości mieli zarówno chrześcijanie, jak i muzułmanie. W różnych zapowiedziach serialu podkreślano, iż jest to opowieść o tym, w jaki sposób rozwija się wiara w czasach mediów społecznościowych, choć można tę tezę podważyć. Niektórzy odbiorcy uważają bowiem, że twórcy myślą wiarę z uniesieniami religijnymi, a te jest spowodować bardzo łatwo, szczególnie w czasach zamętu wywołaną na przykład wojną (jak na Wschodzie) bądź konsumpcyjną pustką (jak na Zachodzie). Wówczas wystarczy, że pojawi się ktoś, kto ma spójną wizję świata i zarazem potrafi przekonać innych, że finalnie poprowadzi ona do szczęścia. Gdy tożsamość ludzi jest zagrożona, mechanizmy psychologii tłumu działają mocniej, co prowadzi do tego, że samozwańczych zbawców pojawia się więcej. Trzeba jeszcze dodać, że to także opowieść o władzy, a może nawet raczej o rządzeniu, gdyż zawsze pozostaje pytanie, co mają zrobić politycy, gdy pojawia się ktoś, kto zapowiada zmianę porządku świata i gromadzi wielu uczestników? W konsekwencji wywołuje to często zamieszki, niepokoje. Analizy polityczne są oczywiste a mianowicie Europa i USA wyznaczyli kiedyś na Bliskim Wschodzie swój porządek, co skutkowało trwającym do dziś chaosie w regionie. Natomiast mieszkańcy Bliskiego Wschodu zaczęli się radykalizować, tworząc siatki terrorystyczne na świecie, a to musiało się w końcu spotkać z reakcją USA i Europy, co sprawia, że koło się nieustannie zamyka. Koniecznym wydaje się być podkreślenie, że dość mylące w serialu jest również pomieszczenie wątków religijnych: z chrześcijaństwa, islamu i judaizmu. „Prorok” mówi właściwie to, co wygodne w danej sytuacji raz podając się za prawowitego muzułmanina, innym razem niemal naśladowując działania Jezusa Chrystusa. Przesłaniem pasującym do omawianej produkcji są słowa pochodzące z Ewangelii według św. Mateusza: „Strzeżcie się, żeby was kto nie zwiódł. Wielu bowiem przyjdzie pod moim imieniem i będą mówić: Ja jestem Mesjaszem. I wielu w błąd wprowadzą. Będziecie słyszeć o wojnach i o pogłoskach wojennych; uważajcie, nie trwóćcie się tym. To musi się stać, ale to jeszcze nie koniec![...] Powstanie wielu fałszywych proroków i wielu w błąd wprowadzą” (Mt 26, 4b-6.11)⁵⁰⁸. Nawiązując do dylematów etycznych,

⁵⁰⁷ Sz. Bojdo, *Serial Mesjasz*, [dostępna na:] <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2020/Przewodnik-Katolicki-5-2020/Kultura/Serial-Mesjasz>, 27.08.2023.

⁵⁰⁸ Ibidem.

na 5 wybranych dylematów – 4 są to wybory szkodliwe, destrukcyjne – 80%, natomiast 1 (20%) można uznać za wybory etyczne. Tym samym nie będzie przesadne stwierdzenie, że bohaterowie nie kierują się wyborami moralnymi w swym postępowaniu, w kontekście produkcji o charakterze religijnym i wartości religijnych.

4.2.2. *Młody Papież*

Kolejną produkcją serialową uwzględnioną w niniejszej analizie jest serial pod tytułem *Młody Papież*. Tytułem wstępu, warto podkreślić, że Paolo Sorrentino, posługując się zrozumiałym językiem dla szerokiego grona odbiorców porusza najważniejsze problemy współczesnego świata, jak chociażby zależność od wiary w Boga, wartości moralnych, wszechobecnego hedonizmu, czy wreszcie prymatu estetyki nad etyką⁵⁰⁹. W gruncie rzeczy *Młody Papież* nie jest filmem dokumentalnym, aby móc analizować go z perspektywy stanowiska Watykanu. Jest natomiast wizją artystyczną, serią dziesięciu opowieści, które są złączone postacią młodego, a przy tym niepokornego Papieża, sięgają na samo dno duszy człowieka w celu poszukiwania Boga we współczesnym świecie⁵¹⁰.

Ekranizacja składa się z 1. sezonu, 10. odcinków, spośród których wytypowano do analizy 5 dylematów etycznych.

Młody Papież (The Young Pope)

1 sezon, 10 odcinków, wybrano 5 dylematów etycznych

S01E01 Odcinek 1 (Epizode 1)

Dysonans odbioru – Mistyk czy Despota

Jak już wcześniej nadmieniono, kontrowersje nie tylko w Rzymie, ale wśród wyznawców Kościoła katolickiego na całym świecie wywołuje wybór Lenego Belardo na Głowę Stolicy Apostolskiej. Pierwszy Amerykanin zostaje Papieżem. Co więcej, 47-lletni były kardynał z przyciągającą aparycją wzbudza podziw, zaskoczenie, ale i dysonans od pierwszego dnia swego pontyfikatu. Widok czcigodnej Eminencji palącej papierosa w watykańskim oknie wraz z puszką Coca Coli zero, odbiega bowiem od standardowego wyobrażenia o dostojnym duchownym. Z drugiej strony, okazuje się, iż Belardo cechuje się konserwatywnymi poglądami. Wzbudza zachwyt przeprowadzaniem formy modlitwy oraz namacalnym obrazem postawy umiłowania Boga. Zdarza się, iż duchowny

⁵⁰⁹ N.A. Szerszeń, *Wielkie piękno młodego papieża*, Teologia Polityczna, [dostępna na: <https://teologiapolityczna.pl/natalia-alicja-szerszen-wielkie-piekno-mlodego-papieza-tpct-46->, 26.08.2023].

⁵¹⁰ Ibidem.

przedstawia oblicze bezwzględnego despoty, który nie przyjmuje rad starszych i bardziej doświadczonych doradców. Nowy Papież jest odbierany bardzo dualnie. Z jednej strony jego wizerunek i styl działają odrzucająco, bowiem nie wpisuje się on w formę standardów Kościoła katolickiego. Z drugiej zaś, jego gorliwe działania na arenie Kościoła oraz niezwyklej przejaw wiary i oddania Bogu, stanowią magnetyzm, który przyciąga wiernych do tego niestandardowego kapłana.

S01E02 Odcinek 2 (Epizode 2)

Nowe oblicze Kościoła katolickiego

Papież szokuje wiernych uczestniczących w konklawe na Placu świętego Piotra w Rzymie. Po przeprowadzonej Eucharystii, Belardo wygłasza swoje pierwsze orędzie. Nawołuje on, by wszyscy katolicy oddali bezwarunkowo swe ciała oraz dusze Stwórcy, nie bacząc na wszelkiego rodzaju konsekwencje. Sekretarz stanu Stolicy Apostolskiej oraz siostra Mary, najbliższa służebnica Papieża, która wychowywała go jak własna matka w sierocińcu, są zszokowani i zaniepokojeni działaniami, które wykonuje nowa Głowa Kościoła katolickiego. Taka postawa może mieć destruktywne konsekwencje na arenie międzynarodowych stosunków politycznych samego Watykanu, ale także w relacjach ze wszystkimi wiernymi. Belardo tłumaczy, iż jego decyzje i silny katolicki konserwatyzm mają swój początek w rodzinnej historii, kiedy rodzice porzucili go w katolickim domu dziecka, po to, by sami mogli cieszyć się wolnością i hedonistycznym życiem.

S01E04 Odcinek 4 (Epizode 4)

Próba wiary

Sekretarz Voiello nieustannie szuka powodów, by nowy Papież został usunięty ze swojej funkcji. Belardo wypowiada się niepocholebnie o doradcy premier Grenlandii, który jest homoseksualistą. Grozi wręcz, iż kolejnym z jego nowych działań, będzie usunięcie wszystkich homoseksualistów z Watykanu. Plan Papieża doprowadza Voiello do całkowitego przerażenia. Czuje, iż musi działać bardzo szybko, nim Belardo wprowadzi swe słowa w czyn. Mianuje młodą kobietę, Esther asystentką Papieża. Pokłada olbrzymie nadzieje, iż sam fakt współpracy Papieża z piękną, młodą kobietą wywoła zamieszanie wśród członków Kościoła. Na domiar wszystkiego, jest on przekonany, że dojdzie do skandalu, w którym Belardo i kobieta nawiążą relację romantyczną, dając powód do szeregu intryg, manipulacji a może i finalnie detronizacji kapłana. Papież nie ulega jednak pokusie. Tworzy głęboką, lecz duchową relację z Esther. Wie, że kobieta i jej partner pragną mieć dziecko przy ich próżnych wysiłkach. Dzięki gorliwej modlitwie Papieża następuje cud i błogosławieństwo, kobieta i jej mąż zostaną wkrótce rodzicami, gdyż Esther zachodzi w upragnioną ciążę.

S1E08 Odcinek 8 (Episode 8)**Zatrute źródło prawdy**

Belardo wyrusza do Afryki, by poznać i odwiedzić siostrę Antonię, medialną misjonarkę. Na miejscu Papież odczuwa, iż siostra nie jest tak pobożna i miłosierna jak przedstawiają ją media i jak sama kreuje swoją osobę. Siostra popiera między innymi dyktatora kraju, zdradzając przy tym swoje prawdziwe oblicze licznymi sytuacjami wykluczającymi jej czyste intencje. Lenny Belardo otrzymuje od afrykańskiego księdza zapiski, które świadczą o kontrolowaniu i wykazywaniu przez siostrę Antonię działań manipulacyjnych, w związku z zaopatrzeniem i dystrybucją wody pitnej. Papież, poznając prawdę o działaniach misyjnych siostry i układzie z lokalnym światkiem pełnym oszustw, wygłasza niezwykle orędzie dotyczące wojny oraz pokoju, wskazując na pozorne działania ludzi, którzy pragną sobie przysposobić honory, finanse, będąc nieetycznymi. Po odjeździe Papieża i delegacji watykańskiej, zostaje ukazana symboliczna scena, w której siostra Antonia, pijąc wodę ze swojego, własnego źródła upada na ziemię i umiera.

S01E09 Odcinek 09 (Episode 09)**Próba wiary**

Kardynał Kurtwell pragnie skompromitować Papieża, posuwając się do publikacji posiadanych materiałów należących do Lenego Belardo. Są to listy napisane przez Papieża, które mają pokalać i zdezonizować Głowę Kościoła katolickiego z pełnionej funkcji. Osobiste, miłosne wyznania mężczyzny zawarte w listach, skierowane do młodej kobiety. Kurtwell niemalże pewny osiągnięcia swego celu, sam się pograża, natomiast jego plan nie powodzi się. Listy były bowiem platonicznym wyznaniem uczuć, tymczasem sam Lenny Belardo nigdy nie zdecydował się ich wysłać do adresatki. Piękno, unikalność i subtelność uczuć zawartych w przekazach przelanych na papier, tak mocno poruszają opinię publiczną, że po udostępnieniu i upublicznieniu ich treści, zwracają uwagę całego kraju i świata na Papieża stanowiąc sensację, jednak nie potępiając go. Belardo jawi się jako człowiek posiadający swe ułomności, ale i marzenia. Jest mężczyzną z potrzebami i pragnieniami. Jednak jego wiara i umiłowanie do Boga są tak silne, wręcz mistyczne, iż przewyciężają pokłady iluzoryczności czy też wyobrażeń. Papież w piękny sposób odczuwa i przekazuje miłość do bliźniego.

Tabela 7. Analiza wybranych odcinków i dylematów etycznych w serialu *Młody Papież*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	<i>S01E01 Odcinek 1</i>	57 min	Tradycyjna rola Papieża vs. nowoczesna rola Papieża	Nowoczesna rola Papieża	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Dualizm Papieża, bezwzględny despotyzm, pycha, brak pokory
2.	<i>S01E02 Odcinek 2</i>	62 min	Skrajnie konserwatywne oblicze Kościoła vs. skrajnie nowoczesne oblicze Kościoła	Skrajnie konserwatywne oblicze Kościoła	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Skrajny konserwatyzm Papieża
3.	<i>S01E04 Odcinek 4</i>	61 min	Trzymanie się wiary i nie ulegnięcie pokusie vs. zdrada i ulegnięcie pokusie	Trzymanie się wiary i nie ulegnięcie pokusie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Kuszenie Papieża kobietą, homofobia, próba detronizacji Głowy Kościoła
4.	<i>S1E08 Odcinek 8</i>	61 min	Publiczne zwrócenie uwagi na nieetyczne zachowanie ludzi vs. niedostrzeżenie nieprawidłowości w świecie duchownych	Publiczne zwrócenie uwagi na nieetyczne zachowanie ludzi	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Hipokryzja, oszustwa, kreowanie fałszywego wizerunku przez osobę duchowną, manipulacja, nieetyczne zachowanie siostry zakonnej
5.	<i>S01E09 Odcinek 09</i>	60 min	Próba skompromitowania Papieża vs. zachowanie prywatnej korespondencji Głowy Kościoła	Próba skompromitowania Papieża	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Posiadanie cudzej korespondencji i czytanie jej, próba skompromitacji Papieża poprzez udostępnienie listów prasie

Źródło: Opracowanie własne.

Młody Papież jest kolejną produkcją serialową, która wzbudza mieszane odczucia wśród widzów, a to za sprawą samej kreacji Papieża. Lenny Belardo, jak wiadomo, zostaje wybrany przez konklawe na kolejnego następcę Głowy Kościoła. Jego kandydatura ma bowiem stanowić kompromis pomiędzy dwoma frakcjami, czyli liberalną oraz konserwatywną. Kluczowe wydaje się być zatem pytanie, czy wybór 47-letniego duchownego był w rzeczywistości odpowiednim wyborem? Warto jeszcze podkreślić, że relatywnie młody, niewątpliwie kontrowersyjny Papież, przyjmując imię Piusa XIII, już od początku swojego pontyfikatu szokuje nie tylko decyzjami, ale też niezwykle odmiennym od poprzedników podejściem. W ramach ciekawostki można dodać, że wybierając właśnie to imię, daje poniekąd sugestię swoim duchownym kolegom, że od tej pory Zwierzchnik Kościoła i jego działania wracają do dawnych tradycji oraz zwyczajów Kościoła katolickiego⁵¹¹. Zaprezentowany w serialu Papież pali papierosy, jest ekscentryczny i arogancki. Miotają nim namiętności, ma nietypowe wymagania i nie chce czerpać z porad starszych i bardziej doświadczonych duchownych. *Młody Papież*, to w istocie serial o duchowych przemianach oraz wątpliwościach Piusa XIII, rozgrywających się z jednej strony w pięknej wizualnie, lecz zarazem tragicznej scenerii współczesnej rzeczywistości. „Ekstrawagancki wydawałoby się młody hierarcha z puszką Coca-Coli i papierosem swoim przywiązaniem do wielkiego piękna formy manifestuje swoje całkowite oddanie Bogu. Jest to gest woli, świadome poświęcenie Mu wszystkiego, co w świecie najpiękniejsze i najcenniejsze, a gestem wiary jest usunięcie w cień swojej osoby, zadeklarowanie już na samym początku watykańskiej specjalistce od PR w słowach <jestem nikiem>”⁵¹². Postawa Piusa XIII nie jest jednak tożsama z głęboką wiarą. Trudno jednoznacznie ocenić dylematy etyczne bohatera, jak chociażby wybór między tradycyjną a nowoczesną rolą Pasterza Kościoła katolickiego. Niemniej jednak uznano, że w odniesieniu do 5. dylematów etycznych, 4 z nich można traktować jako moralne (80%), zaś jeden (20%) jako postępowanie niegodziwe. Z pewnością próba skompromitowania Papieża i udostępnianie prywatnej korespondencji nie jest etycznym zachowaniem.

⁵¹¹ K. Rudzka, *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć na temat Kościoła, ale baliście się zapytać – Paolo Sorrentino – „Młody Papież” recenzja*, [dostępna na:] <https://www.gloskultury.pl/wszystko-co-chcielibyście-wiedzieć-na-temat-kosciola-ale-baliscie-sie-zapytac-paolo-sorrentino-mlody-papiez-recenzja/>, 27.08.2023.

⁵¹² N.A. Szerszeń, *Wielkie piękno młodego...*, op. cit.

4.3. Aksjologiczne wyzwania nowych technologii – nowe technologie w serialach

W tym podrozdziale zwrócono uwagę na aksjologiczny kontekst nowych technologii ukazanych w serialach.

4.3.1. *Black Mirror*

Praktycznie rzecz ujmując, ta brytyjska antologia telewizyjna stworzona przez Charliego Brookera w każdym odcinku prezentuje samodzielną historię eksplorującą ciemną stronę występowania nowoczesnej technologii oraz jej oddziaływania na społeczeństwo. Ekranizacja doczekała się 6. sezonów, 27. odcinków, z których wybrano 10 dylematów etycznych.

Black Mirror

6 sezonów, 27 odcinków, wybrano 10 odcinków, 10 dylematów etycznych

Sezon pierwszy

S01E01 *Hymn Państwowy (Anthem Hymn)*

Poświęcenie godności w imię ratowania życia

Premier Wielkiej Brytanii zostaje postawiony w sytuacji granicznej. Jakiej decyzji mężczyzna nie podejmie, konsekwencje tego wyboru będą mieć katastroficzne skutki. Brytyjska monarchia i cały kraj wstrzymują oddech, bowiem Księżniczka Susannah zostaje uprowadzona przez nieznaną sprawców, którzy w ramach okupu żądają realizacji niewyobrażalnych działań. Warunkiem uratowania dziewczyny jest odbycie przez Premiera aktu seksualnego ze zwierzęciem, świnią. Co więcej, całe wydarzenie ma być transmitowane na żywo przez telewizję. Odmowa wiąże się z wydaniem wyroku śmierci na młodą kobietę. Premier odmawia, posiadając wsparcie i zrozumienie innych, jednak z czasem narracja społeczna zmienia się. Mężczyzna zostaje poddany presji przez media, które dzięki mechanizmom manipulacji, uruchamiają maszynę propagandy społecznej. Nie pomaga również fakt, iż odnalezienie sprawców nie jest możliwe, zaś rodzina królewska otrzymuje przesyłkę – odcięty palec porwanej kobiety z pierścieniem, który miała na sobie podczas zaginięcia. Finalnie mężczyzna przystaje na żądania porywaczy. Cały kraj zbiera się przed monitorami urządzeń, by uczestniczyć w transmitowanej relacji na żywo. Cała sytuacja i brak uważności przysłania pewien fakt. Księżniczka zostaje wypuszczona na wolność, tuż przed całym zajściem. Miasto zdaje się być wymarłe, bowiem każdy mieszkaniec w pogoni za sensacją i kontrowersją,

przestaje zwracać uwagę na otaczający go świat i wszelkie zdarzenia, jak odzyskanie wolności przez kobietę.

Sezon drugi

S02E01 *Zaraz wracam (Be Rightback)*

Próba zastąpienia człowieka maszyną

Historia Asha i Marthy, młodej pary, której miłość została przedwcześnie przerwana tragiczną śmiercią mężczyzny. Ash wyszedł z domu dosłownie na chwilę, aby załatwić kilka spraw. W drodze powrotnej zginął w wypadku samochodowym. Partnerka nie może poradzić sobie z utratą ukochanego, mieli bowiem tyle wspólnych planów do zrealizowania. Dramatyzmu dodaje fakt, iż kobieta dowiaduje się, że jest w ciąży. Pewnego dnia odkrywa w internecie firmę, która dzięki szerokim możliwościom technologicznym stworzyła aplikację, za pomocą której odtwarza z zasobów mediów społecznościowych głos, ale i konstrukt charakteru, generujące osobowość zmarłego. Kobieta czuje, jakby udało jej się porozumieć z ukochanym. Kreatorzy urządzenia idą o krok dalej. Dzięki aplikacji oraz skondensowanym zasobom informacji o mężczyźnie, firma odtwarza Asha na pierwszy rzut oka niemalże ze stuprocentową zgodnością w specjalnie zaprojektowanym syntetycznym ciele. Kobieta znów dzieli życie ze swoim jedynym. Z czasem jednak radość i sielankę Marthy burzy obserwacja, iż kopia zmarłego partnera, nie jest identyczna jak Ash – wykazuje liczne niedoskonałości, co stopniowo zaczyna ją irytować i rozczarowywać. Martha początkowo decyduje się pozbyć hosta, zrzucając go w przepaść, przepelniona gniewem i złością. Finalnie jednak, upycha maszynę do schowka z niepotrzebnymi starociami.

S2E02 *Biały niedźwiedź (White Bear)*

Telefon narzędziem destrukcji

Victoria to młoda kobieta, która doświadcza najprawdopodobniej amnezji. Po przebudzeniu nie rozpoznaje domu, w którym się znajduje. Widząc na fotografii małą dziewczynkę, zakłada, iż to jej córka. Zdezorientowana wybiega na zewnątrz, a następnie zaczyna uciekać, ponieważ grupa ludzi, bez jej zgody wykonuje fotografie lub nagrywa filmy ze smartfonów. Z tłumu wychodzi mężczyzna, który z bronią udaje się w jej kierunku. Kobieta wnioskuje, że chce ją zabić, więc ukrywa się w sklepie, w którym poznaje dwójkę innych osób, mężczyznę i kobietę. Kobieta o imieniu Jem, tłumaczy Victorii, że wszyscy ludzie znajdują się pod wpływem wysyłanego sygnału, który został przekazany ze specjalnego odbiornika o nazwie „biały niedźwiedź”, wywołującego zmiany w zachowaniu wszystkich mieszkańców miasta. Kobiety postanawiają odnaleźć i zniszczyć destruktywne urządzenie. W trakcie wspólnej akcji, Jem wystrzela z broni do łowców, którzy

pojawiają się na drodze kobiet, zaś zamiast pocisku wypada konfetti. Jak się okazuje, wszystko to było grą, spektaklem i specjalnym przedstawieniem przygotowanym dla morderczynie Victorii Skillane, która wraz z partnerem porwała i zabiła dziewczynkę, jaką widziała na fotografii. W trakcie prowadzonego śledztwa odnaleziono tylko maskotkę – białego, pluszowego misia, będącego symbolem niewinności porwanego dziecka. Po odnalezieniu sprawców wyszło również na jaw, że kobieta pieczołowicie rejestrowała za pomocą swego telefonu nagrania z porwania i torturowania dziewczynki. Victoria została osądzona i ukarana, w wyniku czego przebywa w specjalnie oszklonym pojeździe, którym jest wożona po ulicach miasta, gdzie tłum skanduje i wykrzykuje oskarżenia, przypominając o jej potwornych czynach. To tzw. park stworzony dla przestępców, którzy przyjmują medykamenty wymazujące ich pamięć, po to by jako karę codziennie odbywać ten specjalnie zaaranżowany, teatralny koszmar.

Sezon trzeci

S3E01 *Na łeb na szyję (Nosedive)*

Życie w sieci a życie realne

Lacie jest młodą, przebojową i towarzyską kobietą. W jej rzeczywistości, ze względu na prestiż i wagę przypisywane średniej w aplikacji służącej do punktowania i oceniania innych (w skali od jednej do pięciu gwiazdek), niemal każdy dąży do uzyskania jak najwyższych ocen. Kobieta postanawia poprawić swój wynik – aktualną średnią 4.2., sukcesywnie dążąc do podwyższenia pozycji w rankingu i osiągnięcia wymarzonego 4.5. Zwiększenie punktacji otworzy przed Lacie szeroki wachlarz możliwości, jak np. zamieszkanie w luksusowym apartamencie. Marzenie staje się coraz bardziej realne, bowiem kobieta otrzymuje propozycję zostania świadkiem na ceremonii zaślubin swojej koleżanki, Naomi, której średnia wynosi aż 4.6. Lacie nie przewiduje, iż kilka potknięć spowoduje drastyczny spadek jej punktacji, przez co Naomi zrezygnuje z jej uczestnictwa w uroczystości. Kobieta nie poddaje się i mimo prośby panny młodej o nie przybywanie na przyjęcie, zjawia się na wystawnym ślubie oraz weselnej zabawie. Lacie przez swoje nieodpowiednie zachowanie traci wszystkie punkty, bowiem uczestnicy przyjęcia oceniają ją jako skandaliczną i szokującą osobę. Finalnie kobieta zostaje umieszczona w areszcie, wdając się w zaciętą dyskusję z poznanym tam mężczyzną, nie mając już nic do stracenia, wyrzuca z siebie cały gniew. Uzmysławia sobie, że żyła w świecie pełnym pozorów i wykreowanej przez siebie fikcji.

S3E03 *Zamknij się i tańcz (Shutup and dance)*

Hackerska sprawiedliwość

Jest to historia 19-latka o imieniu Kenny, który pada ofiarą cybernetycznego ataku na jego laptopa. Chłopak wgrywa program ochronny, który okazuje

się być wirusem, stając się zaproszeniem dla niepożądanych osób, uzyskujących wgląd w zasoby jego właściciela. Wgrany program aktywuje działanie kamery w laptopie, która transmituje i utrwała wszystko, co znajduje się w polu jej ustawienia, a więc pokoju Kennego. Chłopak nie jest świadomy działań, które rozgrywają się dookoła niego, do momentu, gdy otrzymuje nagarnie video, na którym widzi siebie podczas sytuacji zaspokajania swych fizjologicznych potrzeb. Hacker, wydaje polecenia, jakie czynności powinien podjąć młody mężczyzna, by nagranie nie zostało udostępnione innym użytkownikom w sieci. Instrukcje otrzymuje za pośrednictwem wiadomości SMS, jako precyzyjne komunikaty. Kenny poznaje Hectora, dojrzałego mężczyznę, który tak samo jak on, wypełnia zadania, gdyż hacker jest także w posiadaniu kompromitującego wideo z jego udziałem. Mężczyźni trafiają do lasu i zostają zmuszeni do stoczenia walki pomiędzy sobą, na śmierć i życie. Hector zostaje zabity przez nieświadomego Kennego. Przed śmiercią mężczyzna przyznaje, iż oglądał dziecięcą pornografię. Po zabójstwie Kenny odbiera telefon od roztrzęsionej matki, która informuje syna, iż film z jego udziałem wyciekł do internetu. Wszyscy poznają prawdę, iż 19-latek oglądał dziecięcą pornografię. Finalnie mężczyzna trafia do więzienia.

S3E04 *San Junipero (San Junipero)*

Zakazana miłość

1987 rok, w fikcyjnym mieście o nazwie San Junipero, nieco wycofana i nieśmiała dziewczyna o imieniu Yorkie udaje się do baru, by odreagować ciężki dzień. Na jej drodze pojawia się jej zupełne przeciwieństwo, charyzmatyczna i przebojowa Kelly. Między dziewczynami od samego początku wytwarza się silny magnetyzm, dlatego też spędzają razem cały wieczór oraz całą noc. Przez kolejne dni, Yorkie próbuje ponownie spotkać Kelly, jednak bezskutecznie. Wówczas dostaje radę od barmana, by pojawiać się w tym miejscu co roku o tej samej porze. Dopiero w 2022 roku drogi tych dwóch kobiet łączą się ponownie. Yorkie od 40 lat zмага się z paraliżem, natomiast Kelly cierpi na nieuleczalną chorobę, która ostatecznie doprowadziła do jej śmierci. Tłumaczy podczas spotkania, że San Junipero to tak naprawdę cyfrowa, wirtualna kraina, do której zmarli mogą świadomie trafić, dokonując takiego wyboru tuż przed swoim odejściem. W tym wirtualnym świecie znajdują się także żywi ludzie, tzw. wizytatorzy, goście, jak Yorkie i Kelly, które z pełną świadomością zdecydowały doświadczać przygód w San Junipero. Kobiety mają możliwość podjęcia decyzji, czy pragną trafić tutaj po zakończeniu życia. W prawdziwym świecie są dużo starsze, zaś ich życia nie są szczęśliwe.. Bohaterki decydują się na poważny krok. Kelly bierze ślub z Yorkie, wyrażając zgodę jako prawna partnerka na dokonanie eutanazji i udanie się kobiety na zawsze do San Junipero. Kelly staje przed niełatwym zadaniem. Jej mąż i córka już nie żyją, zaś kobieta dała

słowo, iż nie przeniesie się do futurystycznej krainy. Ostatecznie staje we własnej prawdzie, słuchając głosu swojego serca. Przenosi się tam, gdzie jej prawdziwa miłość, Yorkie. Kobiety spotykają się po śmierci w San Junipero by być już na zawsze razem.

Sezon czwarty

S4E02 *Arkangel* (Arkangel)

Kontrola rodzicielska i brak prywatności

Marie to mama trzyletniej Sary. Kiedy dziewczynka gubi się podczas zabawy na placu zabaw, kobieta postanawia nigdy więcej nie znaleźć się w sytuacji zagrożającej życiu lub nawet zdrowiu swojego ukochanego dziecka. Dziewczynka zostaje zabrana do specjalistycznej kliniki, w której poddaje się ją zabiegowi wszczepienia nowatorskiego implantu o nazwie *Arkangel*. Zadaniem urządzenia jest chronienie dziecka przed złem. Mikrourządzenie zamazuje, cenzuruje nieodpowiednie dla młodszych odbiorców widoki, jak np. wypadek, krew, przemoc itp. Kobieta dzięki odpowiedniemu sprzętowi przypominającemu tablet może na bieżąco dokonywać monitorowania obrazów percyptowanych przez córkę oraz ingerować poprzez celowe zamazywanie widoczności. Marie dezaktywuje aplikację wówczas, gdy Sara jest już nastolatką. Uznaje, iż córka jest niemal dorosła i posiada prawo do własnej prywatności. Matka zmienia jednak zdanie, gdy jej dziecko wraca późną porą do domu bez żadnego, wcześniejszego uprzedzenia, czy wyjaśnienia zaistniałej sytuacji. Włącza sprzęt i dowiaduje się, iż córka spędziła romantyczne chwile z chłopakiem, którego kobieta nie toleruje. Co więcej, okazuje się, iż para zażywała wspólnie substancje odurzające. Okoliczności stają się na tyle dramatyczne, że matka, nie informując córki, podaje jej tabletki wczesnoporonne. Sara doznaje ataku bólu brzucha w szkole, zaś pielęgniarka szkolna informuje ją, iż przyczyną okazało się zażycie tabletek wczesnoporonnych. Nastolatka nie może wybaczyć matce tego, co zrobiła. Sytuacja wywołuje frustrację i bunt Sary, która niszczy urządzenie i ucieka z domu.

S4E03 *Krokodyl* (Crocodile)

Morderstwo kontra technologia inwigilacji

Historia ukazując kobietę podróżującą samochodem wraz ze swym partnerem, która przez nieuwagę potrąca rowerzystę ze skutkiem śmiertelnym. Para postanawia nie wzywać pomocy i uciec z miejsca wypadku. Piętnaście lat po całym zdarzeniu, były już partner telefonuje do kobiety i prosi ją o spotkanie w hotelu. Na miejscu okazuje się, iż mężczyzna zupełnie nie poradził sobie psychicznie z tym wydarzeniem. Targają nim silne wyrzuty sumienia. Sugeruje, by zgłosili się na policję i opowiedzieli o tym, co wydarzyło się ponad dekadę wcześniej. Mia jednak nie zamierza rezygnować z życia, które zbudowała i które

odpowiada jej oczekiwania. Jest znanym architektem, dobrze zarabia, zaś prywatnie to spełniona żona i mama. Kobieta w strachu przed wydaniem, zabija mężczyznę. Kłopoty mimo to nie mijają, a problem się nie rozwiązuje. Na ślad Mii trafia Shazia, pracownik agencji ubezpieczeniowej. Bohaterka w celu odnalezienia informacji o pewnym wypadku samochodowym, wertuje bazę w specjalnym urządzeniu, które przeszukuje wspomnienia ludzi, będących przeszukiwanymi. Za pomocą wgranych wspomnień dowiaduje się o Mii i o tym, co zrobiła. Obiecuje kobiecie, iż nikt nie dowie się o wypadku. Mia nie zamierza ryzykować, morduje więc kobietę, a następnie planuje zabicie męża i dziecka ubezpieczycielki. Dziecko w tym czasie przebywało w domu z matką. Kobieta nie ma jednak pojęcia, iż dziecko było niewidome, a więc nie było świadkiem zbrodni. Policja, która prowadzi śledztwo po morderstwie, odnajduje maskotkę misia, która w oku ma ukrytą kamerę. Kamera zawiera nagranie, ukazujące mordercze poczynania Mii.

S0404 *Hang the DJ (Hang the DJ)*

Maszyna wie lepiej niż człowiek

Aplikacja randkowa *Coach* wyszukuje w systemie zarejestrowanych użytkowników i na podstawie udostępnionych w niej danych osobowych, łączy ze sobą ludzi w pary. Co więcej, na podstawie kalkulacji, urządzenie określa również szacunkowy czas bycia w relacji dobranych partnerów. Amy oraz Frank stanowią jedną z par, które spotykają się za sprawą wspomnianej aplikacji. Jak wykazują dane w *Coach*, para jest ze sobą kompatybilna, jednak wedle określonych parametrów, młodzi mają za zadanie spotkać się także z innymi użytkownikami. Po czasie dochodzi do ponownego połączenia Amy i Franka, którzy są pewni, iż chcą stworzyć relację. Aplikacja daje im 7 wspólnych lat. Kiedy mija ten okres, mimo iż para jest ze sobą szczęśliwa i pragnie razem tworzyć związek, zostaje zmuszona do rozstania. Kolejny partner Amy, wedle statystyk aplikacji jest jej przeznaczony na całe życie. Młoda kobieta mimo wszystko nie przestaje myśleć o Franku. Prosi aplikację o ostatnie spotkanie z byłym ukochanym. Historia zdaje się przypominać tragiczne i romantyczne opowieści o kochankach, którzy postanawiają odebrać sobie życie, aby nikt ich nie rozdzielił. Amy i Frank skaczą z wysokiej wieży, gdyż nie chcą żyć bez siebie. Nie tylko oni dokonali tak tragicznego w skutkach czynu. Setki, a nawet tysiące użytkowników aplikacji, ale przede wszystkim zakochanych w sobie ludzi postąpiło w ten sam sposób. Przeciwstawili się systemowi, sztucznemu twórcowi w postaci aplikacji, która decydowała o tym, jak powinni postępować jednostki w swoich życiowych wyborach. Finał zaskakuje, bowiem była to kilkusekundowa symulacja, którą mieli doświadczyć zarejestrowani uczestnicy *Coach*. Pary dostały za zadanie doświadczenie wszelkich wariantów wyborów miłosnych oraz ich konsekwencji życiowych.

Sezon piąty**S5E03 *Rachel, Jack i Ashley Too (Rachel, Jack and Ashley Too)*****Nowoczesna świadoma zabawka**

Historia ukazuje rodzeństwo, siostry: Rachel oraz Jacka, które wychowywane są tylko przez ojca po śmierci ich mamy. Dziewczyna uwielbia Ashley O., znaną wśród dzieci i nastolatków piosenkarkę. Z uwagi na jej popularność stworzono gadżet promocyjny odwzorowujący idolkę, lalkę, która nazywa się Ashley Too Pewnego dnia marzenie Rachel staje się rzeczywistością. Na swoje urodziny otrzymuje w prezencie lalkę-robota, o której zawsze marzyła. Dziewczynka zaczyna prowadzić rozmowy z nową zabawką. Prawdziwa Ashley, wykreowana w mediach, radosna z pozoru kobieta, tak naprawdę jest nieszczęśliwa i pograżona w rozpacz – pragnie innego życia. Zdesperowana, by nie wyruszyć w kolejną trasę koncertową, zażywa tabletki, dzięki którym nie będzie musiała wyjeżdżać. Menedżer, a prywatnie ciotka piosenkarki postanawia wziąć sprawy w swoje ręce, z obawy, iż utraci źródło dochodu, jakim jest jej krewna. Do jednego z posiłków dosypuje leki, które mają uspić młodą artystkę. Ashley zaczyna być więziona i przetrzymywana wbrew własnej woli. Pewnego dnia Rachel i Jack oglądają telewizję, wówczas dochodzi do niezwykłego zdarzenia. Lalka zaczyna się psuć, widząc i słysząc przekaz telewizyjny dotyczący Ashley O. Ojciec usuwa z lalki pewną część oprogramowania. Wtenczas dochodzi do zwrotu akcji. Okazuje się, iż Ashley Too, to kopia świadomości Ashley O. znajdująca się wewnątrz lalki-roboty. Prosi ona nastolatków, by pomogli ją uratować. Rodzeństwo udaje się do rezydencji gwiazdy, by pozyskać dowody przeciwko okrutnej menedżerce, która w stanie śpiączki przetrzymuje nieprzytomną, ubezwłasnowolnioną kobietę. Siostry odnajdują Ashley. Kobieta budzi się i odzyskuje świadomość. Ashley dojeżdża na konferencję, gdzie jej ciotka przedstawia hologram piosenkarki, który odbywał aktualnie trasę koncertową. Historia kończy się szczęśliwie, bowiem Ashley zostaje uwolniona i dostaje szansę by żyć, na wolności i zgodnie z własnymi potrzebami.

Tabela 8. Analiza wybranych odcinków i dylematów etycznych w serialu *Black Mirror*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Hymn Narodowy</i>	49 min	Godność osobista vs. uratowanie życia drugiego człowieka	Uratowanie życia drugiego człowieka	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Presja społeczna, utrata godności poprzez akt seksualny ze zwierzęciem transmitowane na żywo – live
2.	S02E01 <i>Zaraz wracam</i>	73 min	Życie w uludzie vs. pogodzenie się ze śmiercią	Pogodzenie się ze śmiercią	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Relacja z maszyną jako substytut utraty bliskiej osoby
3.	S02E02 <i>Biły niedźwiedź</i>	43 min	Wyparcie winy vs. poniesienie odpowiedzialności	Wyparcie winy	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Stygmatyzacja społeczna, wykluczenie, osąd społeczny za zbrodnię na dziecku
4.	S03E01 <i>Na teb, na szyję</i>	89 min	Życie w sieci vs. życie realne	Życie w prawdziwym świecie	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Życie w pozorach szczęścia, by być akceptowanym i popularnym w mediach
5.	S03S03 <i>Zamknij się i tańcz</i>	89 min	Życie w strachu vs. przyznanie się do winy	Życie w strachu	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Życie w strachu przed odkryciem prawdy, jaka jest oglądanie pedofilii w sieci
6.	S03E04 <i>San Junipero</i>	60 min	Życie w fikcyjnym świecie vs. akceptacja śmierci	Wybór fikcji	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Wybór eutanazji i przeniesienie do fikcyjnego świata pełnego szczęścia, by uciec od śmierci
7.	S04E02 Ar- <i>kangel</i>	76 min	Inwigilacja i kontrola dziecka vs. wolność i prywatność dziecka	Inwigilacja i kontrola dziecka	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Ingerencja w prywatność i przestań dziecka by mieć nad jego życiem kontrolę

8.	S04S03 <i>Krokodyl</i>	69 min	Życie w kłamstwie vs. przyznanie się winy	Życie w kłamstwie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Ukrywanie prawdy o zbrodni, by mieć wygodne i szczęśliwe życie
9.	S04S04 <i>Hang the Dj</i>	41 min	Słuchanie technologii vs. słuchanie siebie	Słuchanie siebie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Rezygnacja ze szczęśliwego związku, słuchanie się technologii
10.	S05E03 <i>Rachel, Jack and Ashley Too</i>	62 min	Wolność człowieka vs. zniewolenie człowieka	Zniewolenie człowieka	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wykorzystywanie świadomości człowieka, uwięzionego by osiągnąć bez jego wolnej woli profity

Źródło: Opracowanie własne.

Nawiązując do istoty serialu, okazuje się, że nowe technologie, a co za tym idzie – także ich powszechność nie tylko podnoszą komfort ludzkiego życia, poprawiają jego jakość i zwiększają możliwości, ale również zmieniają społeczeństwo w wielu różnych wymiarach: psychologicznym, społecznym, etycznym czy moralnym.

Odnosząc się do fabuły, stwierdzenie, że technologia oraz media zawładnęły dzisiejszym światem, nie jest bynajmniej przesadzone. Tak naprawdę, trudno już sobie wyobrazić życie bez smartfonów, telefonów lub też wszechobecnego dostępu do internetu, który z jednej strony umożliwia zdobycie wiedzy na różne tematy, aczkolwiek istnieje też druga strona medalu – internet daje nam możliwość wglądu w życie innych ludzi. Stając w prawdzie, należy przyznać, że rozwój szeroko rozumianych nowych technologii bez wątpienia ma pozytywny wpływ na jakość naszego życia. Jednakże może równie dobrze, również prowadzić do poważnych, negatywnych, a nawet katastrofalnych konsekwencji, jeśli dobrodziejstwa cywilizacyjne zostaną niewłaściwie wykorzystane. Koncentrując się na analizie serialu, w ramach ciekawostki warto jeszcze uwzględnić, że Charlie Brooker, brytyjski satyryk, producent, scenarzysta oraz twórca produkcji *Czarne lustro* zdecydował się przeprowadzić eksperyment dotyczący pejoratywnych skutków postępu technologicznego. Na łamach artykułu *Ciemna strona uzależnienia od gadżetów* napisanym dla brytyjskiego dziennika „The Guardian”, Brooker stawia pytanie: „Jeżeli założymy, że technologia jest narkotykiem – a wydaje się nim być – to z jakimi skutkami ubocznymi mamy do czynienia?”. Dlatego uważa się, iż serial Brookera może być traktowany jako eksperyment myślowy, testujący alternatywne następstwa nadużywania technologii medialnej we współczesnym świecie. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że Brooker stworzył serial inny niż wszystkie, aby zmusić czy zmanipulować widza do wyobrażenia sobie rzeczywistości, w której to media i nowoczesne technologie nie są dobrodziejstwem a jedynie opresorem⁵¹³.

Dokonując analizy dylematów etycznych w serialu *Black Mirror* można stwierdzić, że 40%, to wybory dobrych decyzji, natomiast większość występująca w postaci 60%, to niewłaściwe, złe wybory. Warto zdać sobie sprawę, że pomimo nieetycznych czy szkodliwych, niekorzystnych treści, bohaterowie potrafią dokonać dobrego wyboru, jak chociażby finalne pogodzenie się ze śmiercią po próbie odzyskania bliskiej osoby, wybranie życia w prawdzie, czy słuchanie siebie, nie innych, a więc ufanie własnej intuicji.

Niemniej jednak, *Czarne lustro* porusza wiele kwestii łączących się z korzystaniem z technologicznych udogodnień oraz skutkami powszechnego nadużycia

⁵¹³ E. Ziomek, *Przyszłość czy teraźniejszość? Dystopijna wizja post-medialnego świata w serialu Czarne Lustro*, „Kultura i Historia” 2017, nr 32, s. 77–78.

mediów społecznościowych. Grzegorz Wójcik stwierdził nawet, że jest to serial, który w wybitny sposób prezentuje tak zwaną „kulturę obnażania”⁵¹⁴.

Odcinki *Hymn państwowy* oraz *Biały niedźwiedź* ukazują problemy, które mają miejsce już dziś. Wykorzystana we wskazanych odcinkach technologia nie jest bardziej zaawansowana od dostępnej obecnie. Epizody w różny sposób krytykują rządę „podglądactwa”, która jak już wspomniano wcześniej, opanowała społeczeństwo internetowe. Pomimo że serial popycha pewne zachowania do ekstremum, prezentując celowo przerysowane zachowania społeczne, faktem jest, iż rzeczywistość zaprezentowana w tych dwóch odcinkach nie różni się diametralnie od statusu *quo*. Jak dodaje twórca, nie jest to nierealna perspektywa, gdyż jest to przyszłość, która może niebawem się pojawić⁵¹⁵.

Pierwszy odcinek – *Hymn państwowy*, zaskakuje przede wszystkim ordynarnością. Znając już fabułę epizodu, warto podkreślić, że nieważne, jak odpychające jest przedstawienie, media są w stanie zachęcić każdego człowieka do partycypowania w spektaklu. Co więcej, paradoksalnie, to właśnie chęć obejrzenia transmisji z premierem w roli głównej przyczyniła się do porwania księżniczki. Twórca chciał zatem uświadomić społeczeństwu jak bezsilna jest władza państwowa w porównaniu z mediami manipulującymi odbiorcami, zachęcając ich do obejrzenia niemal wszystkiego. Natomiast zamroczony widz nie odróżnia wartościowych informacji od chłamu serwowanego przez telewizję.

Biały niedźwiedź również odnosi się do kultury obnażania, podglądactwa czy publicznego spektaklu. W tym przypadku podglądanie cudzego cierpienia zostało zręcznie usprawiedliwione, ponieważ bohaterka odcinka słusznie zasługuje na karę. Niemniej jednak, Brooker nie broni oprawczyń, tylko skupia się na fałszywej moralności aktorów zatrudnionych w parku, uczestnikach przedstawienia, którzy czerpią rozrywkę z cierpienia młodej kobiety⁵¹⁶. Należałoby przy tym podkreślić, że odcinek jest w istocie wymownym komentarzem, odnoszącym się do coraz częstszych doniesień na temat świadków przestępstw, którzy zamiast wyjść z koniecznością niesienia pomocy, bezmyślnie nagrywają filmiki z wydarzenia. Patrząc więc przez pryzmat *Czarnego lustra*, człowiek postrzega udrękę innej osoby jako nieautentyczne czy odrealnione. Natomiast ból jawi się jako rozrywka (upokorzenie premiera, nagrywanie niedoli porwanej dziewczynki). Możliwość nagrywania relacji z katastrofy, czyni ze świadka wydarzenia niewrażliwego widza⁵¹⁷.

⁵¹⁴ G. Wójcik, *Rzeczywistość nie istnieje...? Media i nowoczesne technologie w społeczeństwie przyszłości na przykładzie serialu Black Mirror*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, nr 8 (2), s. 27–36.

⁵¹⁵ E. Ziomek, *Przyszłość czy teraźniejszość?...*, op. cit., s. 77–78.

⁵¹⁶ G. Wójcik, *Rzeczywistość...*, op. cit., s. 31.

⁵¹⁷ E. Ziomek, *Przyszłość czy teraźniejszość?...*, op. cit., s. 77–78.

Jak już nadmieniono, na dziesięć wybranych dylematów etycznych, cztery (4) uznano za etyczne, zaś sześć (6) za nieetyczny. Procentowo można zaprezentować to w proporcji – 40%, to wybory moralne, zaś 60% stanowią wybory nieetyczne. Do tych etycznych wyborów należy zaliczyć: uratowanie życia drugiemu człowiekowi, pogodzenie się ze śmiercią, życie w prawdzie mimo wykluczenia społecznego oraz słuchanie siebie nie innych, zaś jako nieetyczne należy wskazać nie przyznanie się do winy, wybór fikcji, odbieranie życia, egzystencja w strachu z powodu niemoralnych zachowań, odebranie życia oraz pozbawianie człowieka wolności.

Podsumowując, *Black Mirror*, pomimo swojej fikcyjnej fabuły, traktowany jest jako ekscentryczny komentarz i wyrafinowaną krytykę współczesnej rzeczywistości funkcjonującej w oparciu o kulturę medialną. Serial komentuje teraźniejszość oraz rzeczywistość, w której przyszło nam trwać. Twórca jednocześnie podkreśla, że każdy odcinek opowiada o współczesnym świecie, ukazując zarazem alternatywę niedalekiej przyszłości, jaka może spotkać człowieka, jeżeli ten będzie nieuważny. Jednakże, co istotne, krytyka nie dotyczy *stricto* samej technologii jako narzędzia, lecz raczej tego, w jaki sposób człowiek może tę technologię wykorzystać bądź też jakie negatywne konsekwencje mogą wynikać z nieprzemysłanego użycia⁵¹⁸.

4.3.2. *Nowy wspaniały świat* – analiza produkcji serialu telewizyjnego

Analogicznie, jak w poprzednich podrozdziałach, i tym razem przybliżono wybrane odcinki poddane dogłębszej analizie. Serial, który został zbadany nosi tytuł: *Nowy wspaniały świat*. Słowem wstępu, warto dodać, że w serialu zobaczymy świat, w którym to ludzie od najmłodszych lat poddawani są bezdusznemu formatowaniu po to, aby w dorosłym życiu stawali się pozbawionymi wyższych ludzkich uczuć maszynami.

Ekranizacja składa się z 1. sezonu, 9. odcinków oraz 4. dylematów etycznych.

Nowy wspaniały świat (New brave World)

1 sezon, 09 odcinków, 4 dylematy etyczne

S01E01 *Pilot (Pilot)*

Świat bez zakazów i zahamowań

Lenina to młoda kobieta z kategorii Beta plus. Zajmuje jedno z lepiej sytuowanych stanowisk, jest laborantką w Ośrodku Rozrodu i Warunkowania

⁵¹⁸ E. Ziomek, *Przyszłość czy teraźniejszość?...*, op. cit., [za:] Ch. Brooker, *The Dark Side of Our Gadget Addiction* [online]; [w:] „The Guardian”, [dostępna na:] www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror, 20.08.2023.

w Londynie, na co wskazuje pierwsza scena serialu. W tytułowym nowym lepszym świecie widz poznaje romantyczną relację kobiety i Henrego, który posiada kategorię Alfa. Szybko zostaje to zauważone przez Bernarda, pracownika centrum dowodzenia, iż kobieta nie jest otwarta na relacje z innymi mężczyznami, co jest niezgodne z dewizą nowego świata, w którym nie ma monogamii. Mężczyzna wzywa na spotkanie kobietę, dając jej reprimendę odnośnie nieestosownego zachowania. Bernard nakazuje wręcz kobiecie wchodzenie w interakcje z większą liczbą partnerów, nawet kilkukrotnie dziennie, bowiem w tym świecie, relacja seksualna stanowi element wskazanej przyjemności. Trzymanie partnera tylko dla siebie uznawane jest za niedopuszczalne, tak jak nie oddawanie siebie dla przyjemności innych. Kobieta odczuwa swoisty dyskomfort, podświadomie nie do końca akceptując reżim panujący w centrum dowodzenia.

S01E03 *Wszyscy są teraz szczęśliwi (Everybody Happy Now!)*

Istnienie polaryzacji i podziałów

Zostaje ukazany podział świata na dwie części. *Nowy lepszy świat*, w którym wszyscy są szczęśliwi, nie ma żadnych ograniczeń oraz Rezerwat Dzikich, który jest dobrze znanym widzowi światem z przestrzeni realnej, jednak ukazany jako miejsce nieustannego zagrożenia i nadchodzącej destrukcji. Lenina wraz z Bernardem wyruszają na wycieczkę, by poznać oblicze okrutnego rezerwatu, o którym tak wiele słyszała. Pragnie doświadczyć we własnej odczuwalności, przekonać się czy to miejsce jest tak straszne, jak się je przedstawia przez liczne opowieści turystów. Podczas podróży konfrontuje znany jej od zawsze Nowy lepszy świat z Rezerwatem Dzikich, do którego zabiera ją Bernard. Warto byłoby nadmienić, że Rezerwat Dzikich, to stary świat, dobrze znany widzowi, miejsce, w którym żyje współczesny człowiek. Lenina jest zdruzgotana, poznając, czym jest przemoc, niebezpieczeństwo, monogamiczne relacje, ale także używki typu alkohol, czy narkotyki. Znając jedynie hermetyczny, sterylny, wręcz laboratoryjny świat, który jest zupełnym przeciwieństwem. Co ciekawe, nowe miejsce intryguje kobietę, zaś poznany w nim mężczyzna, dzikus John porusza w niej każdy obszar wnętrza.

S01E04 *Nie musisz być nieszczęśliwy (Swallow)*

Życie wbrew własnej prawdzie

Dzikus John trafia do Nowego Londynu, czyli do lepszego jak zakładają jego mieszkańcy – świata. Mężczyzna nie potrafi odnaleźć się w nowej lokalizacji, bowiem różni się ona tak znacznie od znanego mu do tej pory miejsca, w którym dorastał i żył. Należy przy tym podkreślić, że John stanowi atrakcję dla wszystkich mieszkańców Nowego Londynu oraz centrum dowodzenia, w którym przebywa. Mieszkańcy patrzą na niego nieco pogardliwie, inni jak na okaz,

są również też tacy, u których wywołuje on lęk. Mężczyzna stracił ukochaną matkę, znalazł się w obcym i nieznanym środowisku, wymuszającym na nim nieznaną dotąd standardy, wywołujące dyskomfort i złość. Problem z ponową adaptacją ma również Lenina. Dziewczyna po powrocie do miejsca, w którym funkcjonowała do tej pory, czuje się dziwnie, można rzec, że nieswojo. Wszystko ją irytuje i przytłacza. Zasady panujące w Nowym Londynie zaczynają jej ciążyć. Jak się okazuje, profil Johna istnieje już w bazie. Zostaje skategoryzowany jako Alfa. Wyjaśniło się, że największym zaskoczeniem jest fakt, iż twórcą owego miejsca jest ojciec Johna. Podczas konfrontacji pomiędzy ojcem a synem dochodzi do tragedii. Kreator Nowego Londynu spada w przepaść.

SOE07 *Monogamia i daremność, część 1 (Monogamy and Futility, Part 1)* **Miłość a panujące normy**

Lenina i John zbliżają się do siebie. Wyobrażają sobie, że opuszczają Nowy Londyn, odkrywając inne, dotąd nieznanne obszary tego miejsca. W swych utopijnych marzeniach i planach cieszą się wizją pięknego życia, na wolności, w naturalnym środowisku, podczas prostych, codziennych czynności tylko we dwoje. Młodzi zakochują się w sobie. John prosi, aby Lenina nie spotykała się z innymi mężczyznami i nie wchodziła z nimi w relacje fizyczne. Kobieta jednak obawia się, iż takie zachowanie sprowadzi na nią tragiczne w skutkach konsekwencje w Centrum Dowodzenia. Bernard zaprasza Leninę na randkę. Podczas spotkania i odrzucenia przez kobietę zalotów mężczyzny, zaczyna czuć, iż zakochała się ona w nowoprzybyłym. Nie tylko para zakochanych zaczyna pragnąć przeciwstawienia się normom panującym w Nowym Londynie. Coraz więcej mieszkańców po poznaniu Johna i jego niezwykłych opowieści zaczyna odczuwać pragnienie przeciwstawienia się podziałom, klasom i panującym wewnątrz zasadom.

Tabela 9. Analiza wybranych odcinków i dylematów etycznych w serialu *Nowy uspaniatły świat*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Pilot</i>	48 min	Wolny wybór vs. przyjęcie nakazów	Przyjęcie nakazów	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Postępowanie zgodne z implikacjami systemu panującego w nowym świecie
2.	S01E03 <i>Wszyscy są teraz szczęśliwi</i>	41 min	Życie w zamknięciu vs. życie na wolności	Życie w zamknięciu	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Pozostanie w strefie komfortu, świecie kontrolowanym, wybór wolności i doświadczalności poza ograniczeniami
3.	S01E04 <i>Nie musisz być nieszczęśliwy</i>	41 min	Życie w prawdzie vs. życie w kłamstwie	Życie w prawdzie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Bunt, odrzucenie zasad innych, wybór ścieżki zgodnej w własnym sercem
4.	S0E07 <i>Monogamia i daremnność, część 1</i>	43 min	Miłość vs. nakazy	Miłość	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wybór jednego partnera, przedstawienie się panującym restrykcjom

Źródło: Opracowanie własne.

W nawiązaniu do analizowanej produkcji, jej fabuła charakteryzuje się jasnymi oraz zrozumiałymi zasadami, jakimi rządzi się przedstawiony świat, czyli: żadnej prywatności, rodziny i monogamii – te elementy są zakazane, podobnie jak indywidualność, miłość oraz przywiązanie. Dzięki takim panującym normom i regułom wszyscy ludzie są szczęśliwi, a w razie zaburzeń w odbieraniu eudajmonii, wystarczy zażyć tabletkę – somę, narkotyk mający przywrócić stan spokoju i szczęścia. Agata Bobryk wskazuje na pewien paradoks – otóż, jawi się jedna z najbardziej przerażających wizji przyszłości, która ukazuje ludzkość szczęśliwą. Jak sama zauważa, w najnowszej serialowej adaptacji *Nowego lepszego świata*, opowieść o piekle ziemskiego raju sprowadzono do kolejnej sztamkowej historii o walce klas⁵¹⁹. Przechodząc do dylematów etycznych uznano, że 2 (50%) można traktować jako etyczne wybory, czyli życie w prawdzie oraz miłość. Z kolei pozostałe 2 dylematy (50%) nie są moralne: przyjęcie nakazów i życie w zamknięciu.

4.4. Komunikowanie wartości ludycznych i hedonistycznych w serialach

W dalszej części analizy, skupiono się na serialu *Westworld*. W ramach wstępu odniesiono się do kwestii ludyczności. Ludyczność rozumiana jest w tym wypadku jako funkcja dostarczania rozrywki, zabawy. Jak pisze Andrzej Strużyna, „Funkcja ludyczna jest powszechnie przypisywana grom wideo, co sprawia, że każdą grę komputerową potocznie postrzega się jako utwór rozrywkowy. Mimo to można wskazać wiele produkcji, zarówno komercyjnych, jak i niekomercyjnych, w których m.in. niepogłębiona, liniowa fabuła czy niedopracowana rozgrywka bardziej frustrowały graczy, aniżeli gwarantowały przyjemną zabawę”⁵²⁰

Dla przypomnienia należy dodać, że jest to serial *science fiction*, zaś akcja serialu rozgrywa się w futurystycznym parku rozrywki. Serial składa się z czterech sezonów, jednak badaniu poddano trzy z nich, z uwagi, iż czwarty sezon po wykonaniu wstępnej analizy/*researchu* treści nie miał zarysowanych i jasno wyodrębnionych dylematów, istotnych z punktu badawczego niniejszej publikacji. Z uwagi na formę budowy wątków serialu, poszczególne dylematy etyczne nie są związane z jednym konkretnym epizodem, zaś dany motyw problemu, dylematu etycznego występuje przez kilka odcinków/w kilku odcinkach, dlatego też posłużono się przedziałem odcinków, w porównaniu do innych przeanalizowanych w książce seriali, gdzie jeden dylemat równał się jeden odcinek.

Produkcja składa się z 4. sezonów, 36. odcinków, z których wybrano 11 dylematów etycznych.

⁵¹⁹ A. Bobryk, *Nowy grzeczny świat*, [dostępna na:] <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2021/Przewodnik-Katolicki-16-2021/Kultura/Nowy-grzeczny-swiat>, 26.08.2023.

⁵²⁰ P. Kubiński, *Ludyczny charakter użycia języka w grach wideo. Wybrane problemy*, pdf.

4.4.1. *Westworld*

Westworld (Westworld)

4 sezony, 36 odcinków, wybrano 11 dylematów etycznych

Sezon pierwszy

S01E01 *The Original*, S01E02 *Chestnut*

Ujęcie podmiotowe maszyn a ich pierwotna przedmiotowa rola

Sezon pierwszy ukazuje bohaterów oraz wydarzenia postrzegane w perspektywie dwóch linii czasowych – terażniejszości, a dzięki zastosowanym retrospekcjom, przeszłości. Twórca hostów Robert Ford wchodzi w konflikt z operatorem parku, firmą o nazwie Delos. Naukowiec wgrywa wewnątrz hostów rodzaj oprogramowania ze szczególną aktualizacją. Ta pozostawia sztucznym tworum, robotom, maszynom przypominającym fizycznie do złudzenia ludzi, fragmenty ich wspomnień, z innych ról odgrywanych w parku. Owa funkcja powoduje, iż maszyny zaczynają odznaczać się własną percepcją oraz osobowością, co staje się początkiem nadchodzącej katastrofy – buntu maszyn i przejścia dowodzenia przez sztuczną inteligencję. Ford widzi głównie w maszynach użyteczne twory, nieco inne zdanie ma jego partner, pracownik odpowiedzialny za oprogramowanie, Bernard Lowe. Mężczyzna poprzez spotkania i rozmowy z hostem Dolores, skupia się na odczuciach robota, którymi sam zawiaduje poprzez manipulowanie odpowiednimi wskaźnikami i częstotliwościami sygnałów.

S01E03 *The Stray*, S01E04 *Dissonance Theory*

Przebudzenie świadomości maszyn:

Kreacja a godność maszyn; zabójstwo ludzi w obliczu godność maszyn

Dolores Abernathy to jedna z głównych bohaterek serialu. Córka farmera początkowo wydaje się odgrywać epizodyczną rolę. Poznajemy tragiczną historię jej ojca oraz gamy brutalnych doświadczeń, które zostały jej wgrane za pośrednictwem fikcyjnych scenariuszy twórców *Westworld*. Użytkownicy parku rozrywki mogli spełniać swoje pragnienia, wykorzystując do tego Dolores. Wszystko zmienia się jednak wówczas, gdy kobieta host coraz intensywniej śni i przypomina sobie pewne zdarzenia, co w przypadku robota, maszyny zdaje się być niemożliwe. Doświadcza przejawu rozwoju emocjonalnego, zaś sztuczna inteligencja w założeniu nie posiada uczuć. Na jej drodze pojawia się młody mężczyzna, jeden z gości w parku rozrywki William. Pragnie on pomóc Dolores, bowiem zakochuje się w niej, dostrzegając w kobiecie maszynie pewną głębię, która nie powinna cechować robota. Para wyrusza przed siebie w podróż konną w celu odnalezienia legendarnego labiryntu, będącego tak naprawdę metaforą świadomości. Za kreację i pozostawienie wolnej przestrzeni wewnątrz Dolores

odpowiada Arnold. Pracownik ten celowo dążył do zupełnego oswobodzenia umysłu kobiety host, by granica, która występowała pomiędzy robotami a ludźmi stopniowo zacierała się, w konsekwencji przestając istnieć.

S01E10 *The Bicameral Mind*

Zastąpienie człowieka hostem:

Kreacja vs. podmiotowość

Bernard Lowe to jeden z głównych programistów oraz funkcyjnych w Delos. Jego spokojne i miłe usposobienie zostaje uwidocznione podczas spotkań i rozmów z Dolores. Widzimy ojca pogrążonego w żałobie po stracie ukochanego syna. W dalszej części okazuje się być również hostem stworzonym i zaprogramowanym na wzór struktury fizycznej, wspomnień i doświadczeń nieżyjącego pracownika Arnolda Webera. Arnold obmyślił niezwykle plan. Zaprogramował Dolores, by ta dokonała zabójstwa jego oraz wszystkich znajdujących się w parku rozrywki. Celem tego zamysłu miało być zamknięcie miejsca i chronienie robotów, hostów przed ludźmi, którzy traktowali maszyny w sposób przedmiotowy. Weber odczuwał brak etyki w zachowaniach odwiedzających względem maszyn, które przejawiały ludzkie odczuwalności dzięki celowemu oprogramowaniu imitującemu świadomość, jakie otrzymywały. Jednakże do sytuacji nie dochodzi, bowiem bunt maszyn zmienia zaplanowaną narrację. Wszystkiemu winny jest Ford, który uczynił z Bernarda narzędzie do realizacji swego celu. Podczas prezentacji nowych zasobów w Delos, zarząd zostaje wymordowany przez Dolores i inne maszyny jej podlegające. Giną nie tylko ludzie, ale ulegają uszkodzeniu także hosty w wyniku stoczonej walki. To efekt połączenia świadomości Dolores z okrutną osobowością istoty o imieniu Wyatt. Bernard nie miał samoświadomości, nie wiedział, że jest hostem wypełniającym rozkazy Forda, nawet te najokrutniejsze, jakimi były liczne mordy oraz unicestwienie siebie poprzez zastrzelenie. Z pomocą ponownego wskrzeszenia Bernarda przychodzi inna bohaterka host, Maeve wraz z technikami. Bernard jako jeden z nielicznych przerywa bunt, nie zdradzając przy tym swojej prawdziwej tożsamości.

S01E08 *Trace Decay*

Obsesyjne szukanie prawdy w fikcji:

Mężczyzna w czerni, William – życie fikcyjne vs. realne

Człowiek

Jędrzej w czerni odpowiedzialny za serię napadów, grabieży i zbrodni to tak naprawdę William. Mężczyzna jest ukazany przez pryzmat różnych perspektyw. Widz poznaje prawdę dzięki zapętleniom linii czasowych. Za sprawą licznych retrospekcji widzimy historię, w której William przejął firmę Delos od swojego teścia. Jako młody mężczyzna cechował się niewinnością i nieśmiałością,

miał otwarte serce i wiele ciepła oraz serdeczności. Zakochał się w hoście Dolores, jednak z czasem stał się zgorzkniały, realizując najmroczniejsze scenariusze, które oferował mu park rozrywki. Mężczyzna usilnie poszukiwał tajemniczego labiryntu, który najpewniej wpłynął na psychikę człowieka, doszczętnie ją degradując i pozbywając ludzkich, empatycznych pokładów. W prawdziwym świecie poza Westworld, Wiliam to zrównoważony przedsiębiorca oraz główny udziałowiec w Delos. Przez całe życie przeszedł wszystkie możliwe alternatywy scenariuszy w futurystycznym parku rozrywki. Niezmiennie pragnie odnaleźć labirynt, mimo iż Dolores powiedziała mu czym on w rzeczywistości jest. Mężczyzna tak mocno uwikłał się we własnych wyobrażeniach i pragnieniach poznania prawdy, iż nie słuchał głosu innych. W ostatecznym rozrachunku William poświęcił swoje prawdziwe życie rodzinne dla obsesji doświadczania w Westworld.

S01E04 *Dissonance Theory*

Miłość człowieka i hosta:

Interakcje przedmiotowość vs. relacja z maszyną

William początkowo wyrusza pociągami w futurystyczny świat Westworld, aby poznać możliwości technologiczne miejsca, ale przede wszystkim zgodnie z rolą parku skorzystać z oferowanych gier i zabaw. Może stać się kowbojem bądź rewolwerowcem i zdobyć serce oraz uznanie pięknej kobiety, ratując ją z opresji. I tak rzeczywiście się staje. Relacja Williama i Dolores zdaje się wykraczać poza formę gry, bowiem mężczyzna przejawia prawdziwe uczucia oraz angaż. Co więcej, z uwagi na fakt, iż Dolores wykazuje rozwój emocjonalno-poznawczy, który jest typowy dla istot żywych zdaje się być mocno kontrowersyjna w kontekście etycznym. Na ile należy ocenić racjonalność i pocztytalność człowieka, stopniowo ogarnianego obsesją do wyreżyserowanej roli w parku rozrywki, która staje się bardziej atrakcyjna i istotna, niż własne rodzinne życie.

S01E06 *Phase Space*

Podmiotowość maszyn kontra świadomość:

Zemsta, ratunek córki vs. pozostanie hostem; pozostanie w swojej roli/porzucenie zemsty i „pójście” dalej

Maeve to host pracujący i zarządzający domem publicznym w Westworld. Jest pewna siebie, odważna, ma jasno skonkretyzowaną rolę, którą odgrywa. Jednakże kobieta maszyna staje się chwilami pełna melancholii, przejawia wspomnienia, które wydają się nie być zgodne z jej historią, lecz odczuwalnie niezwykle intensywne. Pamięta bowiem śmierć swojego dziecka. Jej córka została zamordowana przez Williama (mężczyznę w czerni). Kobieta po kolejnym unicestwieniu w laboratorium służącym za centrum naprawy,

wykorzystuje swoją siłę, grożąc pracownikom śmiercią, jeśli nie podniosą jej parametrów. Dzięki nowym zasobom oprogramowania wgranym i zwiększonym do maksymalnego poziomu, może zarządzać innymi hostami. Dowiaduje się, iż niegdyś realizowała zupełnie inną rolę, po czym jej scenariusz został zmieniony. Doznaje szoku nad naturą swej rzeczywistości. Rozgniewany host postanawia odnaleźć córkę i opuścić miejsce, które stało się jej i innych maszyn więzieniem.

Sezon drugi

S02E08 *Kiksuya*

Rola ciała jako skafandra zniszczenia

Charlotte Hale to dyrektor wykonawczy przysłany przez Delos, aby opanovać rebelię w Westworld. Jest ona ofiarą Dolores, która zabija kobietę, by Bernard skonstruował dla samoświadomości Dolores (ukazywanej jako kula), hosta-replikę Charlotte Hale. Celem staje się opuszczenie Westworld i udanie się do świata realnego. Dolores wynosi aż sześć modułów głównych maszyn, robotów, w tym samego Bernarda. Na przykładzie Charlotte zostaje ukazana brutalna prawda o rozgrywce pomiędzy sztuczną inteligencją a człowiekiem jako istotą żywą. Kobieta została wysłana z misją odzyskania kontroli nad miejscem pierwotnej zabawy i rozrywki, gdzie sama stała się ofiarą nie ludzi, a hostów, które przejęły kontrolę, ale i dowodzenie. Początkowo to ludzie wykorzystywali hosty do realizacji swych fantazji i pragnień. Teraz role odwracają się by ofiarami zostali nie tylko nieświadomi zagrożenia uczestnicy parku rozrywki, ale i sami twórcy wraz z zespołem zarządzającym.

S02E09 *Vanishing Point*

Fanatyzm gry vs. ludzkie życie

Dążenia Williama to równia pochyła prowadząca do destrukcji nie tylko środowiska hostów, ale i prywatnego życia. Ślepe pragnienie odnalezienia tajemniczego labiryntu (samoświadomości hostów) przełożyło się na życie w le-targu i odrzucenie racjonalnych form funkcjonowania w świecie realnym. Emily Grace, córka mężczyzny, która przybyła do Westworld, by skonfrontować się z ojcem po śmierci matki, staje się jego ofiarą, ginąc z rąk rodziciela. Początkowo kobieta zgodnie ze scenariuszem odgrywa przyjętą rolę, jednak wszystko zmienia się podczas błędu w odgrywanym pierworysie. Emily przedostaje się do Westworld z innej części parku o nazwie Raj, utworzonym w klimacie Indii oraz safari. Tam spotyka się twarzą w twarz ze swoim ojcem, jednak ten w paranoi postrzega ją jako hosta, maszynę, który ma go zwieźć i zabija młodą kobietę.

S02E04 *Virtù e Fortuna*

Poświęcenie życia

Teść Williama, sam inicjator oraz założyciel Delos postanowił zostać ochotnikiem, tudzież testerem wszelkich innowacyjnych rozwiązań w przestrzeni technologii Westworld. Mężczyzna poświęcił siebie i całe swoje życie, zamykając się w laboratorium oraz przeżywając ten sam, jeden dzień każdego dnia na nowo. Zrezygnował on z przestrzeni rodzinnej na poczet badań i odkrywania nowych możliwości przedłużenia ludzkiego życia. Zainicjował także proces replikowania nowych ciał w celu umieszczenia w nich ludzkiego umysłu, świadomości prawdziwego człowieka. Co więcej, dookoła toczy się realna tragedia, prawdziwi ludzie są mordowani, trwa walka pomiędzy zwolennikami firmy Delos a ochroną parku. Należy podkreślić, że zarówno teść, jak i jego zięć, nie potrafili oddzielić życia fikcyjnego od realnego, rezygnując z tego, co ważne na rzecz tego, co destruktywne.

S02E07 *Les Écorchés*

Transhumanizm jako zagrożenie ludzkiemu życiu

Technologia znana i wykorzystana przez Delos jest niczym apokaliptyczna zapowiedź zagłady ludzkich istot. W firmie istnieje specjalna baza, maszyna przypominająca superkomputer i nazywana jest kołyską. To nietypowa przestrzeń przechowująca serwery z odpowiednimi kopiami zapasowymi przynależnymi do określonych hostów, jak np. dla Dolores, Maeve, Bernarda itp. W sytuacji, gdy dany robot nie jest użytkowany i nie odgrywa swej przypisanej roli w parku, znajduje się wewnątrz kołyski, będąc w zupełnej nieświadomości okoliczności, które trwają. Kołyska umożliwia także swoistego rodzaju korelację świadomości maszyn, hostów w celu zapobiegnięcia kolizji prezentowanej narracji.

W Westworld Dolores zastanawia się, co zrobić z Teddym. Dochodzi do wniosku, że jest on przyzwoitą osobą, ale jego przyzwoitość czyni go odpowiedzialnym za podejmowane decyzje i każe go przeprogramować wbrew jego woli. Na obrzeżach parku grupa Maeve zostaje schwytana i eskortowana do parku o tematyce shōgunatu, zaprojektowanego tak, aby był bardziej ekstremalny niż Westworld, zwany Shōgunworld. Zostają zabrani do pobliskiego miasta, gdzie spotykają Akane, gejszę, która odgrywa podobną rolę do Maeve. Akane negocjuje z lokalnym shōgunem, ale kiedy zabija wysłannika shōguna, ten w odwecie wysyła ninja, by porwali Sakurę, młodą gejszę, którą Akane pokochała. Samuraje wysłani przez shōguna atakują miasto. Podczas ataku Maeve zmusza ninja do zabicia się bez wydania rozkazu. Maeve, Akane i Lee infiltrują obóz shōgun, aby uratować Sakurę i odkrywają, że shōgun jest uszkodzony i niestabilny. Akane zabija shōguna po zabiciu Sakury, a Maeve bez słowa zmusza jego samurajów do zwrócenia się przeciwko sobie. Ona, Akane i Lee przegrupowują się, gdy armia shōguna atakuje obóz.

Sezon trzeci

S03E01 *Parce Domine*

Istoty ludzkie w rękach sztucznej inteligencji

O ile pierwszy i drugi sezon toczą się w Parku Westworld, tak część trzecia przenosi widza do realnego świata, a dokładnie do Stanów Zjednoczonych. Uwidacznia się katastroficzna prawda o tym, jak funkcjonuje rzeczywisty świat. Maszyna Rehoboa poprzez superkomputer firmy Incite sprawuje kontrolę nad światem. Kontroluje społeczeństwo, gdyż życie ludzi ustrukturyzowane jest w pętach, analogicznych do prosperowania maszyn z Westworld. Dolores, jako prawdziwa rewolucjonistka postanawia uświadomić społeczeństwo, jak egzystuje świat, w którym żyją. Wskazuje na zagrożenia im towarzyszące ze strony sztucznej inteligencji, która prowadzi działania zmierzające do destrukcji całego globu. Wyjawienie faktów oraz szereg przedsięwzięć podjętych przez Dolores, powoduje, iż dochodzi do zamieszek i demonstracji po ujawnieniu okrutnej prawdy.

S03E02 *The Winter Line*, S03E03 *The Absence of Field*, S03E04 *The Mother of Exiles*, S03E05 *Genre*, S03E06 *Decoherence*

Życie i śmierć w imię wyższego dobra w rękach sztucznej inteligencji

W odcinku pierwszym, kilka miesięcy po masakrze w Westworld, Dolores używa fałszywej tożsamości, aby zbliżyć się do Liama Dempseya Jr, syna współzałożyciela Incite. Flagowym programem Incite jest Rehoboam, zaawansowana sztuczna inteligencja, do której Dolores próbuje uzyskać dostęp. Liam sam niewiele wie; jego niedawno zmarły ojciec i partner byli jego twórcami. Zanim Dolores może poznać nazwisko partnera, jej oszustwo zostaje odkryte przez Connellsa, szefa ochrony Liama, który najwyraźniej ją ogłusza. Udając nieprzytomną, Dolores zwabia go, by ten wpadł w pułapkę, która pozwala jej zarówno poznać imię partnera – Serac – jak i zastąpić Connellsa identycznym hostem. Kiedy kobieta zostaje ranna w następnej wymianie ognia, z pomocą przychodzi jej Caleb – były żołnierz próbujący zarobić na życie jako robotnik budowlany i drobny przestępca. Bernard, teraz zbieg, który został wrobiony w masakerę w parku przez hosta Charlotte, unika oportunistycznych łowców nagród i planuje powrót do Westworld. Host Charlotte przejmuje kontrolę nad Delos. Maeve budzi się otoczona przez nazistów w parku o tematyce II wojny światowej.

Odcinek drugi ukazuje Bernarda wracającego do Westworld. Odkrywa on, że host Ashley nadal działa. Wspólnie odnajdują hosta Maeve bez jego „perły”, której nie ma już w parku. Bernard sprawdza, czy Dolores przypadkiem nie majstrowała przy jego kodzie, a przy okazji dowiaduje się, że kobieta badała kilku gości parku, w tym Liama. Przeprogramowuje Ashley, by go chronić,

gdy wracają na stały ląd. Z pomocą Hectora Maeve unika schwywania i wsiada na pokład samolotu, tylko po to, by zdać sobie sprawę, że jest w punkcie kulminacyjnym narracji. Odbiera sobie życie, aby obudzić się w Operations, gdzie Lee wydaje się być żywy i zamierza pomóc jej dostać się do Forge. Jednak „operacje” są w rzeczywistości zaawansowaną symulacją rzeczywistości wirtualnej. Po ustaleniu ograniczeń symulacji Maeve uwalnia swoją perłę z jej rzeczywistej lokalizacji, ale interweniują strażnicy. Budzi się w prawdziwym ciele gospodarza i spotyka Seraca, który początkowo myślał, że jest ona głównym zagrożeniem dla jego systemu, ale decyduje, że chce jej pomocy w powstrzymaniu Dolores.

W odcinku trzecim Gospodarz Charlotte zмага się ze swoją obecną tożsamością. Dowiaduje się, że Serac (potajemnie najbogatszy człowiek na Ziemi) próbował przejść Delos za pośrednictwem „kreta” w firmie – obecnie nieżyjącej ludzkiej Charlotte, która obiecała dostarczyć mu dane gości. Dolores ma jednak te dane ukryte za kluczem szyfrującym. Caleb pomaga Dolores uciec, ale w ten sposób staje się celem systemu Rico. Przybywając na czas, by go uratować, Dolores pokazuje mu, że Rehoboam jest predykcyjną sztuczną inteligencją używaną do kształtowania przyszłości ludzkości poprzez kontrolę życia każdej osoby, w tym jego własnego: dowiaduje się, że Rehoboam ogranicza jego możliwości, ponieważ przewiduje, że popełni samobójstwo w ciągu dekady. Staje po stronie Dolores i jej planu poprowadzenia rewolucji przeciwko Seracowi i Rehoboamowi.

W odcinku czwartym Maeve przygotowuje się do spotkania zarządu, aby uniemożliwić Seracowi wykupienie Delos, ale wciąż towarzyszą mu wizje Emily. Serac zyskuje pomoc Maeve, oferując jej ponowne połączenie z córką w Sublime. Maeve, podążając za wskazówkami Seraca, śledzi ruchy Dolores po przybyciu szefa Yakuzy Sato na kontynent odkrywa, że wygląda on tak samo jak gospodarz Shōgunworld Musashi. Bernard i Ashley, wierząc, że Liam jest gospodarzem podmienionym przez Dolores, próbują uprowadzić go z imprezy charytatywnej, ale Dolores i Caleb ich powstrzymują. Podczas gdy na imprezie maskaradowej Dolores walczy z Ashley, a Caleb ściga Liama, Bernard zdaje sobie sprawę, że Connells jest podmienionym gospodarzem. William, Bernard i Maeve odkrywają, że Dolores stworzyła swoje kopie przed opuszczeniem Westworld i przeniosła je do hostów Charlotte, Connells i Sato, by walczyć z Seracem. Sato rani Maeve, zostawiając ją na pozór martwą, a Charlotte, po ujawnieniu, że jest Dolores, zmusza Williama do poddania się leczeniu w szpitalu psychiatrycznym. Caleb i Dolores osaczają Liama po tym, jak ten utracił swoją fortunę. Odcinek piąty przedstawia Seraca opowiadającego o stworzeniu Rehoboama, którego zamierzał użyć, aby zapobiec zniszczeniu ludzkości. Rehoboam identyfikuje osoby uznane za wysokiego ryzyka, w tym brata Seraca – Jean-Mi, z których każdy może zniszczyć świat, jeśli pozostanie niekontrolowany. Serac

więzi ich, aby zapobiec spełnieniu się przepowiedni Rehoboama. Tymczasem Dolores i Caleb uciekają z Liamem podczas pościgu agentów Seraca i dołączają do Ash i Giggles. Przekonują go, by dał swój prywatny klucz, który pozwoli mu uniknąć konfrontacji z ludźmi Seraca, co pozwala Connellsowi i Bernardowi uzyskać dostęp do Rehoboama. Connells wysyła Dolores pliki dotyczące Seraca z Rehoboam, a następnie przesyła każdej osobie na planecie dane i oczekiwany wynik, jaki Rehoboam ma na ich temat, a świat pogrąża się w chaosie. Ashley przybywa, by uwolnić Bernarda, a Connells instruuje ich, by znaleźli placówkę Seraca, w której przetrzymywał osoby wysokiego ryzyka. Następnie Connells poświęca się i zabija kilku agentów Seraca w gwałtownej eksplozji. Kiedy Dolores zgłasza, że Liam nie jest już potrzebny, Ash zabija go za to, co odkryła, ale ujawnia, że z Calebem jest coś więcej, niż wie, podczas gdy Liam mamrocze mu przeszłość Caleba i umiera.

W odcinku szóstym Maeve zostaje umieszczona z powrotem w symulacji *Warworld* przez Seraca, podczas gdy on pracuje nad zbudowaniem dla niej innego ciała. Ponownie łącząc się z Hectorem i Lee, odkrywają, że kopia Dolores umieszczona w Connells również znajduje się w symulacji, a Maeve pyta ją o jej plany na przyszłość. Jednak Dolores rozpoznaje prawdziwe intencje Maeve dotyczące poszukiwania sojuszników. W rzeczywistym świecie Charlotte próbuje powstrzymać Seraca przed przejściem Delos i ostatecznie ucieka się do zatrucia zarządu i kradzieży danych hosta z serwerów Delos, które Serac zamierzał zniszczyć, aby znaleźć Dolores. Uciekając przed Serac, niszczy rdzeń Hectora i zabiera rdzeń Dolores. Charlotte próbuje uratować Jake'a i Nathana, swojego byłego partnera i syna, ale giną oni w eksplozji samochodu Serac, pozostawiając Charlotte zwęgloną. Maeve budzi się w nowym ciele gospodarza, natomiast dwa inne nieznanne ciała gospodarza są nadal produkowane. Bernard i Ashley znajdują Williama w szpitalu psychiatrycznym, gdzie pozostaje on w stanie terapii, podczas której walczy z czterema różnymi wersjami siebie w swoim umyśle. Kiedy „zabija” wszystkie cztery oświadcza, że teraz zdaje sobie sprawę ze swojego prawdziwego celu. Duet wyciąga Williama ze stanu terapii i ucieka z ośrodka, który okazał się praktycznie opuszczony po tym, jak Dolores ujawniła profile Rehoboama.

S03E07 *Passed Pawn*, S03E08 *Crisis Theory*

Kontrola jednostki nad życiem innych

Odcinek siódmy przedstawia Charlotte dzwoniącą do Musashiego, aby ostrzec, że Dolores zostawia swoje kopie na śmierć, ale nowo wyprodukowani sojusznicy Maeve, Hanaryo i Clementine, przybywają i zabijają go. Dolores i Caleb docierają do centrum reedukacji Seraca w Meksyku, gdzie Solomon, wcześniejsza sztuczna inteligencja opracowana przez Jean-Mi, jest zamknięta.

Caleb odkrywa, że jest jednym z outliersów Seraca i jednym z niewielu, którym udało się zrekonstruować: on i Francis zostali agentami, aby sprowadzić innych outliersów, używając pigułki, aby ujarzmić ich wspomnienia. Caleb dowiaduje się również, że to on, zmanipulowany przez Rehoboama, zabił Francisca. Maeve przybywa do placówki, aby walczyć z Dolores, a Dolores błaga Solomona, aby ustanowił plan Jean-Mi dla świata, a nie Seraca. Maeve i Dolores w tym czasie walczą, Caleb prosi Solomona o przedstawienie strategii, dzięki której będzie mógł zabić Seraca. Chwilę po tym, jak Solomon przedstawia Calebowi strategię, Maeve rusza, by zabić Dolores, która używa EMP, aby unieszkodliwić je obie, a także Solomona. Bernard zdobywa informacje o specjalnym statusie Caleba i ostrzega Ashley, że plan Dolores sprawi, że Caleb zniszczy ludzkość. Gdy odchodzą, William ogłasza swoje plany pozbycia się pozostałych gospodarzy.

W odcinku ósmym Caleb przenosi moduł kontrolny hosta Dolores do nowego ciała w Los Angeles i oboje przedostają się przez zamieszki do Incite, aby wszczepić moduł kontrolny od Solomona do Rehoboama. Charlotte wysyła wiadomość do Dolores, że będzie działać przeciwko niej w ramach zemsty za śmierć rodziny Charlotte. Maeve walczy z Dolores, by odzyskać klucz do Serac, a ciało Dolores zostaje unieruchomione. Maeve zabiera ją do Serac, gdzie zostaje połączona z Rehoboamem. Serac usuwa jej wspomnienia, gdy ta odmawia przekazania mu danych hosta. Reminiscentje Dolores zaczynają się szybko usuwać, a w ostatnich chwilach inspiruje Maeve do zwrócenia się przeciwko Seracowi. Maeve zabija ludzi Seraca i rani go podczas strzelaniny. Rehoboam zostaje usunięty przez Caleba, który ma teraz pełną kontrolę, a on i Maeve opuszczają Incite. Bernard przeżywa walkę z Williamem, ale Ashley zostaje postrzelona. Otrzymuje adres i paczkę od gospodarza Lawrence'a, który został zwerbowany przez Dolores. Adres kieruje Bernarda do domu wdowy po Arnoldzie, gdzie oboje zbliżają się do siebie w wyniku śmierci Charliego. Bernard zdaje sobie sprawę, że Dolores dała mu klucz do Sublime, ponieważ Rehoboam opóźnił upadek społeczeństwa, a nie mu zapobiegał. Wchodzi do Sublime, aby znaleźć odpowiedzi na pytanie, jak je odbudować. William udaje się do siedziby Delos w Dubaju, gdzie zostaje pozornie zabity przez replikę hosta z pomocą Charlotte. Jakiś czas później Bernard powraca z Sublime do swojego ciała, teraz pokrytego kurzem.

Tabela 10. Analiza dylematów etycznych i odcinków serialu *Westworld*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>The Original</i>	68 min	Przedmiotowe vs. podmiotowe traktowanie hostów	Podmiotowe traktowanie maszyn	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Czy przedmiotowe traktowanie hostów stworzonych na użytek rozrywki jest etyczne i bezpieczne? Maszyny zyskując świadomość, wyrwywiają się spod kontroli i ich twórców, przez to stają się zagrożeniem dla ich kreatorów, ale także dla uczestników i gości parku, poprzez bunt może dojść do zniszczenia miejsca, ale i ludzi
2.	S01E04 <i>Dissonance Theory</i>	71 min	Maszyny traktowane jako narzędzia do zabawy vs. racjonalne podejście do hosta	Maszyny traktowane jako narzędzia do zabawy	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Maszyny są traktowane jak przedmioty, ale mają w sobie świadomość, czy dlatego etyczne jest traktowanie ich jako narzędzia zabawy, skoro przez cechy świadomości zyskują możliwość czucia? Przejawia się to widelozotomowo
3.	S01E10 <i>The Bicameral Mind</i>	90 min	Programowanie hosta na niszczyciela vs. nieprogramowanie hosta	Programowanie hosta na niszczyciela	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Czy etyczne jest stworzenie duplikatu, repliki, odzwierciedlenie człowieka za pomocą hosta maszyny? Czy nie jest to dylemat, który ma nam pokazać, iż człowiek jest teoretycznie nieśmiertelny skoro po jego odejściu technologiczny twór może zastąpić i odtworzyć go? Co wówczas z wiarą człowieka oraz relacjami, skoro człowiek dostaje obietnicę posiadania i bycia w relacji z kimś bez terminu i obaw? Co ze staraniem się o kontakty? Dodatkowo, oszukiwanie innych i fałszowanie tożsamość (myślimy, że to człowiek a jest to robot)

4.	S01E08 <i>Trace Decay</i>	57 min	Życie fikcyjne vs. życie realne	Życie fikcyjne	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Sens życia człowieka, a więc bycie tu i teraz, czerpanie z teraźniejszości i tego, co najważniejsze: rodzina, więzy, przyjaźnie, miłość zostają porzucone na poczet gry, iluzji rzeczywistości, poprzez wejście w grę, tylko mocniej technologiczną i przemianę życia, po to by przehodzić pewne lewele jak w grze, w tym wypadku wymówka w postaci szukania prawdy, zamiast przyjmowania swojej rzeczywistości takiej jaka jest, a nie uciekanie od niej
5.	S02E03 <i>Virtu e Fortuna</i>	59 min	Interakcje przedmiotowosc vs. relacje z masyzną	Relacja z masyzną	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Poddanie etycznej ocenie miłości pomiędzy człowiekiem a maszyną. Czy ma to rację bytu w kategorii aksjologicznej? Czy człowiek z pierwotnie rozwiniętym zapleczem uczuć i etyczności ma te same zasoby, które ma maszyna z wgranymi czy zaprogramowanymi parametrami oraz odgrywaną rolą, ale samoświadomością, która się w niej przejawia z wyżej nie wytłumaczalnych z punktu widzenia nauki pokładów
6.	S02E06 <i>Phase Space</i>	58 min	Zemsta, ratunek córki vs. pozostanie hostem; pozostanie w swojej roli/porzucenie zemy i „pójście” dalej	Zemsta, ratunek córki	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Poddanie ocenie etycznej i znalezienie dylematu w świadomości maszyny, która pragnie interweniować w swój los, pragnąc odnaleźć swoje dziecko (jedna z ról), kiedy uczucia i świadomość przetrastają pierwotne założenia twórców, jakim była zwykła rola, wymazana i zastąpiona inną, bardziej atrakcyjną. Matka staje się pracownicą domu publicznego, zaś dziecko trafia w inne miejsce parku, jako czyjeś dziecko
7.	S02E08 <i>Kikujya</i>	58 min	Sztuczna inteligencja vs. czlowieczestwo	Sztuczna inteligencja	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Po pierwsze znów stworzenie repliki prawdziwego/realnego człowieka, ale dylematem staje się wydoskanie bezpiecznego twora, maszyny z hieratycznego parku rozrywki do świata realnego, gdzie może stanowić zagrożenie dla prawdziwych ludzi, chcąc zemścić się na twórcach parku, ale także ujawnić prawdę o Westworld oraz zacząć żyć jako człowiek, udając człowieka

8.	S02E09 <i>Vanishing Point</i>	59 min	Fanatyzm gry vs. ludzkie życie	Fanatyzm gry	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Człowiek, który gubi się w świecie fikcji, traktując go jako nadrzędny nad światem realnym, w szalerstwie, które ogarnia go przez całe życie, powodują tragedię. Człowiek zabija własną córkę, myśląc, iż jest ona wyrworem gry, jedynie hostem
9.	S02E09 <i>Vanishing Point</i>	68 min	Życie rodzinne vs. poświęcenie życia na destrukcyjne badania	Poświęcenie życia na destrukcyjne badania	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Niebezpieczeństwo jakim stało się oddanie własnego życia w celu eksperymentu nad technologicznym parkiem rozrywki, a poświęcenie swojego życia do jego udoskonalania i tworzenia. Podobny schemat jak u zięcia. Jeden oddał życie za tworzenie i badania nad Westworld, zaś drugi zatracił się w jego pokładach i możliwościach
10.	S02S09 <i>Vanishing Point</i>	68 min	Transhumanizm vs. ludzkie życie	Transhumanizm	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Eliminacja prawdziwych ludzi i zastąpienie ich maszynami. Nieśmiertelność dzięki technologii, jednak nieśmiertelność pozorna. Maszyny przejmują władzę i dowodzenie, zaś człowiek znika z powłoki ziemskiej. Maszyny miały służyć, pomagać człowiekowi, ułatwiać życie, zaś finalnie mogą być zapowiedzią zagrożenia i destrukcji rasy ludzkiej
11.	S03E01 <i>Parce Domine</i>	68 min	Rządzenie światem przez maszynę vs. ludzie rządzą światem	Rządzenie światem przez maszyny	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Jakim dylematem i zagrożeniem jest wizja, kiedy przed obliczem całego świata, w tym ludzi jako istot żywych ukazałyby się prawdy, mówiące o tym, iż wiele przekazywanych komunikatów to iluzja i kłamstwa, którymi jesteśmy karmieni od wielu lat, zaś prawda jest straszna i związana z potencjalną, globalną katastrofą
12.	S03E02 <i>The Winter Line</i>	1h 8 min	Życie vs. śmierć w imię wyższego dobra	Śmierć jednostki w imię wyższego dobra	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Śmierć wydaje się tutaj lepszą drogą, nie zależnie czy jest ona dokonywana przez drugą osobę czy samego bohatera. W grę wchodzi wyższe dobro, jakim jest życie innych bohaterów, wolność i godność hostów, którzy do tej pory byli przedmiotowo traktowani

13.	S03E03 <i>The Absence of Field</i>	59 min	Sztuczna inteligencja vs. człowieczeństwo	Człowieczeństwo	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Mimo wielu zalet sztuczna inteligencja stanowi zagrożenie dla człowieczeństwa, gdyż poprzez kontrolę nad życiem każdej osoby mają wpływ kształtowanie i podejmowane decyzje, które nie zawsze służą dobremu celom
14.	S03E04 <i>The Mother of Exiles</i>	59 min	Życie vs. śmierć w imię wyższego dobra	Śmierć jednostki w imię wyższego dobra	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Życie to najwyższa wartość, któremu przeciwstawiana jest śmierć. Śmierć jednostki w imię wyższego dobra, jakim jest wolność i swoboda hostów, a także próba utrzymania władzy poprzez pozabawianie życia hostów i osób, które stoją na drodze do osiągnięcia celów
15.	S03E05 <i>Genre</i>	1h	Życie vs. śmierć w imię wyższego dobra	Śmierć jednostki w imię wyższego dobra	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Po jednej stronie barykady jest sztuczna inteligencja i ludzie, którzy chcą zapobiec chaosowi jaki może przynieść całkowita wolność hostów, po drugiej stronie są hosty, które o swoją wolność i godność walczą. Obie grupy walczą o wyższe dobro dla swojej grupy, zabijając drugich
16.	S03E06 <i>Decobrence</i>	58 min	Życie vs. śmierć w imię wyższego dobra	Śmierć jednostki w imię wyższego dobra	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Host walczą o prawa dla takich jak on, w tym możliwości decydowania o sobie i podmiotowe traktowanie, pozabawia życia innych – w tym ludzi, którzy zarządzają światem, w którym istnieje
17.	S03E07 <i>Passed Pawn</i>	59 min	Ludzkie życie vs. życie hostów	Życie ludzkie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Możliwość hostów do zmiany ciała powoduje, że wartość życia ludzkiego staje się czymś wyższym, ponieważ jest ono bardziej kruche niż życie robota. Działania hostów mające doprowadzić do ich wolności zakładają unicestwienie ludzkości, na co bohaterowie nie chcą przystać walcząc i starając się pozbyć hosta, będącego przywódcą opozycji
18.	S03E08 <i>Crisis Theory</i>	1h 16min	Sztuczna inteligencja vs. ludzkość	Sztuczna inteligencja	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Sztuczna inteligencja spekuluje o „masowej katastrofie”, kiedy ludzie pozostaną bez kontroli, stąd należy ich powstrzymać. W ten sposób stara się przedstawić ludzkość jako zło, jednocześnie przeciwstawiając maszyny jako wyższe dobro dla funkcjonowania świata

Źródło: Opracowanie własne.

Analizując serial *Westworld* warto podkreślić, iż producenci serialu wiedzieli, jak wielki potencjał drzemie w tej produkcji, dlatego w ramach inspiracji sięgnęli do różnych źródeł. Serial, który początkowo można było rozpatrywać w kategorii futurystycznych koncepcji, aktualnie wydaje się nie być wyłącznie iluzoryczną wizją. Od lat odbiorcy mediów otrzymują informacje o postępach technologicznych, które zaczynają być coraz widoczniejsze w coraz to doskonalszych technologicznych tworcach, robotach, hostach. Wizja buntu maszyn, które przejmują kontrolę nad ludźmi nie wydaje się być aktualnie aż tak mocno utopijna. W tym przypadku wszystkie dylematy (100%) uznano za nieetyczne, ponieważ wybory bohaterów *summa summarum* w każdym przypadku prowadziły do destrukcyjnego rozwiązania.

4.4.2. *Squid Game*

W ramach dokonywanej analizy etycznej wybrano kolejną produkcję pod tytułem *Squid Game*. Na wstępie należałoby podkreślić, że *Squid Game* jest jedną z najpopularniejszych południowokoreańskich dram 2021 roku i jednocześnie najchętniej oglądanym serialem w historii platformy streamingowej Netflix. Na znaczeniu zyskuje fakt, że ta produkcja niespodziewanie odniosła komercyjny sukces i stała się globalnym fenomenem, czego przykładem mogą być liczne analizy, memy, a także zawody wzorowane na serialowych grach, które były organizowane w różnych państwach, także w Polsce. Jest też rzeczą interesującą, że już od dawna żaden serial nie zyskał aż takiej popularności, pomimo niezwykle nietypowej konwencji w przypadku poetyki dzieła, czyli morderczego turnieju. Natomiast *Squid Game* zawiera w sobie dużo metafor oraz motywów, które nawiązują do problemów współczesnego świata⁵²¹. Produkcja składa się z 1. sezonu, 9. odcinków, z których wybrano 4 dylematy etyczne.

Squid Game

1 sezon, 9 odcinków, wybrano 4 dylematy etyczne

S01E01 *Światło czerwone, światło zielone* (무궁화꽃이피던날, Mugunghwakkoch-i pideonnal)

Walka o przetrwanie i życie

Seong Gi-hun, ubogi i bezrobotny mieszaniec Korei, decyduje się na wzięcie udziału w niebezpiecznej grze. Dla mężczyzny uczestnictwo w sześciodniowej

⁵²¹ A. Jankowiak, *Morderczy turniej jako metafora problemów współczesnego społeczeństwa. Casus serialu Squid Game*, [w:] M. Szablowska-Zaremba (red.), *Gra i grywalizacja w kulturze XXI wieku*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2022, s. 121.

rozgrywce stanowi życiową szansę do zarobienia ogromnej sumy pieniędzy (45,6 miliarda wonów). Wszystko to po to, by opłacić leczenie schorowanej matce, zapewnić godne życie córce oraz spłacić długi wynikające z uzależnienia hazardowego. Mężczyzna wraz z pozostałymi uczestnikami dowiaduje się o panujących trzech zasadach: po pierwsze, gracz nie ma możliwości rezygnacji z gry; po drugie ten, kto odmówi dalszego udziału w grze będzie natychmiastowo wyeliminowany; a po trzecie, gra może zostać przerwana wyłącznie za zgodą większości graczy. Pierwsza gra to światło czerwone, światło zielone, przypominająca dobrze znaną grę ze szkoły: „raz dwa trzy Baba-Jaga patrzy”. Uczestnicy gry poruszają się do przodu, słysząc komendę dźwiękową: „światło zielone”. Zmierzają w kierunku kilkumetrowego robota-lalki. W przypadku komendy „czerwone”, zatrzymują się bez ruchu, zaś wszelkie mimowolne poruszenie czy upadek w standardowej rozgrywce kończyłby się przegraną i odpadnięciem z rozgrywki. Jednak nie tutaj, w tej modyfikacji konsekwencje są w skutkach tragiczne. Uczestnicy zostają natychmiastowo pozbawieni życia poprzez rozstrzelanie z rąk strażników gry, ubranych w czerwone kombinezony. Już pierwszy pojedynek staje się swoistym ostrzeżeniem, iż nie jest to niewinna gra czy zabawa. To walka o przetrwanie, walka o ocalenie własnego życia. Zawodnicy dostają możliwość rezygnacji z dalszej gry i zabrania oraz podziału środków finansowych, które zarobili po pierwszym starciu. Główny bohater przechodzi dalej dzięki okazanemu wsparciu ze strony Cho Sang Woo, znajomego z czasów dzieciństwa – Seong Gi-huna, który mimo wykształcenia, popadł w kłopoty i olbrzymie zadłużenie.

S01E06 *Gganbu* (깐부, *Kkanbu*)

Poświęcenie życia dla innego człowieka

Czwarta gra wydaje się być najtrudniejszą ze wszystkich zaproponowanych gier, nie pod kątem wykonania i realizacji, jednak tego, o czym dowiedzą się wkrótce uczestnicy. Pierwszym zadaniem stojącym przed uczestnikami jest dobranie się w pary. Gracze mocno zastanawiają się na jakiej zasadzie wybrać towarzysza. Czy jako partnera, który będzie tak samo mocny jak oni, ponieważ gra będzie mieć charakter kolektywistyczny, czy na zasadzie przeciwnika, ponieważ może okazać się, iż dojdzie do rywalizacji. Okazuje się, iż partner stanie się przeciwnikiem, natomiast gra będzie polegać na samodzielnym wymyśleniu rozgrywek z użyciem przezroczystych, szklanych kulek. Czas realizacji to 30 minut. Ten uczestnik, który zbierze wszystkie kulki swojego przeciwnika, ocali swe życie i wygra. Kang Sae-byeok, uciekiniarka z Korei Południowej, chcąc zdobyć pieniądze na lepsze życie dla brata, dzieli się swoją historią z jej przeciwniczką Ji-yeong. Ta druga stwierdza, iż ma mniej do stracenia, dlatego też postanawia się poddać, pozwalając Kang Sae-byeok wygrać rozgrywkę, zaś sama

traci życie. Z kolei biznesmen Cho Sang Woo używa podstępny, pozyskując kulki Abdul Alego, przez co wygrywa dzięki oszustwu. Czarna postać, Jang Deok-su pokonuje swojego partnera, gracza 278k.m. Główny bohater Seong Gi-hun postanawia zagrać nieczysto, wykorzystując fakt, iż jego przeciwnik Oh Il-nam, schorowany staruszek, gracz 001 cierpi na demencję. Najtrudniejszy moment nastaje wówczas, gdy okazuje się, iż staruszek jedynie udawał, będąc przez cały czas świadom działań przeciwnika. Poświęca się pozwalając Seong Gi-hun zdobyć zwycięstwo, gdyż jak sam mówi jest jego zaufanym przyjacielem. Seong Gi-hun oraz Kang Sae-byeok doświadczają swoistej traumy z powodu śmierci innych graczy, którzy w krótkim czasie, w tak granicznych warunkach stali się ich przyjaciółmi.

S01E07 *Szycby (VIPS)*

Zemsta za odrzucenie i oszustwo

Jang Deok-su, przestępca, jako domniemany członek gangu z kryminalną przeszłością, który wydaje się, że nie ma nic do stracenia, pojawia się w grze tylko po to, aby zdobyć sporą sumę pieniędzy na satysfakcjonujące życie. Wchodzi w dziwną relację z kobietą Han Mi-nyeo, która wymaga od mężczyzny lojalności, swoistego układu po to, aby inni zostali wyeliminowali, zaś oni mogli przetrwać. Wybiera go, bowiem wydaje się jej najsprytniejszy i najsilniejszy spośród pozostałych graczy. Z czasem relacja nabiera romantycznego charakteru, jednak jak pokazują dalsze sceny, jedynie Han Mi-nyeo jest lojalna względem nowego „partnera”. On nie traktuje kobiety poważnie, czemu daje klarowny dowód w jednej ze scen, w której podczas kolejnej gry uczestnicy łączą się w grupy. Mężczyzna wybiera wiele osób, zaś celowo pomija kobietę. Ta wówczas obiecuje mu zemstę. W piątej grze, dziewczyna rezygnuje z chęci wygrania, co więcej, odrzuca chęć walki i życia. Obejmuje z całych sił na szklanym moście zdrając, oznajmiając, iż jej słowa nie były pustym komunikatem, zaś ostrzeżeniem. Z całych sił odchyła się za siebie w uścisku wraz z mężczyzną. Para upada na szklany panel, który pęka pod ich ciężarem. Spadają w przepaść i giną na miejscu. Ta scena ukazuje granice ludzkiej psychiki. Kobieta zaszła już naprawdę daleko, jednak upokorzenie, zdrada, którą odczuła potrafiły zmienić obrany kierunek oraz dotychczasowe dążenia. Emocje i uczucia wzięły górę nad logiką ukazując, iż wystarczy jedna chwila, aby przeorientować życie.

S01E08 *Lider (프론트맨, Peulonteu Maen)*

Prawy policjant kontra nielegalne gry

Policjant Hwang Jun, który wpada na trop nielegalnie działającej organizacji, dostaje się na wyspę, gdzie ma miejsce tajemniczy proceder przewożenia uśpionych ludzi promem pod osłoną nocy. Młody funkcjonariusz szybko

dedukuje, iż działania odbywające się w strzeżonym i odludnym miejscu mają charakter nieetyczny, zaś ich konsekwencje mogą być o wiele bardziej tragiczne w skutkach. Co gorsza, szybko zostaje zauważony, a następnie zlokalizowany i odnaleziony przez grupę pracowników, ale i samego dowodzącego. Okazuje się, iż Hwang Jun ho nie spodziewał się gorszego scenariusza rozwoju swojego śledztwa. Dowódcą jest niejaki Hwang In-ho, prywatnie jego własny, rodzony brat. Pracownik tego dziwnego, niezrozumiałego miejsca próbuje namówić policjanta, aby porzucił swoją profesję i życie oraz dołączył do grupy zawiadującej na wyspie. Mężczyzna będący w zupełnym szoku i gniewie natychmiastowo oraz kategorycznie odmawia. Reakcja brata jest tragiczna w skutkach. In-o strzela do Jun-go, który spada w przepaść z klifu. Jak można domniemać, mężczyzna stracił życie. Był jedynym świadkiem i nadzieją na skrócenie brutalnych wydarzeń na wyspie. Mógł sprowadzić służby i wyzwolić uwikłanych uczestników, którzy stanowią rozrywkę dla zamożnych widzów, bogaczy i oligarchów w ukryciu przyglądających się grze. Prominenci obstawiają wysokie sumy pieniędzy na zwycięstwo danych uczestników oznaczonych odpowiednimi numerami.

Tabela 11. Analiza dylematów etycznych i odcinków serialu *Squid Game*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problematyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	<i>S01E01 Światło czerwone, światło zielone</i>	59 min	Podjęcie udziału w nielegalnej grze żeby przetrwać vs. próba odzyskania stabilizacji finansowej w uczciwy sposób	Podjęcie udziału w nielegalnej grze żeby przetrwać	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Wzięcie udziału w nielegalnej grze, hazard, zabijanie ludzi poprzez rozstrzelanie
2.	<i>S01E06 Gganbu</i>	61 min	Poświęcenie życia dla innego człowieka vs. zabicie drugiego człowieka, aby przeżyć	Poświęcenie życia dla innego człowieka	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Nieczysta gra, oszustwo, zabijanie graczy
3.	<i>S01E07 Szycyby</i>	57 min	Zemsta za zdradę w układzie vs. pogodzenie się ze zdradą	Zemsta za zdradę w układzie	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Upokorzenie, zdrada, zranione uczucia, zabawa ludzkimi uczuciami
4.	<i>S01E08 Lider</i>	32 min	Pozostanie prawym policjantem vs. przejście na złą stronę	Pozostanie prawym policjantem	Pierwoplanowy	1	Pierwoplanowa	Brutalne i nieetyczne traktowanie ludzi, nielegalny proceder, zabicie człowieka

Źródło: Opracowanie własne.

Serial *Squid Game* zaliczany jest do gatunku akcji, dramatu, sensacji, ale także określanego różnymi innymi terminami, np. mordercza gra, śmiertelny pojedynek/turniej, walka do ostatniego żywego gracza. Patrząc z perspektywy analizy serialu, ważna wydaje się być informacja o tym, że omawiana produkcja, jako całość, jest postrzegana przez pryzmat alegorii współczesnego kapitalizmu, co stanowi podstawę większości jej interpretacji. Według wizji reżysera, Hwang Dong-hyuka, nasza rzeczywistość społeczno-ekonomiczna jest w gruncie rzeczy „wielką grą”, niekoniecznie śmiertelną, w której stawką jest awans w hierarchii społecznej, jednak zasady działania pozostają zbliżone⁵²². Odnosząc się do fabuły, warto dostrzec, że głównym motywem serialu są problemy o charakterze ekonomicznym. Pierwszym z nich jest rozwarstwienie społeczne, co oznacza, że uczestnicy turnieju, to osoby znajdujące się w trudnej sytuacji życiowej, w większości przypadków mocno zadłużone na kwoty sięgające setek milionów wonów, dla których perspektywa ogromnej wygranej staje się wyjątkową szansą na uwolnienie się od uciążliwych i niszczących długów. Aczkolwiek, trzeba zaznaczyć, iż nie wszyscy borykają się z problemami finansowymi, np. Kang Sae lub imigrant z Pakistanu, pracujący nielegalnie „na czarno”, których to sytuacja życiowa poniekąd zmusiła ich do wzięcia udziału w grze. Z kolei, z drugiej strony, pojawiają się niezwykle bogaci przedstawiciele elit, dla których obserwowanie poczynań „współczesnych gladiatorów” i obstawianie wyników, okazuje się sadyistyczną formą rozrywki. Tym samym wymowa serialu koreluje z powszechną, zwłaszcza w ostatnim czasie narracją o najbogatszym 1% ludzkości, dysponującym większymi zasobami finansowymi niż pozostałe 99%, których dążenie do poprawy sytuacji życiowej jest przez miliarderów traktowane właśnie jako pewnego rodzaju turniej, ustawiony w ten sposób, aby jedynie nieliczni, ku ucieście bogaczy, mieli szansę ją wygrać. Stąd też, neoliberalny paradygmat w zderzeniu z rzeczywistością, nie tylko serialu, ujawnia się jako przejaw pięknoduchostwa, gdyż na realną poprawę swojego losu przez jednostkę, kluczowy wpływ ma szeroko pojęty „system” społeczno-ekonomiczny, w którym ona funkcjonuje. Niemniej jednak, może się również okazać, że pomimo ciężkiej pracy, a także posiadania pożądanых umiejętności, „lepkie sufity i lepka podłoga”, jak mawiają Koreańczycy, skutecznie uniemożliwiają człowiekowi awans społeczny.

Kolejnym problemem ekonomicznym, o którym była już mowa, jest zadłużenie. Człowiek w „sytuacji bez wyjścia”, z ogromnymi zobowiązaniami finansowymi, z wyczerpaną zdolnością kredytową w banku, jest w stanie posunąć się do radykalnych przedsięwzięć, aby wyjść z opresji i niewątpliwie trudnej życiowej sytuacji. Największy dług ma najprawdopodobniej bankier Cho Sang-Woo – 6 miliardów wonów, czyli prawie 20 milionów złotych. Nie jest więc

⁵²² Ibidem.

zaskoczeniem, że osoby z takimi kłopotami majątkowymi decydują się zagrać w turnieju, pokładając nadzieję na zdobycie nagrody, która w zamierzeniu pozwoli im spłacić dług i tym sposobem rozpocząć „nowe życie” od początku⁵²³.

Ponadto, szczególnie dobrze zobrazowane są interakcje zachodzące pomiędzy uczestnikami, którzy przez wzgląd na trudne sytuacje życiowe i udział w morderczej grze, szybko odrzucają normy moralne. Prowadzi to do sytuacji, w której zawodnicy wykorzystują wszelkie możliwe sposoby, aby zapewnić sobie przewagę i tym samym zwiększyć szansę na wygraną. Decydują się w końcu na oszukiwanie, zawieranie sojuszków, próbując przez to zdobyć wsparcie ze strony strażników, a nawet zabijają innych graczy. Główną konkluzją wynikającą z przesłania serialu, jest fakt, że bohaterowie *Squid Game*, to w większości przypadków osoby niezamożne oraz zadłużone, czyli zepchnięte na margines społeczeństwa, hołdującemu „wyścig szczurów”. Dlatego przez większość ludzi traktowane są jako niewidoczne, gdyż „wypadły z gry”. Stanowi to też pewnego rodzaju sugestię, dlaczego właśnie takie osoby są werbowane do gry, ponieważ w sytuacji, gdy zginą, nikt nie będzie ich szukał⁵²⁴.

Przechodząc zaś do dylematów etycznych na podstawie wybranych odcinków, warto dodać, że w odniesieniu do tej produkcji dylematy etyczne podzieliły się równomiernie. Można to interpretować w ten sposób, że 50% dylematów (2) zostało rozstrzygniętych w kategorii moralnego dobra, zaś drugie 50% (2), to wybory nieetyczne. Tymi niszczycielskimi, złymi wyborami są: podjęcie udziału w nielegalnej grze w celu szybkiego zarobku dużych pieniędzy oraz dokonanie mściwej zemsty za zdradę w ustalonym układzie. Tymczasem w kontekście do prawych dylematów można wskazać poświęcenie swojego życia, aby ratować inne ludzkie istnienie, a także na docenienie zasługuje pozostanie prawowitym policjantem.

Podsumowując, jednostka, a także jej rola w serialu są ukazane przede wszystkim przez pryzmat pieniędzy oraz pozycji społecznej, które determinują jej miejsce w społeczeństwie. W związku z takim stanem rzeczy, priorytetowy staje się proces dehumanizacji, jaki przechodzą uczestnicy gry. Za jedną z przyczyn sukcesu serialu uznawane jest umieszczenie w produkcji telewizyjnej motywów, odwołujących się do realnych problemów współczesnego społeczeństwa koreańskiego, bazujących w głównej mierze na aspektach społecznych oraz ekonomicznych, ale dotyczących przy tym wielu ludzi na całym świecie. Warto więc uwzględnić, iż jest to cecha wyróżniająca serial spośród innych produkcji z gatunku *battle royal*, które w większości przypadków skupiają się na samych morderczych rozgrywkach, zamiast na uczestnikach i motywacjach, które

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ A. Jankowiak, *Morderczy turniej jako metafora problemów...*, op. cit.

skłoniły ich do udziału. Ponadto, treści zawarte w serialu stanowią w istocie doskonałe odzwierciedlenie wielu ludzkich problemów, jak np.: rozwarstwienie ekonomiczne, rosnące zadłużenie, erozja roli pracy, instrumentalizacja relacji międzyludzkich⁵²⁵. Warto podkreślić również kategorię, do której zakwalifikowano serial jaką jest ludyczność, bowiem wszelkie działania odbywają się przez pryzmat pozornej zabawy. Trzeba natomiast przyznać rację, że *Squid Game* jest produkcją mogącą stanowić przyczynek do dalszych dyskusji oraz dywagacji nad rozwiązywaniem istotnych dylematów oraz problemów społecznych.

4.5. Wartości merkantylno-materialne w kontekście wartości rodzinnych

W niniejszym podrozdziale analizowano z kolei kolejne produkcje serialowe, tym razem z uwzględnieniem wartości merkantylno-materialnych w kontekście wartości rodzinnych.

4.5.1. *Breaking Bad*

Tytułem wprowadzenia do dalszej analizy serialu są słowa Marty Kufel, która w artykule naukowym nawiązała do nieoznaczoności etyki w tym serialu. Walter White, czyli bohater *Breaking Bad*, wstępując do zbrodniczego półświatka, celowo zaczął posługiwać się pseudonimem Heisenberg. Jak wskazuje wspomniana autorka, „inspiracją zasadą nieoznaczoności Heisenberga staje się użyteczną metaforą opisu prezentowanych w narracji serialu procesów w obrębie kulturowo wyobrazonych norm etycznych”⁵²⁶. Tytułowe *breaking bad* White’a wyzwala w głównej mierze jego skomplikowaną grę z etyką, która odmawia nadania jej ostatecznej nazwy pod postacią prawa lub innej formy aspirującej do reprezentacji moralności. Etyka okazuje się w serialu esencją zasady nieoznaczoności, która ujawnia się nie w czynach i przypisanych im wydarzeniach, tylko w splotach kontekstów, w których są one osadzone⁵²⁷. Serial składa się z 5. sezonów, 62. odcinków, z których wybrano 15 dylematów etycznych.

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ M. Kufel, *Pilat, Heisenberg i inni – (nie) oznaczoność etyki w Breaking Bad*, [w:] D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014, s. 131.

⁵²⁷ Ibidem, s. 131.

Breaking Bad

5 sezonów, 62 odcinki, wybrano 15 dylematów etycznych

Sezon pierwszy

S01E01 *Pilot (Pilot)*

Nieumyślne zabójstwo w celu ratowania własnego życia

Walter White staje twarzą w twarz z sytuacją uratowania siebie i życia swojego wspólnika, przy jednoczesnym ocaleniu narkotykowego biznesu. Wywołany reakcją chemiczną, celowy wybuch w kamperze, przyczynia się do pozbawienia przytomności, a następnie życia jednego z dwóch handlarzy narkotykami, Domingo, który groził mężczyznom śmiercią. Walter jest w szoku, bowiem nie przypuszczał, iż starannie opracowany plan może ostatecznie doprowadzić do zupełnie niespodziewanego zakończenia.. Będąc przekonany, iż słyszalne z daleka syreny alarmowe, to nadjeżdżająca policja, nagrywa na dyktafonie przyznanie się do winy. Wiadomość dla rodziny, której wyznaje miłość i zapewnienie, iż wszystkie czynności, których się podjął oraz ich konsekwencje były motywowane szlachetnymi pobudkami. Jak się okazuje, samochody nie jadą po Waltera. Szybko usuwa nagranie i postanawia w trzeźwości umysłu powrócić do narkotykowej gry.

S01E02 *Ptaszek w Klatce (Cat's in the Bag...)*

Zabójstwo w afekcie

Drugi z handlarzy pozostaje przetrzymywany przez mężczyzn u Jessiego w piwnicy. Walter długo zastanawia się, co zrobić z ocalałym wrogiem, znanym przestępcą Silvano o pseudonimie „Szalona ósemka”. Mężczyzna może zamordować Waltera oraz jego najbliższych, ponieważ zna jego tożsamość. Co więcej, chęć zemsty za morderstwo wspólnika i uwięzienie oraz zagrożenie poprzez konkurencję w biznesie narkotykowym to dla Silvano wystarczające argumenty do eliminacji wroga. Walter początkowo więzi Silvano, jednak gdy decyduje się uwolnić go i pozwolić odejść, ten podejmuje desperacką próbę odebrania mu życia. Silvano chciał zabić chemika odłamkiem szkła z rozbitego talerza. Walter po raz pierwszy ukazuje swoje drugie, głęboko skrywane mroczne oblicze. W przypiływie furii i niepohamowanego gniewu, Walter odbiera życie „Szalonej ósemce”. To pierwsze świadome odebranie przez Waltera życia innemu człowiekowi.

S01E05 *Gray Matter (Gray Matter)*

Narkotyki kontra pożyczka

Z uwagi na postępującą chorobę głównego bohatera niezbędne jest pozyskanie funduszy na bardzo kosztowne leczenie. Walter otrzymuje ofertę wsparcia

finansowego od dawnych wspólników, z którymi niemal dwadzieścia lat wcześniej współpracował nad badaniami i realizacją projektu. Z jedną z nich łączyła go najprawdopodobniej miłosna relacja. White został oszukany i pozbawiony udziałów w spółce. Gdyby nie to wydarzenie, najprawdopodobniej życie Waltera i jego rodziny wyglądałoby zupełnie inaczej. Bez deficytów finansowych sam mógłby pokryć opłaty za terapię onkologiczną. Jego duma nie pozwala mu jednak na przyjęcie pożyczki, mężczyzna świadomie nie przyjmuje pomocy ze strony byłych przyjaciół. Walter znajdując się w sytuacji granicznej dokonuje wyboru pomiędzy dobrem a złem. Pieniądze, które teoretycznie należały mu się z legalnego źródła odrzucił na poczet pozyskania zasobów finansowych z działalności przestępczej.

S01E06 *Z pustą ręką (Crazy Handful of Nothin)*

Nauczyciel chemii staje się bossem narkotykowym Haisenbergiem

Widz ma do czynienia zarówno z zewnętrzną, jak i wewnętrzną przemianą głównego bohatera. Walter goli głowę z powodu przyjmowanej chemii. Podczas rodzinnego śniadania, syn Waltera w żartach nazywa go bandytą z powodu nowego wizerunku. Stanowi to swoistą ironię, bowiem wydaje się utwierdzać odbiorcę w przekonaniu, iż mężczyzna utożsamia się z nową, życiową rolą, którą ma zamiar odgrywać. Walter zaczyna identyfikować się z pseudonimem Haisenberg (pierwowzór, niemiecki fizyk, jeden z współtwórców mechaniki kwantowej), przywdziewając charakterystyczny czarny kapelusz na głowę oraz akcentując swoją nową pozycję w narkotykowym biznesie. Używając swoich umiejętności chemicznych, mści się na dealerze, który brutalnie i dotkliwie pobił jego partnera biznesowego Jessiego Pinkmana. Walter powoduje wybuch piorunianem rtęci, ukazując swoją determinację, odwagę, pewność siebie zyskując szacunek i miejsce w narkotykowym świecie. To przejście Waltera z jasnej na ciemną stronę.

Sezon 2

S02E01 737 (737)

Dialog serca ojca do dziecka

Podczas przyjęcia na cześć narodzin Holly, córki Waltera i jego żony Skyler, Walt zostaje poproszony o powiedzenie kilku słów do kamery. Nagranie bowiem ma stanowić pamiątkę dla córki, kiedy ta stanie się już dorosła, a Walter najpewniej nie będzie już żyć. Rokowania nie są zbyt optymistyczne, dlatego też taka ewentualność jest mocno zasadna. Emocje, które ukazują się na twarzy ojca, męża, członka rodziny, którym jest Walter White to zmieszanie, strach, ale i głęboki smutek. Mężczyzna coraz trudniej radzi sobie ze swoją osobistą i rodzinną sytuacją, co więcej obawia się, iż Tuco Salamanca handlarz narkotyków

zabije jego i całą jego rodzinę. Wzruszony Walter przewidując, iż zostało mu kilka miesięcy, maksymalnie 2 lata życia wedle prognoz lekarzy, kieruje słowa pełne serdeczności do swojej córki, iż zawsze będzie z niej bardzo dumny. Jest to poruszający obraz miłości ojca do dziecka. Rodzina była siłą napędową dla Waltera, póki egotyczny umysł nie przejął nad nim pełnej kontroli.

S02E06 *A ku ku (Crazy Handful of Nothin)*

Zabójstwo w ramach zemsty

Uwaga skupia się na drugim bohaterze, Jessiem Pinkmanie, partnerze w narkotykowym biznesie Waltera. Mężczyzna zgodnie z sugestią, by w ramach zemsty zabić, udaje się do zapuszczonego domu uzależnionej pary narkomanów, odpowiedzialnych za kradzież metaamfetaminy Waltera i Jessiego. W ten sposób Haisenberga chce pokazać, iż każdy kto zechce mu zaszkodzić i go oszukać skończy martwy. W domu nie zastaje jednak pary, a ich kilkuletniego syna, który zaniedbany i smutny zwraca się do mężczyzny z prośbą o jedzenie. Jessie, który od samego początku nie chciał nikogo zabić, a jedynie odzyskać swoją należność, zaczyna mieć wątpliwość jak powinien postąpić, bowiem nie chce pozbawiać dziecka rodziców, mimo faktu, kim są i jacy są. Finalnie, para wraca do domu, zaś kobieta będąc pod wpływem używek zabija swojego partnera, po czym traci przytomność. Sytuacja staje się okazją, by Jessie wykręcił numer na pogotowie, z nadzieją, aby ci przybyli i pomogli chłopcu. Odchodząc, emocjonalnie życzy dziecku dobrego życia, wiedząc doskonale, iż małe zasługuje na wszystko co najlepsze, a nie na to, z czym od małego do tej pory obcował. Scena ukazuje, iż w głównym bohaterze odezwało się jego, wewnętrzne dziecko, ponieważ rodzice Jessiego wyrzucili go z domu za przyjmowanie narkotyków a całą miłość przelali na swojego młodszego syna, a brata bohatera.

S02E12 *Phoenix (Phoenix)*

Wybór pomiędzy rodziną a pieniędzmi

Walter nawiązuje współpracę z Gustavo Fringiem, właścicielem barów gastronomicznych Los Pollos. Jeszcze nie wie, iż ta kooperacja zmieni jego życie już na zawsze. White dostaje ultimatum, ma tylko jedną godzinę na dostarczenie metaamfetaminy we wskazane miejsce. Po przekroczeniu wyznaczonego czasu, transakcja nie dojdzie do skutku. Wówczas staje przed trudnym wyborem, bowiem jego żona właśnie zaczyna rodzić. Załamany, wiedząc, że powinien być przy najbliższych, nie wybiera jednak rodziny, konsekwentnie dostarcza przesyłkę we wskazane miejsce. Dojeżdżając na salę porodową zastaje żonę z nowonarodzoną córeczką. Bohater dokonuje kolejnego nieetycznego wyboru.

S02E12 *Phoenix (Phoenix)***Celowe nieudzielenie pomocy i śmierć**

Walter udaje się do baru. Na miejscu spotyka ojca Jane Margolis, uzależnionej dziewczyny, która jest nową partnerką Jessiego. Podczas nieprzypadkowo wywiązującej się rozmowy z obcym mężczyzną, Walter uzmysławia sobie, iż traktuje Jessiego, nie jak byłego ucznia czy partnera biznesowego, a członka rodziny. Relacja, którą stworzyli w tym dziwnym układzie transakcji narkotykowej, jest silniejsza od współpracy zawodowej. Haisenberg postanawia pojechać do Pinkmana porozmawiać, ponieważ ich spotkanie zakończyło się awanturą. Widok, który zastaje na miejscu bardzo go rozczarowuje. Mężczyzna wraz z partnerką leżą nieprzytomni, najprawdopodobniej po zażyciu narkotyków. W trakcie wizyty Jane przebudza się podczas konwulsji i wymiotów. Walter początkowo podbiega by pomóc dziewczynie, jednak w ostatniej chwili wycofuje się. Można tę sytuację zinterpretować jednoznacznie. Kobieta ściąga na samo dno Jessiego, wprowadzając go w uzależnienie i odciągając od narkotykowego biznesu. Margolis finalnie umiera. Walter mimo iż waha się i w krótkiej scenie, ukazuje szerokie spektrum emocji, w tym płacz, lecz nie podejmuje próby ratunku. Opuszcza mieszkanie Pinkmana, pozwalając umrzeć młodej kobiecie.

S02E13 *ABQ (ABQ)***Śmierć za śmierć**

Ostatni odcinek drugiego sezonu koncentruje się na splocie różnych wydarzeń, skupionych wokół grupy głównych bohaterów. Najważniejszym wydarzeniem zakańczającym odcinek jest zdarzenie, w którym ojciec Jane, nieżyjącej już dziewczyny Pinkmana, podczas wykonywania swej pracy, jaką jest kontrola lotów samolotów, powoduje wypadek lotniczy, w którym ginie 167 osób. Samolot rozbija się nad miastem, zaś odłamki, osobiste rzeczy podróżujących oraz ich ciała spadają na ulice i posesje mieszkańców całego Albuquerque. Odcinek jest bardzo symboliczny. Decyzja o nieudzieleniu pomocy Jane, uratowała Jessiego, jednakże przyczyniła się do odebrania życia poza samą kobietą aż 167. pasażerom lotu, stających się ofiarami rozpaczliwego serca ojca, który stracił swoje dziecko. Co więcej, Walter przechodzi operację, mogącą przedłużyć jego życie o kilka lat lub nawet gwarantującą pełne wyzdrowienie.

Sezon Trzeci**S03E12 *Półśrodki (Half Measures)*****Ratowanie życia w imię przyjaźni**

Walter był zawsze dokładnie przygotowany do wszelkich przedsięwzięć. Działał w skupieniu i wedle obranej strategii. Nie mógł jednak przewidzieć, iż znajdzie się w centrum rozgrywek, w których będzie musiał natychmiastowo

zadziałać by uratować życie Pinkmana, samemu się narażając. To błyskawiczna reakcja i instynktowne działanie, gdy White odkrywa, iż Jessie w ramach zemsty za zabicie jego przyjaciela Combo przez ludzi narkotykowego bossa Gustavo, postanawia sam wymierzyć sprawiedliwość i zastrzelić ludzi odpowiedzialnych za śmierć młodego mężczyzny. Walter widząc konfrontację pomiędzy rozwścieczonym wspólnikiem, który sam rusza na uzbrojonych mężczyzn, bez namysłu wkracza między uczestników konfrontujących minione zdarzenia, rozjeżdżając ich nim ci zdążą zabić Jessiego. Ratuje on wspólnika przed bliską śmiercią, jednocześnie podpadając samemu Gustavo.

S03E13 *Na całość (Full Measure)*

Śmierć jako ocalenie

Ostatni odcinek trzeciego sezonu ukazuje pierwsze zabójstwo z rąk Pinkmana. Jessie nie chciał zabijać laboranta Galea. Mężczyzna znalazł się w nieodpowiednim, można podsumować, miejscu i czasie. Chciał pracować dla Gustavo, ponieważ pasjonował się chemią i miał niesamowicie chłonny umysł oraz pożądaną przez narkotykowego bossa zdolności. Jessie by ratować swoje i Waltera życie, zabija mężczyznę, który znał recepturę na produkcję słynnej, niebieskiej metaamfetaminy wedle przepisu Waltera. W obecnej sytuacji tylko Pinkman i White znają recepturę, dlatego też Gustavo zmuszony zostaje do współpracy z Walterem, którego chciał wyeliminować z narkotykowej gry. Przyjęcie propozycji nauczenia się produkcji narkotyku, to świadome skazanie Waltera na śmierć, gdyż to Gale przejąłby funkcję głównego pracownika laboratorium. Teraz to Pinkman ocala życie Haisenberga.

Sezon czwarty

S04E12 *Ku końcowi (End Times)*

Zabicie dziecka dla własnego profitu

Im prężniej rozwija się fabuła serialu, tym widz z większym niedowierzaniem może przyglądać się metamorfozie głównego bohatera Waltera White'a. Produkcja narkotyku, nieumyślne spowodowanie śmierci, zabójstwo w afekcie, celowe zlecenie morderstwa, aż przez podjęcie środków, prowadzących do zabicia dziecka. Walter posuwa się do otrucia Brocka – syna Andrei, nowej życiowej partnerki Jessiego, którą Pinkman poznał na spotkaniu AA. Jessie podejrzewa Waltera o podanie chłopcu rycyny. Badania toksykologiczne wykazują, iż chłopiec najprawdopodobniej natknął się na dziko rosnący kwiat i zjadł jego trujące jagody, co doprowadziło do zatrucia. Sprawcą jednak jest sam Walter, który miał jasno określony cel. Zrzucenie odpowiedzialności za otrucie dziecka na Gustavo, a tym samym przeciągnięcie na swoją stronę Pinkmana. Właściciel Los Pollos wyeliminował bowiem z udziałów Haisenberga

stawiając na współpracę z Jessiem. Chemik całą złość i nienawiść Pinkmana kieruje na Gustava.

Sezon piąty

S05E05 *Pusta przestrzeń (Dead Freight)*

Zabicie dziecka będącego świadkiem przestępstwa

Drew Sharp, to dziecko, które jeździło beztrąsko na motorze po pustyni. Zbierało pająki do słoika, korzystając z wolnego czasu i pogody, stając się świadkiem napadu na pociąg przez ekipę Waltera. Nieodpowiednie, miejsce i niewłaściwy czas spowodowały, iż chłopiec ginie z rąk psychopatycznej postaci, jaką jest Todd Alquist. Bez zastanowienia, bez refleksji, bez przejawu chociażby najmniejszej emocji, mężczyzna wyjmując z kieszeni broń i zabija chłopca. Uznaje, iż postąpił słusznie, bowiem Drew był świadkiem i mógł zagrozić całej akcji. Scena powoduje kolejne załamanie Jessiego, który do samego końca chciał żyć zgodnie z wartościami. Sytuacja na Walterze nie robi już tak mocnego wrażenia. Ukazuje to zupełną zmianę spokojnego nauczyciela chemii w człowieka bez empatii.

S05E014 *Ozymandiasz (Ozymandias)*

Bezsensowna śmierć z rąk członka rodziny

Hank Shrader, szwagier Waltera, pracownik agencji rządowej Wydziału antynarkotykowego, przez cały serial deptał po piętach Haisenberga, barona narkotykowego, twórcy niebieskiego najczystszej narkotyku nie tylko w całych Stanach Zjednoczonych, ale i w Ameryce Południowej. Mężczyzna początkowo nie miał pojęcia, iż jego największym wrogiem jest członek własnej rodziny. Walter był zawsze krok na przód, bowiem Hank dzielił się z nim etapami śledztwa, które prowadził. Scena na pustyni, w której poprzez splót różnych zdarzeń, Walter próbuje uratować Hanka, na którego gank motocyklowy wydał wyrok. Oferuje gangowi neonazistów wszystkie swoje pieniądze za ocalenie szwagra. Jest to moment, w którym White jest gotów zakończyć działania i wycofać się raz na zawsze z całego procederu, wiedząc, iż jest na granicy życia. Wtedy Hank wypowiada słowa, które poniekąd stanowią puentę do wszystkich wydarzeń serialowych, a mianowicie: „Jesteś najmądrzejszym facetem, jakiego kiedykolwiek spotkałem, i jesteś zbyt głupi, żeby to zobaczyć – podjął decyzję dziesięć minut temu”. Mężczyzna ginie od strzału w głowę. To jedna z najmocniejszych i najboleśniejszych scen w serialu. Hank, to największa ofiara Waltera. Utożsamiał przejaw walki dobra ze złem. Stanowił jasną stronę, która miała wygrać z mrokiem.

S05E16 *Felina (Felina)***Dobro kontra zło**

Ostatni odcinek serii stanowi doskonale spinającą klamrę całości fabuły. Walter odwiedza Eliotta oraz Fretchen, byłych wspólników, którzy pozbawili go źródeł finansowania w ramach wspólnego projektu, przejmując w całości zysk z działań firmy, która okazała się sukcesem. Pod groźbą przekazuje im środki finansowe, które mają przekazać jego synowi, kiedy ten uzyska pełnoletność. Otrzymują również dyspozycję zachowania tajemnicy dotyczącej tego, jakie jest prawdziwe źródło pochodzenia tychże pieniędzy. Oficjalna wersja głosi, że to udziały za patent wielkiego oraz dochodowego projektu, w którym Walter brał niegdyś udział. White żegna się również z żoną Skyler i malutką córeczką Holly. W końcowej scenie mężczyzna uwalnia Jessiego, znajdującego się w skrajnym stanie fizycznym oraz psychicznym, będącego w niewoli gangu, który zamordował szwagra Waltera. Pinkman w końcu staje się wolny. Członkowie giną, zaś Walter zostaje śmiertelnie postrzelony. Ostatnia scena jest bardzo wymowna. Główny bohater z sentymentem ogląda i dotyka różnych przedmiotów w laboratorium, wspominając czas, w którym pracował przy narkotykach. Kluczowe słowa wypowiedziane przez Waltera mówią o tym, że robił to wszystko, bo to lubił i był w tym naprawdę dobry. Mężczyzna umiera. Nie z powodu choroby, raka (nowotworu), tylko z powodu własnej zachłanności, chciwości i dumy. Wybierając ścieżkę zła oraz destrukcji. Dokonywał bowiem wyborów, które ostatecznie doprowadziły go na samo dno. Odchodzi z tego świata samotnie, bez rodziny czy jakiegokolwiek wsparcia. Scena ukazuje, że dobro zawsze wygrywa ze złem, nie zważając na to, jaki był pierwotny cel oraz motywacja.

Tabela 12. Analiza dylematów etycznych i odcinków serialu *Breaking Bad*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Pilot</i>	58 min	Przyznanie się do winy (zabójstwa) i poniesienie odpowiedzialności vs. zatajenie prawdy i życie w cieniu zbrodni	Życie w cieniu zbrodni	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Nieprzyznanie się do nieumyślnego pozbawienia życia drugiego człowieka, zatajenie zbrodni, dalsze życie w przestępczym świecie
2.	S01E02 <i>Paszek w Klatce</i>	48 min	Uwolnienie wroga, wypuszczenie go na wolność vs. odebranie mu życia	Odebranie życia wrogowi	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zabójstwo w afekcie. Afekt – zabójstwo w złości jako konsekwencja niewdzięczności ze strony jeńca
3.	S01E05 <i>Gray Matter</i>	48 min	Wzięcie uczciwej pożyczki z legalnych źródeł vs. pozyskanie zasobów finansowych z działalności przestępczej	Pozyskanie pieniędzy z działalności przestępczej	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	W obliczu potrzeby zdobycia funduszy na leczenie, bohater może pozyczyć środki od dawnych wspólników, z którymi ma zatarg. Ten jednak wybiera pieniądze pochodzące z działalności przestępczej
4.	S01E06 <i>Z pustą ręką</i>	48 min	Wybaczenie krzywdy vs. zemsta	Zemsta	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zwykłyła chęć zemsty, spowodowanie wybuchu piorunianem rtęci, działalność w świecie narkotykowym
5.	S02E01 <i>737</i>	47 min	Narażenie życia członków rodziny przez взгляд na działalność przestępczą vs. prowadzenie uczciwego rodzinnego życia	Narażenie członków rodziny przez взгляд na partycypowanie w działalności narkotykowej	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zamieszanie w handel narkotykami, okłamywanie rodziny
6.	S02E06 <i>A ku ku</i>	47 min	Pomoc chłopcu z patologicznej rodziny vs. pozostawienie chłopca bez pomocy	Pomoc chłopcu z patologicznej rodziny	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Chęć zastraszenia, zabicie partnera, brak opieki nad dzieckiem, nadużywanie używek, zaniedbania rodzicielskie

7.	S02E12 <i>Phoenix</i>	47 min	Rodzina – rodząca żona vs. pieniądze – dostarczenie narkotyków na czas	Pieniądże	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Wybór pieniędzy – dostarczenie narkotyków we wskazanym miejsu i czasie zamiast towarzyszenie rodzącej żonie
8.	S02E12 <i>Phoenix</i>	47 min	Udzielenie pomocy walczącej o życie vs. nieudzielenie pomocy umierającej kobiecie	Nieudzielenie pomocy umierającej kobiecie	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zażywanie narkotyków, celowe nieudzielenie pomocy prowadzące do śmierci człowieka
9.	S02E13 <i>ABQ</i>	48 min	Zemsta za śmierć dziecka vs. pogodzenie się ze śmiercią córki	Zemsta za śmierć dziecka	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Odebranie życia pasażerom samolotu w wyniku spowodowania wypadku lotniczego
10.	S03E12 <i>Półśrodk</i>	47 min	Zabijanie w imię przyjaźni vs. pozostawienie przyjaciela na pewną śmierć	Zabijanie w imię przyjaźni	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Proba wymierzenia samemu sprawiedliwości, porachunki, zabijanie ludzi
11.	S03E13 <i>Na całość</i>	47 min	Zabójstwo w celu ocalenia vs. pozwolenie na śmierć współpracownika	Zabójstwo w celu ocalenia	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Podjęcie decyzji o zabójstwie a nie dopuszczenie do śmierci współnika
12.	S04E12 <i>Ku końcowi</i>	47 min	Zabicie dziecka dla własnego profitu vs. uczciwe przeciagnięcie współnika na swoją stronę	Zabicie dziecka dla własnego profitu	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Otrućie dziecka i doprowadzenie do jego śmierci, wmieszanie w zabójstwo osoby trzecie
13.	S05E05 <i>Pusta przestrzeń</i>	48 min	Pozbawienie dziecka życia, bo było świadkiem przestępstwa vs. pozostawienie małego przestępcy przy życiu	Pozbawienie dziecka życia, bo było świadkiem przestępstwa vs. pozostawienie	Pierwszoplanowa	1	Pierwszoplanowy	Zabicie dziecka, które było niewygodnym świadkiem nielegalnych precedensów
14.	S05E014 <i>Ozyman-diusz</i>	48 min	Zabójstwo za chwilę szczerości vs. zmierzanie się z prawdą	Zabójstwo za chwilę szczerości	Pierwszoplanowa	1	Pierwszoplanowy	Zabicie szwagra w chwili jego szczerości
15.	S05E16 <i>Felina</i>	55 min	Dobro vs. zło	Dobro	Pierwszoplanowa	1	Pierwszoplanowy	Zachłanność, chciwość, pycha, śmiertelne postrzelenie

Źródło: Opracowanie własne.

W powyżej opisanych podrozdziałach przedstawiono fabułę serialu, dlatego w tym miejscu skoncentrowano uwagę na wyborach etycznych, a dokładniej na interpretacji tychże dylematów. Racjonalnie rzecz ujmując, można byłoby stwierdzić, że w *Breaking Bad* pojawia się koncept ucieleśnionej gry bohatera z etyką. Ten serial utożsamiany jest niekiedy z reprezentacją uosobionej personalnej gry z etyką po akcie *breaking bad*, w której rzeczywistość odpowiada podmiotowi. Warto też podkreślić, że w tym serialu żaden czyn ani wybór głównego bohatera nie jest niewinny, nawet ten, u którego podstaw legły „czyste intencje”. Tak naprawdę wszystkie decyzje i działania podejmowane przez White’a „wrastają” w rzeczywistość, prowadząc do często nieoczekiwanych zdarzeń, zaś ich znaki ujawniają się w procesach ludzi i systemów, wśród których osadzony jest bohater, jednakże objawiają się również na poziomie pojedynczych przedmiotów i rzeczy⁵²⁸.

Na 15 dylematów etycznych wskazanych 13 to złe, nieetyczne wybory dokonywane przez bohaterów. Można więc stwierdzić, że 87% wyborów, to niemoralne decyzje. Serial jest opowieścią o narkotykowym świecie, o zbrodni, ale również to historia prezentująca, do czego zdolny jest człowiek w sytuacjach granicznych.

4.5.2. OZARK

Ostatnią analizowaną w niniejszej publikacji jest produkcja nosząca tytuł *Ozark*. Podczas dokonywania analizy zwrócono szczególną uwagę na wartości społeczno-obyczajowe wynikające z tego neoserialu.

OZARK

4 sezony, 44 odcinki wybrano 7 dylematów etycznych

S01E01 Cukrowa laseczka (*Sugarwood*)

Nielegalny proceder finansowy kontra zachowanie życia

Marty Byrde wraz ze współnikiem prowadzi firmę zajmującą się doradztwem finansowym. Jest pracoholikiem, który przypomina bardziej gościa we własnym domu, niż członka rodziny. Sytuacja odbija się na jego relacjach z żoną, która ma romans ze swoim szefem, ale także na kontakcie z dziećmi, szczególnie nastoletnią córką. Praca finansisty to jednak przykrywką dla realizacji prawdziwego fachu oraz pozyskiwania źródła dochodu, jakim jest „pranie brudnych pieniędzy”. Nie przypuszcza jednak, iż pewnego dnia znajdzie się w sytuacji

⁵²⁸ Ibidem.

granicznej własnego życia. Jego wspólnik Bruce wydał na siebie i Martiego wyrok, okradając meksykański kartel narkotykowy na 8 milionów dolarów, co kończy się dla Bruce'a natychmiastową śmiercią. Martiego ratuje jednak umiejętność dyplomacji i efektywnej negocjacji, bowiem Del – członek kartelu ocala życie mężczyzny, pod warunkiem spłaty skradzionych należności. Marty dostaje 5 lat na wypranie dla kartelu 500 milionów dolarów. Z dnia na dzień cała rodzina zostaje zmuszona opuścić Chicago i zacząć żyć w nowej, pozamiejskiej rzeczywistości, która staje się tak naprawdę przykrywką do podjęcia nielegalnych przedsięwzięć na potrzebę zdobycia określonych zasobów finansowych.

S01E03 *Niedobór snu (My Dripping Sleep)*

Kurs szybkiego dorastania

Marty od samego początku trudnej życiowej sytuacji, w której znalazła się cała rodzina, był szczery wobec Wendy, swojej żony podając prawdziwy powód natychmiastowego opuszczenia miasta i przeprowadzki do Osage Beach, miejscowości wypoczynkowej położonej na wyżynie Ozark w Stanach Zjednoczonych. Mężczyzna wpadł w mroczny i trudny punkt swojego życia, dostępując konfrontacji z konsekwencjami własnych niemoralnych i nieodpowiedzialnych działań, ale i z wielkością zagrożeń, jakie spadły na niego i jego rodzinę. Co więcej, w obliczu sytuacji granicznej, zaczął zbierać plony swych decyzji, odkrywając zdradę żony, która czuła się niezauważana i ignorowana przez męża, który ślepo podążał za zwiększaniem zasobów finansowych, nie zaś za pielęgnowaniem relacji. W efekcie znudzona i pełna deficytów kobieta, wdała się w romans z własnym szefem, co doprowadziło do utraty więzi z mężem. Wyjazd małżonków przypominał swoisty układ logistyczny. Działanie w imię ratowania życia i rodziny, partnerstwo. Bez sentymentów i uczuć. Początkowo dzieci Byrdeów nie znały prawdziwego powodu zmiany okoliczności życia. Czuli się rozgoryczone i zdezorientowane. Szczególnie starsza córka Charlotte, bowiem cały świat, który do tej pory znała i zbudowała, został w Chicago, co utrudniało komunikację i funkcjonowanie rodziny, przez wybuchowy charakter nastolatki. Z kolei syn Jonah, introwertyczne i zanurzone we własnym świecie dziecko, wydawało się coraz mocniej zamykać w sobie. Marty i Wendy postanawiają dla bezpieczeństwa całej rodziny, przedstawić prawdziwy powód zmiany natychmiastowych okoliczności życia. Dzieci poznają prawdę, otrzymują również wytyczne jak reagować w sytuacji zagrożenia, czego mogą się spodziewać i z czyjej strony to zagrożenie może nadejść. Jest to dla nich przyspieszony kurs wejścia w dorosłość. Żaden rodzic nie chce pozbawiać swych dzieci niewinności i spokoju płynącego z ogniska domowego. Dzieci Brydeów nie miały wyboru, zostały zmuszone do stania się uważnymi, odpowiedzialnymi, ale i czujnymi na własne i innych ludzi życie.

S01E07 *Szlachetny cel (Nest Box)*

Uczciwa manifestacja

Marty dla korzyści biznesowych przyjaźni się z lokalnym pastorem Maso-nem Youngem znanym z prowadzenia nabożeństw w formie zboru na łodziach. Bezinteresowna pomoc finansowa przy budowie Kościoła, stanowi jedynie przykrywkę dla przestępczej działalności związanej z praniem brudnych pieniędzy. Na łodziach dokonuje się dystrybucja narkotyków przy udziale małżeństwa Darlene i Jacoba Snellów, z którymi Marty jest w układzie biznesowym. Pastor na swoje nieszczęście odkrywa prawdziwe intencje Martiego, ale także dowiaduje się, iż uczestnicy organizowanych na wodzie mszy nie są wiernymi poszukującymi Boga, zaś klientami pozyskującymi heroinę. Nie chcąc dawać przyzwolenia, ani uczestniczyć w przestępczym procederze, postanawia spalić postawiony już szkielet Świątyni. Jest to jego manifest i przeciwdziałanie przestępczym czynnościom. Cała sytuacja doprowadziła do furii Snellów i znacznie utrudnia dalsze działania Martiego, stając się jednocześnie nieuchronnym wyrokiem, który pastor ściągnął na siebie i swoją ciężarną żonę, Grace. Kobieta ginie, zaś jej śmierć jest tragiczna, bowiem ciało nie zostaje nigdy odnalezione, śledztwo jest jedynie poszlakowe i wskazuje na taką możliwość. Najtragiczniejsze jest odnalezienie na miejscu nowonarodzonego syna małżeństwa, który otrzymuje imię Zeke. Pastor zostaje sam, z malutkim synem, z kryzysem wiary i załamaniem psychicznym, które finalnie doprowadzi go do śmierci.

Sezon drugi

S02E07 *Tylko jedno wyjście (One Way Out)*

Zabójstwo by ratować własne życie

Wendy zostaje uprowadzona przez załamanego i rozstrojonego psychicznie Masona Younga, pastora, którego żona w brutalny sposób straciła życie po nawiązaniu relacji z nowoprzybyłą rodziną Byrdeów. Mężczyzna załamał się psychicznie, mając kryzys wiary, doszedł do własnej granicy funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Nie potrafił zapewnić odpowiedniej opieki dziecku, co spowodowało, iż jego syn, Zeke został mu odebrany przez opiekę społeczną i trafia do rodziny Byrdeów. Young obarcza małżeństwo winą za wszelkie krzywdy, których doznał, dlatego w akcie desperacji i szaleństwa porywa Wendy, grożąc jej śmiercią. Warunkiem puszczenia kobiety całej i zdrowej, jest oddanie w ciągu 24 godzin syna pod opiekę biologicznego ojca. Biznesmen Charles Wilkes pomaga Martiemu zaadoptować dziecko pastora, jednakże podczas przekazania Zeke'a prawdziwemu ojcu, ten atakuje Marty'ego. W konsekwencji, jaką była samoobrona Byrdea, Young traci życie. Wendy i Marty, którzy stali się właścicielami zakładu pogrzebowego, jako jednego z miejsc do pozyskiwania nielegalnych środków finansowych, zacierają ślad pozbywając się ciała pastora w piecu krematoryjnym.

S02E09 *Borsuk (The Badger)***Więzy rodzinne kontra lojalność**

Ruth Langmore, uboga, młoda kobieta mieszkająca całe życie w przyczepie kempingowej w Ozark, początkowo planowała ukraść pieniądze oraz zamordować Martiego, traktując przybysza od samego początku jako miejskiego intruza. Finalnie staje się jednak jego najbliższą współpracownicą, a z czasem relacja, która wytwarza się między Ruth a Martym, przypomina relację rodzinną. Kobieta czuje, że może polegać na mężczyźnie, czego nie dane jej było doświadczyć w relacji z ojcem. Marty przekazuje dziewczynie wiedzę i praktyczne umiejętności pozyskiwania nielegalnych pieniędzy, ale również obdarza ją zaufaniem, z czasem wtajemniczając w cały proceder. Ruth całe swoje życie wychowywała się w biedzie, tracąc w dzieciństwie ukochaną mamę, gromadząc w sobie wiele deficytów. Mieszkała z patologicznym ojcem alkoholikiem i przestępcą, który większość życia spędzał w więzieniu. Co więcej, ciążyła na niej odpowiedzialność za młodsze kuzynostwo, bowiem ich ojcowie byli równie nieodpowiedzialni i zepsuci moralnie. Nauczona od wczesnych lat, iż przemoc, kradzież i wyłącznie nielegalne działania stanowią bazę do osiągnięcia upragnionego celu. Jej motywacja się zmienia, w chwili kiedy Marty dostrzega w niej ludzką istotę i potencjał, daje Ruth pracę, dzięki czemu kobieta posiada stały dostęp do źródła dochodu. Lojalność Ruth względem Byrdów zostaje wystawiona na ogromną próbę, kiedy jej wujek Russo okazuje się być informatorem FBI. Kobieta śmiertelnie poraża prądem na jeziorze obu członków swojej rodziny, Russa oraz Boyda w porcie. Ta decyzja pokazuje, iż dziewczyna poświęciła rodzinę dla obcych, dokonała wyboru, dając dowód pełnego zaufania i oddania.

Sezon trzeci**S03E09 *Fire Pink (Fire Pink)*****Śmierć brata w zamian za ratunek własnego i rodziny życia**

Ben Davis, to brat Wendy, który przybywa do Ozark po utracie pracy jako nauczyciel. Powodem okazuje się być zachowanie mężczyzny, wynikające z choroby psychicznej afektywnej dwubiegunowości, na którą cierpi. Postać Bena jest bez wątpienia postacią tragiczną. Młody, pełen życia mężczyzna, budzący sympatię, wiele miesza w życiu społeczności Ozark, zaś sam bohater ściąga swoim nieprzewidywalnym zachowaniem coraz więcej sytuacji stanowiących zagrożenie dla rodziny Byrdeów. Ben nawiązuje romantyczną relację z Ruth, ukazując inną twarz bohaterki, kobiecość, wrażliwość, ale również nadzieję na to, iż jej życie może w końcu zmienić się na lepsze. Kobieta ma świadomość, iż Ben cierpi na dokuczliwą chorobę i nie przyjmuje leków, przez co jego stan zdrowia sukcesywnie się pogarsza. Dziewczyna jednak stara się mu pomagać za każdym razem, gdy ten swoim zachowaniem wpada w sytuację zagrożenia.

Po kilku wydarzeniach, w których mężczyzna poprzez swoje nierozważne działania, zaczął ściągać na siebie uwagę kartelu narkotykowego, Wendy uznaje, iż niestabilny Ben nie może narażać rodziny na niebezpieczeństwo. Podejmuje bolesną, jednak z jej punktu widzenia konieczną i tragiczną w skutkach decyzję, by pozbawić życia własnego brata, nim ten ściągnie śmierć na całą rodzinę. Kobieta wywozi Bena poza miasto, zostawiając go w barze przy autostradzie. Na miejsce przybywa członek kartelu narkotykowego, który zabija mężczyznę. Co tragiczniejsze, ciało brata przywozi do spalarni u Brydeów, zaś jego prochy zostają przekazane Ruth, której pęka serce. Sytuacja ukazuje konsekwencje działań bohaterów, ale także tragiczne w skutkach decyzje wpływające nieodwracalnie na ich psychikę.

S04E14 *Trudne pożegnania (A Hard Way To Go)*

Śmierć za śmierć

Finałowa scena ukazuje Ruth, która ginie z rąk Camili Elizondro, matki członka kartelu narkotykowego Javiego, który odpowiadał za śmierć ukochanego kuzyna Ruth, Wayatta. Kobieta w ramach zemsty za zabójstwo kuzyna, zabija Javiego. Małżeństwo Byrdów wykazało się brakiem lojalności, bowiem potwierdzili kobiecie, iż byli świadkami morderstwa mężczyzny przez Ruth, co nie było zgodne z prawdą. Kobieta mogła ocalić swoje życie, jednak zdecydowała się na stanięcie twarzą w twarz ze śmiercią. W odróżnieniu od Byredów Ruth do samego końca zachowała wszelkie tajemnice dla siebie, nie wydając kartelowi Byrdów. Młoda kobieta nie miała już nic do stracenia. Jej ukochany partner Ben oraz kuzyn Wyatt, jedyne istoty, które darzyła prawdziwą, lojalną, bezwarunkową i pełną oddania miłością zginęli niesprawiedliwie, przedwcześnie odchodząc z tego świata. Jedyne o czym marzyła Ruth, to zdobycie odpowiednich środków finansowych na bezpowrotne opuszczenie Ozark, które kojarzyła z biedą, cierpieniem i brakiem jakichkolwiek perspektyw. Pojawienie się rodziny Byrdów z Chicago, dało jej złudną nadzieję na nowy początek i odmianę losu. Finalnie, okazuje się, iż relacja z Martym i Wendy, odebrały kobiecie szansę na życie, które sobie skrycie wymarzyła.

Ozark jest kolejną mocną produkcją na rynku współczesnych seriali. Analizę wybranych produkcji serialowych zakańcza pozycja, która pokazuje jak decyzje człowieka mogą wpłynąć na bezpieczeństwo i życie całej rodziny. Jak mocno mogą być przesunięte granice i ile jest w stanie wytrzymać człowiek. To kolejna produkcja bez happy endu. Każda decyzja pociąga za sobą szereg tragicznych skutków. W przypadku tego serialu, wskazania prawych dylematów również sprawiło trudności jak na przykład zabicie w imię lojalności. Uznano jednak, że na 7 dylematów etycznych 4 można traktować jako te etyczne (57%), zaś 3 dylematy moralne są nieetyczne (43%).

Tabela 13. Analiza dylematów etycznych i odcinków serialu *Ozark*

Lp.	Sezon i numer odcinka	Czas odcinka	Problem etyczny	Rozwiązanie – dokonany wybór	Bohater	Liczba odcinków	Typ narracji	Zobrazowanie problemu – medialny obraz
1.	S01E01 <i>Cukrowa laszczka</i>	58 min	Nielegalny proceder finansowy vs. zachowanie życia	Nielegalny proceder finansowy	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Pranie brudnych pieniędzy oraz kradzież zamiast uczciwej pracy oraz niewłaściwy dobór współnika
2.	S01E03 <i>Niedobór smu</i>	59 min	Postawienie życia zawodowego na pierwszym miejscu vs. dbanie o życie rodzinne	Podjęcie decyzji o zadbanie o więzi rodzinne	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Przedkładanie zarabiania pieniędzy nad pielęgnowanie relacji, co prowadzi do destrukcji całej rodziny
3.	S01E07 <i>Szacbetny cel</i>	59 min	Rozwój nielegalnego procederu narkotykowego pod przykrywką funkcjonowania świątyni vs. zniszczenie powstającej świątyni w zarodku w celu ukroczenia destruktywnych działań	Podjęcie decyzji o zniszczeniu świątyni, wraz z konsekwencjami	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zniszczenie początkującego kapitału w imię zaprzestania nieuczciwego procederu
4.	S02E07 <i>Tylko jedno wyjście</i>	60 min	Zabójstwo człowieka vs. ratowanie własnego życia	Zabójstwo człowieka	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Zabicie człowieka w akcie samoobrony, zacieranie śladów zbrodni
5.	S02E09 <i>Borsuk</i>	64 min	Więzy rodzinne vs. lojalność	Lojalność	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Pozbawienie życia członków rodziny poprzez porażenie prądem w ramach lojalności okazywanej człowiekowi, który dał jej życiową szansę

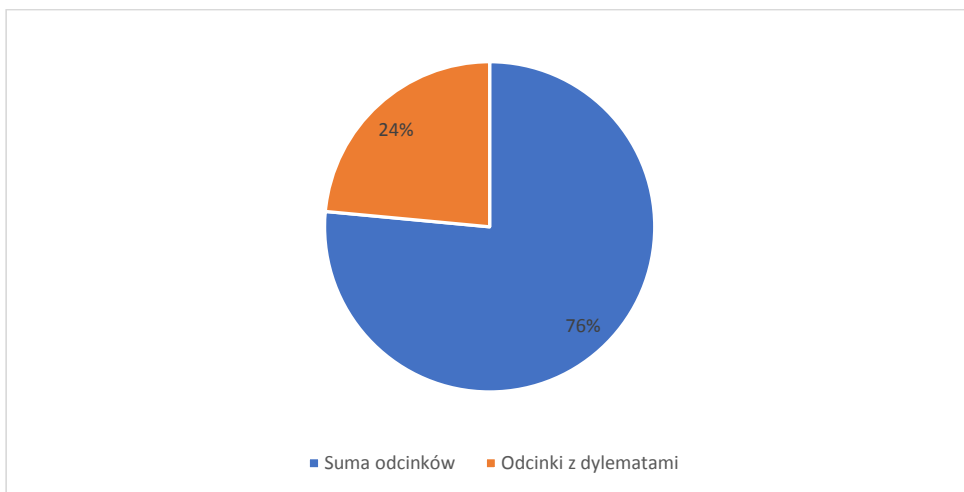
6.	S03E09 <i>Fire Pink</i>	63 min	Pozostawienie przy życiu brata, który przez wzgląd na chorobę stanowi poważne zagrożenie vs. własne życie oraz życie i bezpieczeństwo rodziny	Własne życie i bezpieczeństwo rodziny	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	Podjęcie trudnej i bolesnej, aczkolwiek z punktu widzenia bohaterki koniecznej decyzji o uśmierceniu brata stanowiącego zagrożenie dla pozostatej rodziny
7.	S04E14 <i>Trudne pożegnania</i>	72 min	Wybór życia vs. lojalność polegająca na zachowaniu dla siebie wszelkich tajemnic	Lojalność	Pierwszoplanowy	1	Pierwszoplanowa	W obliczu utraty sensu życia, wybór pewnej śmierci, zachowując przy tym godność i niewygodne tajemnice

Źródło: Opracowanie własne.

PODSUMOWANIE WYNIKÓW BADAŃ EMPIRYCZNYCH

W podsumowaniu niniejszej publikacji zdecydowano się uwzględnić wyniki badań oraz wykresy zawierające procentowe rozłożenie danych dotyczących ogólnej sumy odcinków podanych analizie, jak również liczba odcinków zawierających dylematy etyczne, typ narracji, ale także odcinki dotyczące etycznych bądź nieetycznych wyborów dokonywanych przez bohaterów wybranych produkcji serialowych. Dzięki zastosowanemu zabiegowi łatwiej będzie dostrzec pojawiające się zależności w badanych i analizowanych dylematach etycznych w obrębie wybranych grup seriali.

Wykres 1. Suma wszystkich odcinków oraz suma odcinków zawierających dylematy etyczne

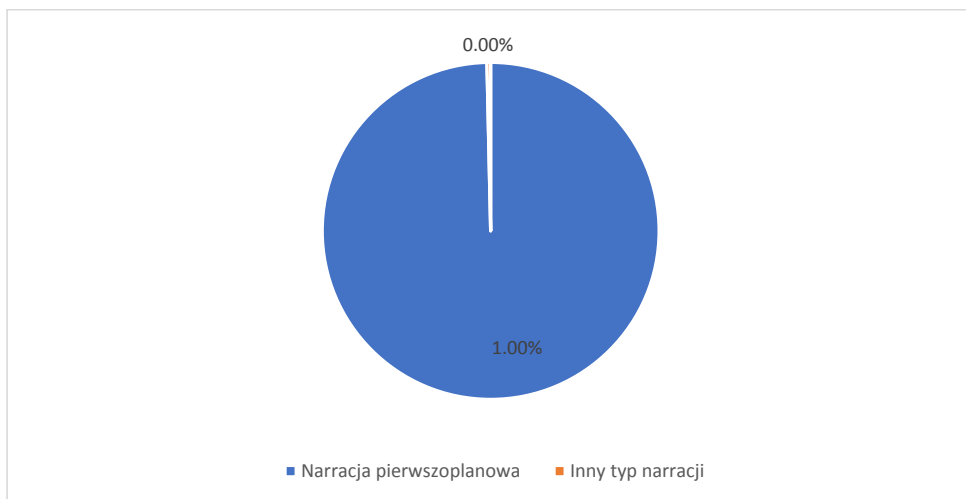


Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Wśród wszystkich poddanych analizie odcinków najważniejsze dylematy etyczne, występujące w serialach wyniosły 24% całości. Niekiedy wśród danego odcinka pojawiło się więcej niż jeden dylemat. Seriale, w których pojawił więcej niż jeden dylemat w danym odcinku to: *House of Cards*, *Rząd: Królestwo, władza i chwała*, *Westworld* oraz *Breaking Bad*.

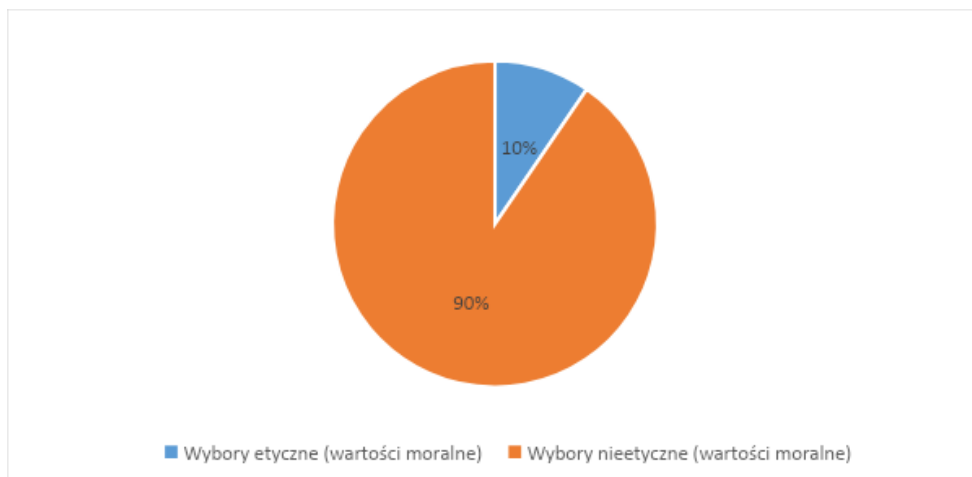
Pod uwagę brano problematykę dylematu, która dominowała w odcinku, co wiązało się z sytuacją, w której został postawiony pierwszoplanowy bohater odcinka, stąd 76% wszystkich odcinków nie zawierała dylematów. Dodatkowo, bohaterowie drugoplanowi, nie zostali uwzględnieni, z uwagi na niewielki czas jaki poświęcono ich wyborom, zaś uwaga skupiona była na pozostałych bohaterach. Wiąże się to z głównym bohaterem stawianym przed trudnym wyborem. Bohaterowie drugoplanowi zazwyczaj stanowili tło lub bezpośrednią przyczynę sytuacji problemowej.

Wykres 2. Typ narracji w produkcjach serialowych



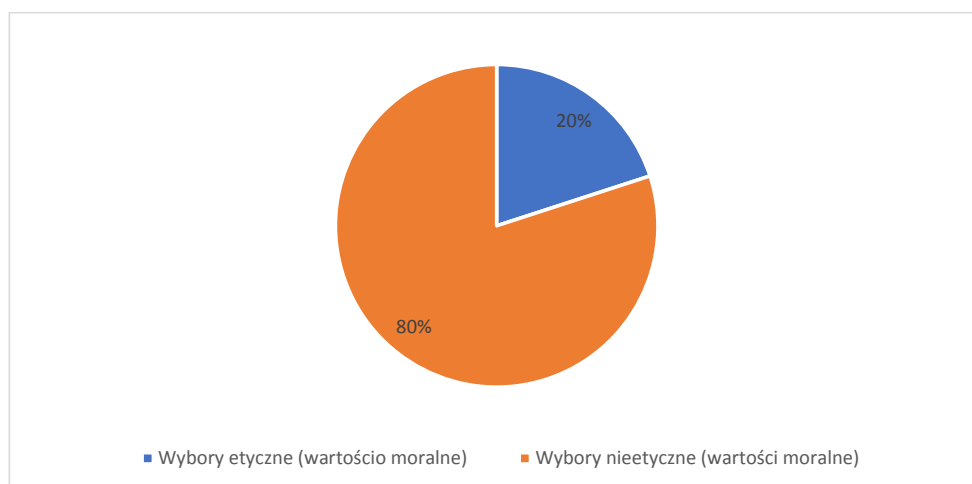
Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

We wszystkich serialach poddanych analizie w obrazowaniu dylematów etycznych przeważał typ narracji pierwszoplanowej (99,65%). Niecały procent stanowił dodatkowy typ narracji, jakim jest *solwilokium*, czyli bezpośrednio zwrot bohatera do widza, polegający na monologu, w którym bohater dzieli się swoimi przemyśleniami.

Wykres 3. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *House of Cards*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

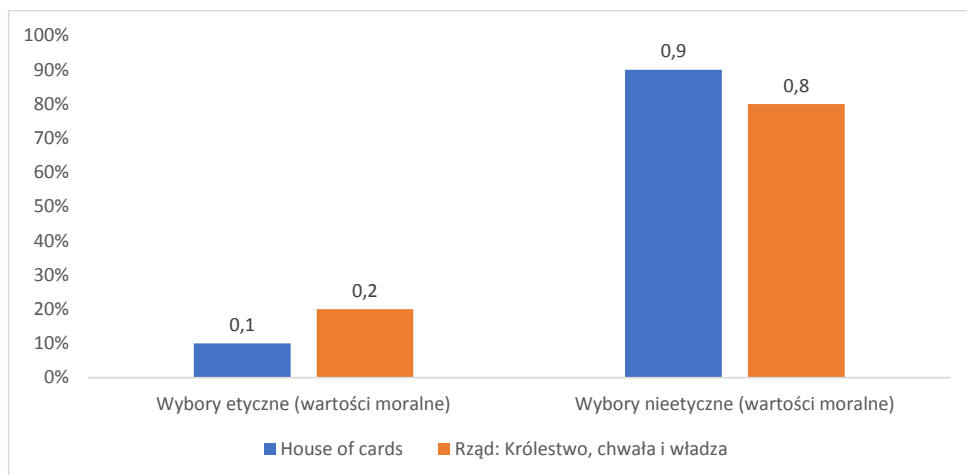
Pod względem wartości moralnych (duchowych) analizowano seriale: *House of Cards* oraz *Rząd: Królestwo, władza, chwała*. Na podstawie zamieszczonych wykresów (Wykres 3., Wykres 4.) można zauważyć, że w większości przypadków mamy do czynienia z wyborem nieetycznym, niemoralnym.

Wykres 4. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Rząd: Królestwo, władza, chwała*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Na wykresie 5. zamieszczono dane obu seriali w celu porównania. Wykres ten wskazuje na podobieństwa w przedstawianiu wyborów moralnych w serialach skupionych na tematyce władzy. Korelacja między wyższym odsetkiem decyzji niemoralnych a fabularnym kontekstem politycznym jest silnym dowodem na narracyjne eksponowanie etycznych dylematów w takich środowiskach.

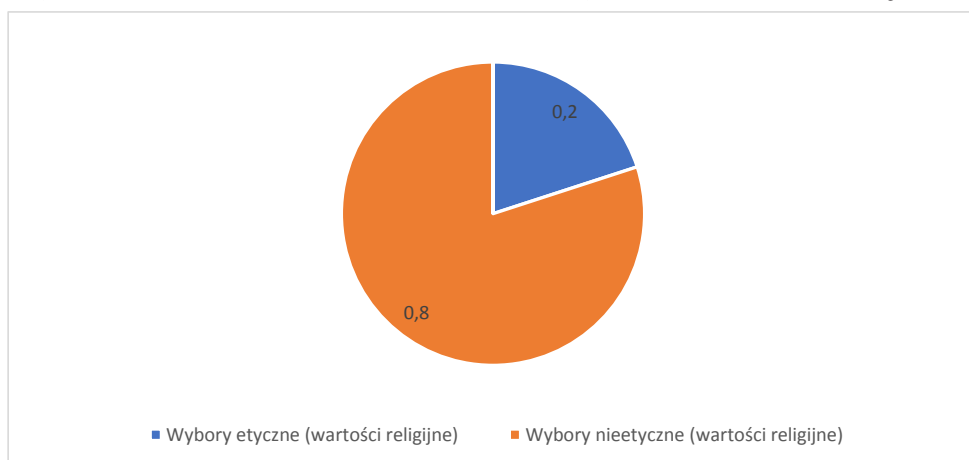
Wykres 5. Zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem moralnym



Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

W drugiej kolejności wzięto pod rozwagę analizę seriali telewizyjnych, patrząc przez wzgląd na prezentowane w nich wartości religijne. Analizy dokonywano na serialach: *Mesjasz* i *Młody Papież*.

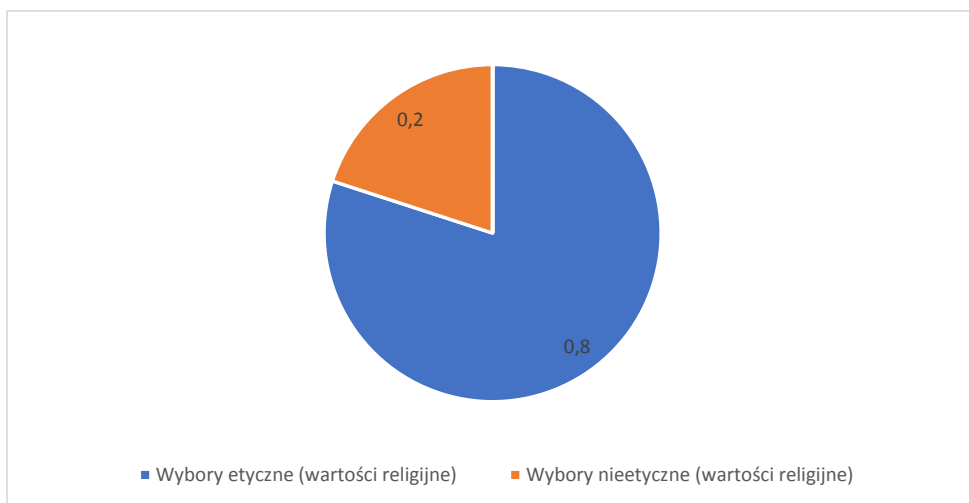
Wykres 6. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Mesjasz*



Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

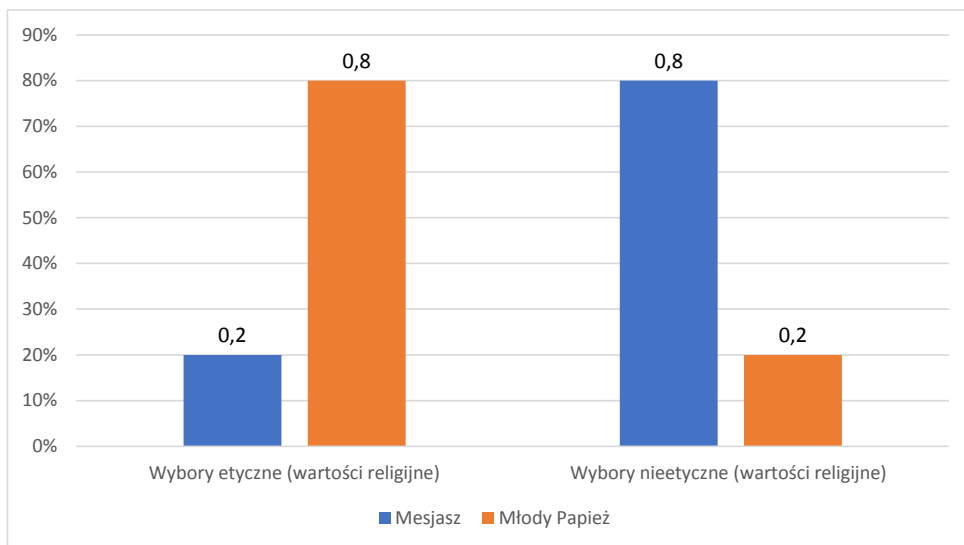
W przypadku serialu *Mesjasz* większość stanowiły wybory nieetyczne, zaś w odniesieniu do *Młodego Papieża* większość, to wybory etyczne (Wykres 6; Wykres 7). Przewaga wyborów niemoralnych wskazuje na krytyczne podejście do roli religii w decyzjach bohaterów. Korelacja z fabułą sugeruje ukazanie religii jako przestrzeni manipulacji i konfliktów moralnych. Z kolei odsetek wyborów moralnych w serialu *Młody* może wskazywać na różne podejścia do przedstawiania religii jako źródła tradycyjnych wartości.

Wykres 7. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Młody Papież*



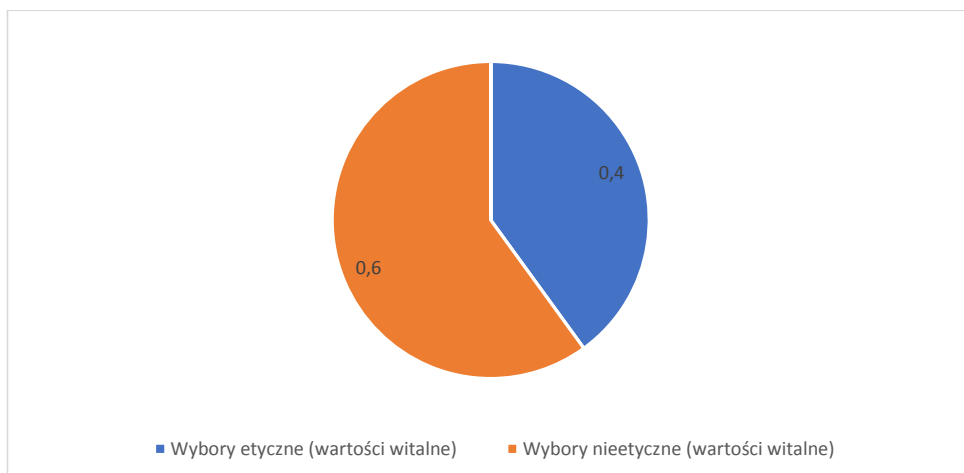
Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Na wykresie 8. zamieszczono zbiorcze dane procentowe z seriali uwzględniających dylemat religijny. Zestawienie to potwierdza kontrast między serialami: *Mesjasz* podkreśla moralne zmagania wynikające z konfliktu wartości religijnych, podczas gdy *Młody Papież* skupia się na wykorzystaniu religii do osiągnięcia wyższych celów moralnych

Wykres 8. Zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem religijnym

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

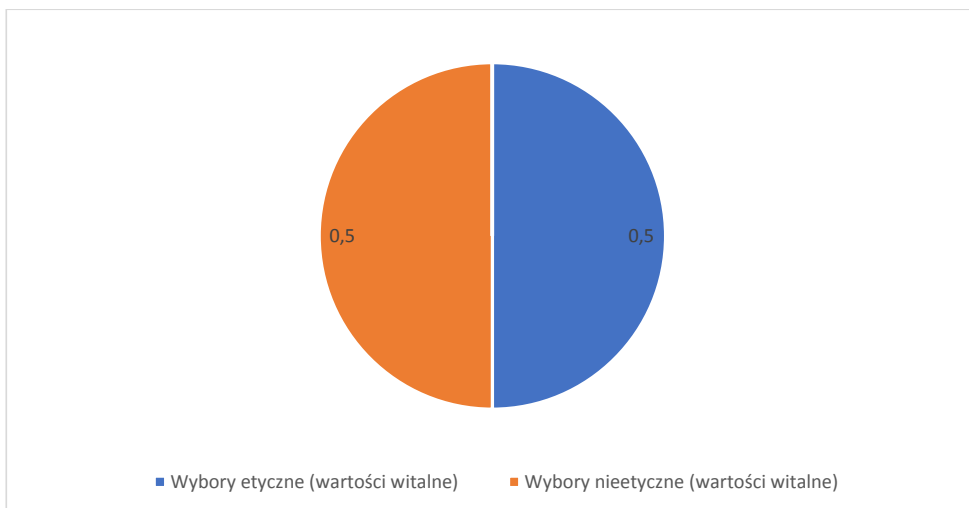
Kolejnymi analizowanymi serialami były: *Black Mirror* oraz *Nowy, wspaniały świat* z uwzględnieniem wartości witalnych.

Wykres 9. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Black Mirror*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

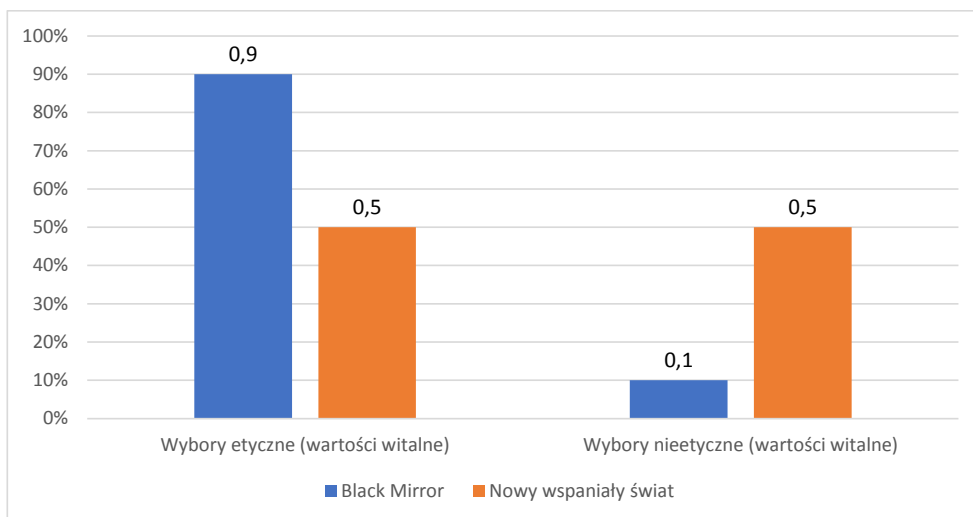
W przypadku wskazanych produkcji widoczne są pewne kompatybilności. W serialu *Black Mirror* występuje 40% etycznych wyborów bohaterów, natomiast w serialu *Nowy wschodni świat* wybory rozłożyły się równomiernie (po 50%).

Wykres 10. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Nowy wschodni świat*



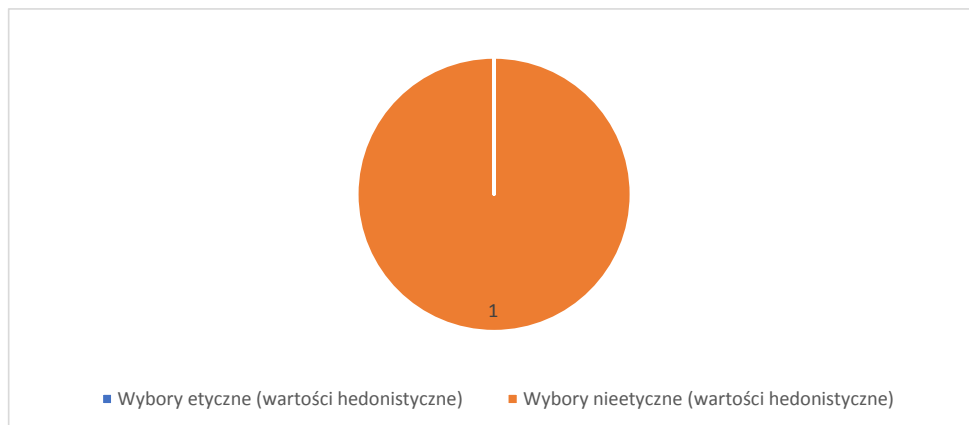
Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Poniżej, na wykresie 11. przedstawiono zestawienie produkcji serialowych uwzględniających wybory etyczne z perspektywy wartości witalnych. Dane te wskazują na różnice w podejściu do wartości w badanych serialach. Podczas gdy *Black Mirror* pokazuje niebezpieczeństwa technologii, *Nowy wschodni świat* stawia na równe proporcje w rozkładzie wyborów etycznych i nieetycznych, co wynika z poznawania przez bohaterkę Rezerwatu Dzikich, który w kontrze do nowego lepszego i hermetycznego świata okazuje się wyborem opierającym się na tradycyjnych wartościach, takich jak monogamiczna relacja partnerska oraz świadome przeżywanie emocji, w tym również tych trudnych, jak cierpienie psychiczne, a nie stosowanie farmakologii mającej to zagłuszyć.

Wykres 11. Zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem witalnym

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Następnie analizie poddano seriale z uwzględnieniem wartości odczuć, hedonistycznych na podstawie seriali *Westworld* oraz *Squid Game*.

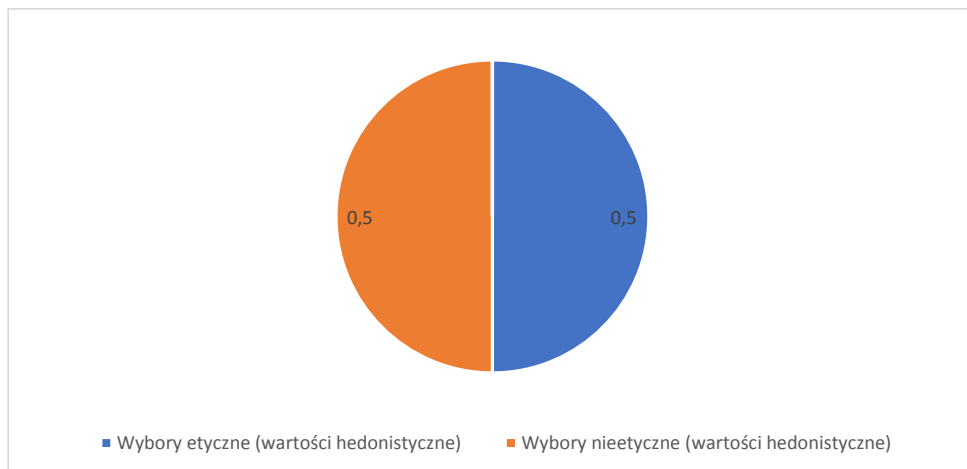
Wykres 12. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Westworld*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Jak wynika z przedstawionych wykresów (Wykres 12., Wykres 13.) w odniesieniu do pierwszej produkcji – *Westworld*, wszystkie dylematy uznano za nieetyczne, zaś w przypadku *Squid Game* dokonywane przez bohaterów wybory

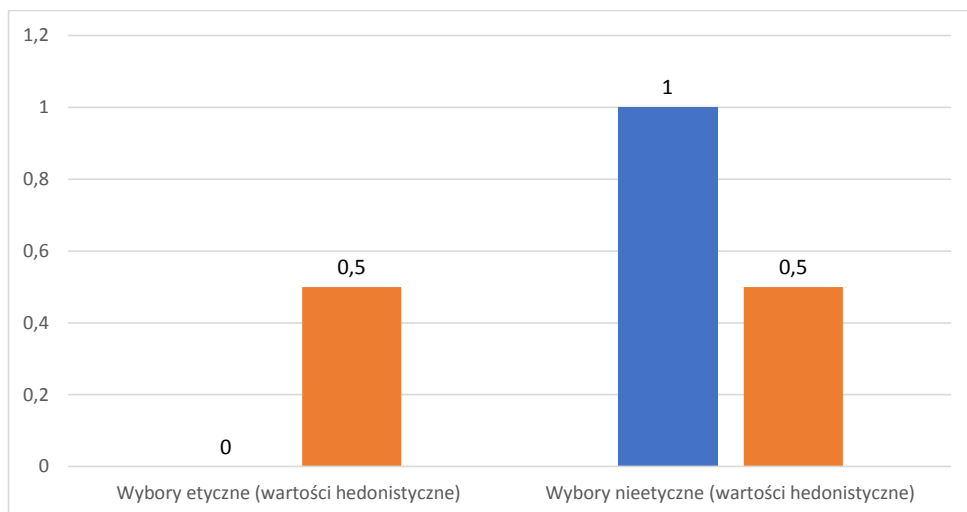
ułożyły się w korelacji 50% na 50%. Przewaga wyborów niemoralnych podkreśla etyczne wyzwania związane z relacjami między ludźmi a technologią. Serial ukazuje dehumanizację i uprzedmiotowienie jako centralne dylematy. Równowaga między wyborami moralnymi i niemoralnymi odzwierciedla moralne zmagania w obliczu ekstremalnych warunków.

Wykres 13. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Squid Game*



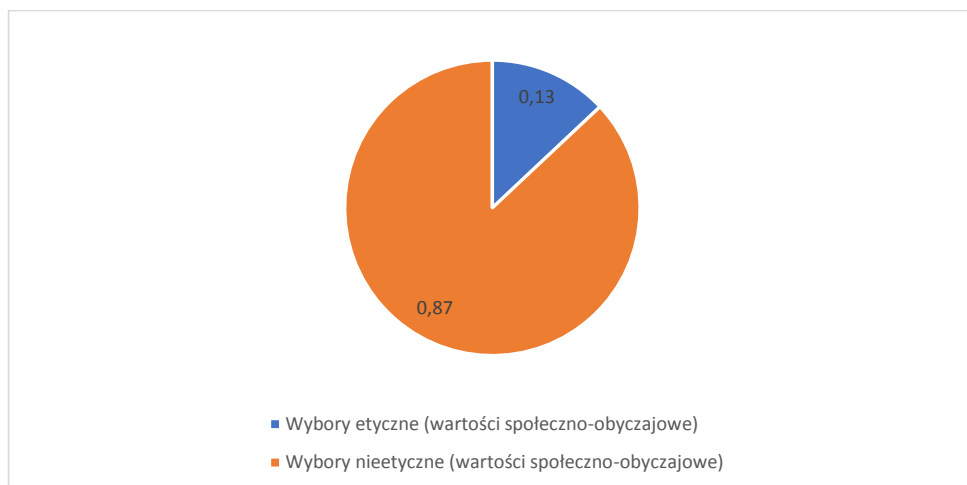
Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Na wykresie 14. zaprezentowano zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem hedonistycznym. Prezentuje on różnorodność podejść do dylematów etycznych w badanych produkcjach. Porównanie seriali pokazuje, że *Westworld* skupia się na niemoralnych aspektach związanych wykorzystaniem technologii, podczas gdy *Squid Game* eksploruje moralne wybory w sytuacjach ekstremalnych.

Wykres 14. Zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem hedonistycznym

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

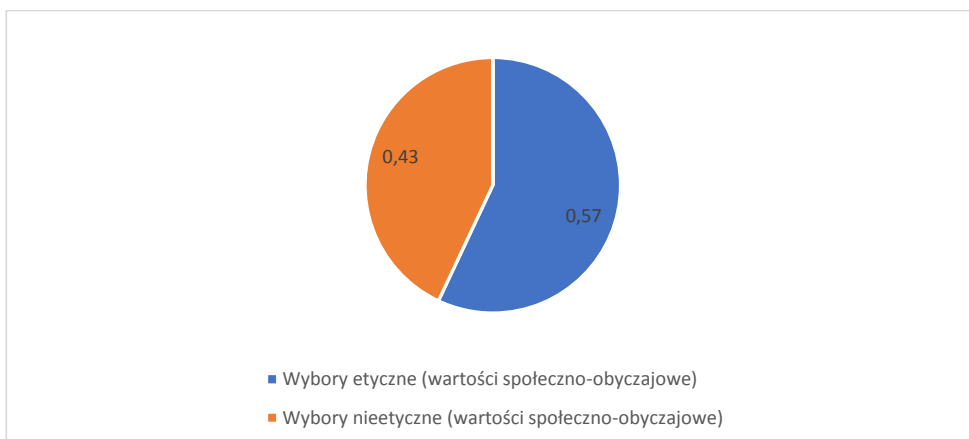
Seriale *Breaking Bad* oraz *Ozark* analizowano z perspektywy dylematów o charakterze wartości społeczno-obyczajowych.

Wykres 15. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Breaking Bad*

Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

W przypadku wskazanych seriali, w jednym z nich przeważają nieetyczne wybory, zaś w odniesieniu do drugiego serialu – przeważają jednak etyczne wartości społeczno-obyczajowe.

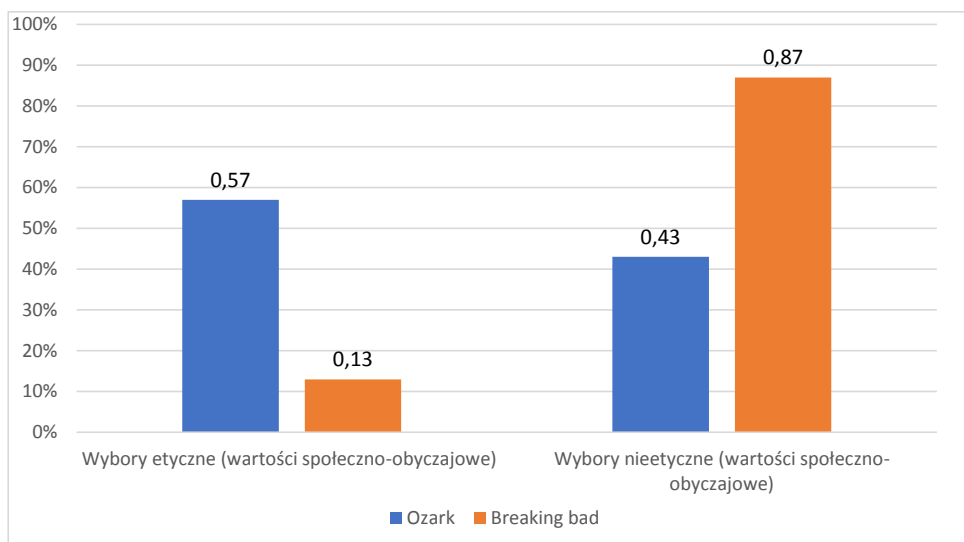
Wykres 16. Procentowe rozłożenie wartości dylematów w serialu *Ozark*



Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

W przypadku wskazanych seriali, w jednym z nich przeważają nieetyczne wybory, zaś w odniesieniu do drugiego serialu – przeważają etyczne wartości społeczno-obyczajowe.

Wykres 17. Zbiorcze dane procentowe seriali z dylematem społeczno-obyczajowym



Źródło: Opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań.

Przeprowadzone badania wskazują, iż wspólną cechą poddanych analizie w niniejszej książce produkcji serialowych, jest spójny schemat konstrukcji fabuły. Treść serialowych historii oparta jest na postawieniu głównych bohaterów w trudnych, problemowych, a czasem i ekstremalnych sytuacjach życiowych. Kluczowe postacie zostają zmuszone do poradzenia sobie z okolicznościami, które pozbawiają je możliwości pozostania w znanym, komfortowym i bezpiecznym miejscu. Bohaterowie dokonują wyborów w kategorii etycznych lub nieetycznych, które wiążą się z określonymi wartościami, takimi jak: wartości moralne, religijne, witalne, odczuciowe, hedonistyczne, społeczno-obyczajowe. Wśród nich wyodrębnić należy szczegółowe dylematy etyczne, charakterystyczne dla każdego neoseriału oraz koherentne pomiędzy sobą w kategorii rodzaju dylematu.

Po przeprowadzeniu analizy jakościowej wybrano ze wszystkich przebadanych seriali nowej generacji, tj. 10 produkcji, 283 odcinki – najczęściej pojawiające się dylematy etyczne, uwidocznione w sytuacjach problemowych, trudnych oraz granicznych, z którymi przyszło mierzyć się serialowym bohaterom.

Należy wymienić:

- dylemat życia a śmierci w perspektywie decydowania o odebraniu innej istocie pierwotnie nabytej wartości, jaką jest życie;
- dylemat wyboru pomiędzy rodziną, bliskimi, ukochaną osobą a przestrzenią kariery zawodowej;
- dylemat uczciwości a stosowania nieuczciwych działań, w celu zdobycia pewnych zysków, profitów;
- dylemat wyboru miłości a chęć zdobycia oraz realizacji celów dających materialne udogodnienia;
- dylemat komunikowania prawdy a nieszczerze zachowania wynikające z pewnych obaw, ale także w celu osiągnięcia określonych korzyści;
- dylemat poczucia własnej godności a rezygnacja z poszanowania siebie i spełnienia czyichś oczekiwań;
- dylemat życia w zgodzie z samym sobą a rezygnacja z własnych potrzeb z uwagi na przedkładanie innych ludzi ponad siebie;
- dylemat wzięcia odpowiedzialności za własne czyny a ukrywanie prawdy, by uniknąć konsekwencji, kary;
- dylemat pogodzenia się ze spotkanym nieszczęściem, zaakceptowanie danego stanu i odpuśczenie a życie we frustracji, złości, cierpieniu i chęci zemsty;
- dylemat sprzeciwu na krzywdzące zachowania wobec innych, a dawanie przyzwolenia poprzez brak reakcji na nieetyczne działania wobec pokrzywdzonych;
- dylemat uczciwości w perspektywie pozyskania środków finansowych pochodzących z legalnych źródeł a wybór nielegalnych, nieetycznych form i możliwości zarobku;

- dylemat życia w prawdzie a życie w strachu oraz obawie przed odkryciem dyskredytujących informacji;
- dylemat wybaczenia krzywd wyrządzonych przez innych a chęć zemsty i skrzywdzenia w ramach zadośćuczynienia;
- dylemat odpuszczenia i pogodzenia się z trudnymi okolicznościami a usilna walka zmiany swojej sytuacji;
- dylemat wyboru egzystowania w świecie realnym a wykorzystywanie nowych technologii do ucieczki w to, co oferuje iluzoryczność świata wirtualnego;
- dylemat traktowania hostów podmiotowo, z uwagi na nabycie przez nich cech osobowych a korzystanie z ich zaplecza możliwości dla zaspokojenia ludzkich oczekiwań.

Należy potwierdzić zasadność stawianej w publikacji tezy, iż seriale nowej generacji medialnie obrazują dylematy etyczne oraz komunikują wartości w swym przekazie audiowizualnym. Co więcej, zastosowany wywiad z ekspertem oraz jego efekt, jakim jest przekazana wiedza stanowi pogłębienie oraz uzupełnienie wyników badań analizy jakościowej. Wyniki badań jakościowych są koherentne z wynikiem wywiadu.

W związku z powyższym wypunktowano najistotniejsze wnioski oraz konkluzje mające odzwierciedlenie w badanej tematyce oraz potwierdzające założenia badawcze:

- współczesne seriale słusznie są określane jako seriale nowej generacji, można je również definiować mianem produkcji wysokojakościowych a nawet ekranowych dzieł. Dzieje się tak dlatego, że współczesny serial przejął rolę „wielkiego kina mistrzów”, zaś mistrzowie dotychczasowego kina (fabularnego) rzeczywiście zaczęli tworzyć produkcje serialowe;
- obserwuje się ciągły rozwój sztuki filmowej oraz przełomowy krok do rozwoju gatunku jakim jest serial. W odniesieniu do tego założenia można stwierdzić, że serial jako gatunek będzie się nadal rozwijał i ewoluował (przykład: serial interaktywny);
- „można postawić tezę, że sztuka filmowa w serialu odniosła kolejne zwycięstwo, ponieważ okazało się, że kino czy też sztuka filmowa jest zdolna opowiadać bardzo poważne, długie, pogłębione treści”⁵²⁹. O doskonaleniu sztuki filmowej w serialu mogą świadczyć takie elementy, jak: bardzo dobrej jakości scenariusze, znakomita gra aktorska, podejmowanie ważnych i poważnych wątków fabularnych. Określenie „seriale nowej generacji” ma przełożenie na jakość tych produkcji, ich przekaz czy też przyjętą formułę;
- sama formuła produkcji serialowych zyskuje na znaczeniu, ponieważ historia przekazywana widzowi w odcinkach powoduje, że odbiorca utrzymuje kon-

⁵²⁹ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

centrację na przyswajanych treściach. Odcinki serialu nie trwają długo, stąd też odbiorca się nie rozprasza, nie nuży, nie dekoncentruje. Możliwość „oglądania seriali powoduje, że narracja wcale nie musi zwalniać, a historia może mieć swoją wielowymiarowość z wielowątkowością oraz wielopostaciowymi bohaterami”⁵³⁰. Należy więc uznać taką formę za wartość fabularną;

- odnosząc się do postrzegania etycznych działań bohaterów współczesnych produkcji serialowych w kontekście wartości merkantylno-materialnych lub wartości ukazanych przez pryzmat działań oraz schematów politycznych, można powołać się na takie produkcje jak: *Breaking Bad*, *Ozark*, *House of Cards*. „Dla dramaturgii i dla sensu przekazu serialowego, dla pogłębienia wartości katartycznych związanych z *katharsis*, niezbędne jest to, by część historii, czy nawet jej główna część była mroczna, dotyczyła kwestii trudnych i bolesnych”⁵³¹,
- za zasadne należy uznać kreowanie jednoznacznie negatywnych bohaterów, aby móc dostrzec wskazane wartości, którymi w życiu codziennym kierują się ludzie. Ponadto, można też stwierdzić, że zasadniczo serialowy dramat dzięki takim bohaterom zyskuje na znaczeniu, gdyż owe postacie okazują się być wielobarwne i wielostronne. Swoją kreacją wywołują też intelektualne refleksje, ponieważ widz może dokonywać pewnych ocen. „Bohaterowie negatywni, czy bohaterowie, którzy zachowują się niewłaściwie, są dla serialu tzw. solą, bowiem widzowie, odbiorcy mogą ich kochać i nienawidzić jednocześnie. Serialowe postacie w imieniu widzów przeżywają jakiś rodzaj życia, którego widzowie nigdy nie przeżyliby, nie przeżyją, ale być może na pewnym poziomie pragnęliby go doświadczyć i odczuć”⁵³². Możliwe, iż odbiorca danej produkcji w rzeczywistości nie będzie miał sposobności zmierzyć się z konkretnymi dylematami etycznymi, a serial umożliwi mu zetknięcie się z danym problemem;
- warto mieć na uwadze, że seriale w swej istocie są odskocznią od codzienności, ale mogą stanowić realne zagrożenie przed uzależnieniem. Natomiast, odnosząc się do ich ludycznego i hedonistycznego charakteru, przejawia się on tym, że odbiorca żyje życiem serialowych bohaterów. Sensem widza jest to, „by przez chwilę nie być sobą i nie być w swoim życiu. Żeby być daleko od siebie i być zupełnie w innym życiu, zajmować się innymi sprawami, posiadać inne dylematy, przeżywać inne doświadczenia, czy też innych dramatów doświadczyć”⁵³³;
- można postawić tezę o instrumentalizacji wartości religijnych ukazanych w przekazach takich seriali, jak: *Młody Papież* i *Mesjasz*. Religia została sprowadzona do elementu kultury, co oznacza, że można nią dysponować w róż-

⁵³⁰ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

⁵³¹ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

⁵³² Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

⁵³³ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

nym stopniu, podobnie jak innymi jej elementami. Na podstawie współczesnych produkcji serialowych, (ale nie tylko seriali) można stwierdzić, że religia przestała być *sacrum*, czyli czymś niezwykłym, niedotykalnym, a stała się kolejnym narzędziem służącym do zonglowania produktami do dostarczania rozrywki. Ogólnie rzecz ujmując, w oparciu o wskazane seriale – *Młody Papież* czy *Mesjasz* albo *House of Cards*, szeroko rozumiana religia wykorzystywana jest jako narzędzie mające zmanipulować widza. „Należy mówić także o tym, że religia w tym postmodernistycznym świecie, jaki znamy z seriali, odgrywa rolę gigantyczną, dlatego, że zwyczajnie porządkuje pewnego rodzaju rzeczywistość”⁵³⁴;

- w świecie filmu, a więc sztuki, religia stoi na straży wartości etycznych, przy czym wydaje się być ostatnim funkcjonalem różnicującym dobro od zła;
- współczesne seriale pokazują świat nowych technologii i nowych mediów jako bezpośrednie zagrożenie dla człowieczeństwa. W tych serialowych przekazach nie istnieje świat mediów przedstawiany jako miejsce przyjazne człowiekowi w całej jego głębi. Należy więc uznać, że jest to forma komunikowania;
- należy przyjąć również, że seriale komunikują wartości oraz pewne sensy i przekazy, a także obrazują rzeczywistość. Przy czym, warto podkreślić, że jest to rzeczywistość przetworzona przez wyobraźnię autorów;
- seriale, mimo że przedstawiają fikcję, a ich treść stanowi jedynie wycinek rzeczywistości, to jednak wynikający z nich obraz medialny pełni istotną funkcję komunikowania. Odbywa się to na poziomie zarówno symbolicznym, jak i emocjonalnym;
- funkcjonalność współczesnych produkcji serialowych sprowadza się do wywołania u odbiorców stanu *katharsis*. Produkcje audiowizualne sprzęgają doświadczenia swoich bohaterów odczuciami wywołanymi w widzach. Dodatkową pokusą dla telemanów jest fakt uczestnictwa w wydarzeniach fabuły z bezpiecznej pozycji przed szklanym ekranem;
- neoseriale ukazują sztukę pracy reżyserskiej w doborze i przedstawieniu wizji artystycznej poszczególnych dziedzin życia, jego problemów, dylematów i wyzwań;
- serial to gatunek, który w swych założeniach fabularnych czerpie z historii greckich tragedii. Uznajmy to fakt, iż natura ludzka schematy zachowań, pociąg do przeżywania konkretnych bodźców, nie uległy zmianie na przestrzeni setek lat;
- człowiek ma wyraźnie uwypukloną tendencję, wzmacnianą przez wewnętrzną potrzebę ucieczki od własnej rzeczywistości. Manifestuje ją różnorako

⁵³⁴ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

w obrębie aktywności hedonistycznych. Jednym ze sposobów jest oddanie się uczestnictwu we wciągającej narracji serialowej;

- seriale nowej generacji wskazują na nadciągające zagrożenie sprzężenia nowych technologii z ludzką codziennością. Jako współczesna pieśń narodów prorokują bezpośrednio przemijanie świata, jaki znaliśmy. Wskazując jednocześnie rozwiązanie dla ludzi ceniących sobie wolność, oswobodzenie uniezależnieniem się od środowiska cyfrowego przy irracjonalizowaniu społecznym jako reperkusjach tej decyzji;
- „obraz medialny należy postrzegać jako kłamstwo, wycinek rzeczywistości. Errat, coś co powstaje na potrzeby okłamywania nas, po to byśmy dzięki temu obrazowi medialnemu właśnie na chwilę, oderwali nasz wzrok od rzeczywistości, czego my też bardzo pragniemy, dlatego też poszukujemy tych bodźców i to robimy”⁵³⁵.

Podsumowując, mając na uwadze wszystkie badane oraz analizowane produkcje serialowe, szczególnego znaczenia nabierają słowa wielokrotnie przywoływanego i cytowanego ks. Michała Drożdża, który pisze: „Jeśli przyglądnijemy się przestrzeni wartości w kulturze medialnej, możemy odnaleźć tam trzy kategorie wartości. Pierwsze stanowią wartości hedonistyczne, takie jak: zabawa, wygoda, konsumpcja i związane z nimi przyjemności. Drugą grupę tworzą wartości witalne: zdrowie, uroda, atrakcyjny wygląd, młodość. Trzecią zaś obejmują wartości moralno-ekonomiczne, takie jak: pieniądze, praca, oszczędności i związany z nimi sukces”⁵³⁶. Autor słusznie zauważa, że media mają szczególny wpływ na tworzenie się tzw. opinii publicznej, która już ze swej natury podlega zbiorowym oddziaływaniom. Media mają szczególny wpływ na tworzenie się tzw. opinii publicznej, która już ze swojej natury podlega zbiorowym oddziaływaniom, bo funkcjonuje w niej sposób myślenia, odczuwania, uznawania w prawdzie czy wartościowania etycznego. Jeżeli zaś wymienione wzorce medialne będą fałszywe i złe, czyli w jakikolwiek sposób będą naruszać ludzką wartość i godność, wówczas media będą wpływać negatywnie i destruktywnie na ludzkie działanie. W pozytywnym aspekcie media winny służyć godności ludzkiej, pomagając ludziom żyć dobrze i działać jak osoby we wspólnocie⁵³⁷.

Dodatковым oraz istotnym wnioskiem nasuwającym po przeprowadzonych na potrzebę niniejszej publikacji badań jest spostrzeżenie stanowiące o tym, że poprzez gotowe widowiska, przygotowane i zrobione znakomicie pod względem technologiczno-formalnym, producenci oraz właściciele kanałów telewizyjnych podają ludziom gotowe schematy i gotowe wzorce, według których ludzie mają żyć. Co więcej, podają one utylitarystyczne kryteria oceniania całej

⁵³⁵ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

⁵³⁶ M. Drożdż, *Wartości w mediach – z dolin na szczyty...*, op. cit., s. 27.

⁵³⁷ Ibidem, s. 28.

rzeczywistości, odwołując się przy tym nie tyle do świata wartości, co bardziej do ludzkiej wyobraźni, ludzkich namiętności, pasji, słabości upodobań, czy też przyzwyczajęń. Rzadko spotykamy odwołanie się do pogłębionej refleksji nad życiem. Warto dodać, że badania ukazują, iż znaczna część widzów czuje się dobrze w świecie stwarzanym przez tego typu programy, aczkolwiek badania empiryczne wskazują jednocześnie, że ludzie widzą siebie tak, jak widzi ich telewizja. I odwrotnie, telewizja robi wszystko, aby dokładnie przypodobać się ludziom⁵³⁸.

Natomiast w nawiązaniu do wcześniej przywołanych treści, trzeba podkreślić, że to człowiek ponosi odpowiedzialność zarówno za wartości, które konstytuują jego człowieczeństwo, ale także za wszystkie swoje wytwory, które można określić jako wartości. W kontekście mediów szczególnie interesuje nas odpowiedzialność artystów czy twórców medialnych za ich dzieła. „Wydaje się, że oprócz tego, że są odpowiedzialni za swoje działania, jak wszyscy inni ludzie działający w sposób racjonalny, istnieje jeszcze inny rodzaj odpowiedzialności, związany z misją i zadaniem (powinnością) medialnego (za pomocą konkretnych nośników i dzieł) komunikowania wartości”⁵³⁹. Świat podmiotowych pośredników może stać się dla człowieka przedmiotem odpowiedzialności przede wszystkim przez wzgląd na jego cel i komunikowane wartości. Jak już nadmieniano, każdy człowiek odpowiada za wartości, które komunikuje. Tymczasem media są tym obszarem, w którym dokonuje się permanentna komunikacja wartości bądź też antywartości. Dlatego logicznym jest założenie, że człowiek uczestniczący w tej komunikacji staje zwłaszcza „wobec wartości”. W ogólnej nomenklaturze mówi się niekiedy, że twórca przekazów medialnych (dziennikarz, reporter, spiker) staje „wobec kamery”, „przed mikrofonem”, a odbiorcy stają „przed telewizorem”. W rzeczywistości jednak, być może nieświadomi tego jedni i drudzy stają wobec siebie. Stąd też media przedmiotowe służą jedynie jako elementy pośredniczące w komunikacji osób i wskazują na podmiotową odpowiedzialność ludzi za komunikowane przez nich wartości⁵⁴⁰.

⁵³⁸ M. Drożdż, *Etyczne orientacje w mediosferze*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2006, s. 65.

⁵³⁹ M. Drożdż, *Odpowiedzialność w mediach – odpowiedzialność mediów*, [w:] M. Drożdż, A. Baczyński, *Odpowiedzialność w mediach – od przypadku do celu*, Etyka Mediów, 4, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2012, s. 37–39.

⁵⁴⁰ Ibidem, s. 37–39.

ZAKOŃCZENIE

Ale wiesz, że oglądając serial, czytasz cudzą książkę, a czytając książkę oglądasz własny film. Serial nie może Ci się spodobać, serial to czyjaś wizja książki, do kogoś trafi, do innych – nie⁵⁴¹.

Publikacja zatytułowana: *Medialne obrazowanie dylematów etycznych. Studium analityczne wartości komunikowanych w wybranych serialach nowej generacji* wpisuje się w potrzebę rozwoju badań w zakresie nowych mediów, jak i samej etyki mediów. Wypełnia ona luki badawcze, a także proponuje interesujące i godne uwagi badania. Przeprowadzone badania empiryczne dotyczyły poszukiwania wartości etycznych w medialnym obrazowaniu rzeczywistości.

Należy zaznaczyć, iż popularność seriali spowodowana jest różnorodnymi czynnikami. Formaty te stanowią rozrywkę dla masowego widza. Skonstruowane są również w ten sposób, aby sprostać wymaganiom szerokiej publiczności. Pokazują świat w atrakcyjnej formie, dostosowanej do logiki mediów, często w sposób przejawiony. Bohaterowie produkcji serialowych są wyraziści, zaś fabuła zajmująca. Przedstawiona w nich rzeczywistość jest ukazana jako drobiazgowa, a przy tym zachowane są realia portretowanych środowisk⁵⁴². Wskazane i analizowane neoseriale komunikują swym przekazem również różnego rodzaju dylematy etyczne w medialnym obrazowaniu codziennej przestrzeni człowieka. Warto podkreślić, iż świat przedstawiany w analizowanych serialach jest w istocie wytworem wyobraźni scenarzystów oraz reżyserów. Wybrane dylematy etyczne, czyli: moralne (duchowe), religijne, odczuciowe (hedonistyczne), witalne oraz społeczno-obyczajowe, są ukazane w hiperboliczny sposób, być może dlatego, aby widz/odbiorca dostrzegał te dylematy, czy też sytuacje problemowe, przed którymi stoją serialowi bohaterowie. Ponadto, takie wyolbrzymienie dylematów moralnych ma na celu uatrakcyjnienie przekazu skierowanego dla szerokiego grona odbiorców. Bohaterami są fikcyjne postacie (politycy, duchowni, przedsiębiorcy, żywiciela rodzin, itp.), zmagający się z problemami, z jakimi mogą spotykać się także ich pierwowzory w świecie realnym. Można tu wskazać

⁵⁴¹ E. Dębski, *Dwudziesta trzecia*, tom 1, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021, s. 45.

⁵⁴² W. Maguś, *Seriale political fiction jako źródło wiedzy o polityce*, [w:] I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media. Medialny obraz świata. Zagadnienia teoretyczne*, t. I, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 235.

następujące analogie zdarzeniowe: sytuacje kryzysowe, zadłużenie czy inne problemy finansowe, negocjacje koalicyjne, zaciekle walczyć o głosy wyborców, wybór kariery zawodowej ponad życie rodzinne, kształtowanie wizerunku medialnego bez wszelkich zahamowań itd. Dzięki temu widz ma możliwość poznania zachodzących mechanizmów związanych z działaniem na arenie politycznej, ludzkim postępowaniem, procesami socjologicznymi czy konsekwencjami psychologicznymi. Warto przy tym podkreślić, że są to mechanizmy, które na co dzień nie są dostępne dla statystycznego odbiorcy przekazów medialnych⁵⁴³. Przedłożone seriale mogą stanowić doskonałą możliwość komunikowania wartości o charakterze edukacyjnym, moralnym, psychologicznym, poprzez prezentowanie i omawianie wybranych dylematów etycznych oraz ich konsekwencji umiejscowionych w ludzkim etosie życia. Należałoby dodatkowo uwzględnić, że przywołane seriale mogą stanowić uzupełnienie wiedzy na temat wybranych zagadnień ujętych w formie wskazanych dylematów oraz problemów. Nie są one źródłem w sensie faktograficznym, jednak mogą być nośnikiem wiedzy na temat konkretnych aspektów, jak chociażby: relacja media-polityka, system polityczny danego kraju (Dania, Stany Zjednoczone), *life-work balance*, lojalność, znaczenie życia ludzkiej istoty oraz wiele innych. Na podstawie przeprowadzonej analizy można wysnuć wnioski, że formaty serialowe przedstawiają mechanizmy związane z dylematami etycznymi, jednocześnie prezentują wyrazistych bohaterów, idealizowanych lub demonizowanych, zaś w fabule pojawiają się analogie postaci ze świata realnego.

Dla odbiorców serialowy przekaz fabularny nie jest wyłącznie źródłem fikcji, ale dostarcza również niezwykle ważnych informacji o otaczającej rzeczywistości i pomaga ją regulować. W związku z takim stanem rzeczy, serial staje się dziś faktem publicznym, zaś jego oglądanie elementem codziennych praktyk społecznych odbiorców⁵⁴⁴. We wszystkich społeczeństwach ludzie partycypują w produkcji oraz wymianie znaczeń. Od najwcześniejszych form użycia języka oraz gestów po najnowsze sposoby komunikacji cyfrowej wytwarzanie, przechowywanie, a także obieg informacji, jak i treści symbolicznych były centralnymi aspektami życia społecznego⁵⁴⁵. Co więcej, relacja, w jaką wchodzi odbiorcy mediów z oglądanym przekazem ma charakter interakcji symbolicznej, czyli innymi słowy: wymiany znaczeń. W związku z tym, w tej zapośredniczonej relacji media, sterując przekazywanymi metodami symulacji oraz substytucji życia, sytuują odbiorców w określonym dystansie do swoich produktów oraz światów

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Ł. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2011, rok LV, nr 2–3, s. 188.

⁵⁴⁵ J.B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, I. Mielnik (tłum.), Astrum, Wrocław 2006, s. 19.

w nich przedstawionych. Natomiast w przypadku serialu mamy do czynienia z konkretnym, sfabularyzowanym produktem medialnym ofiarowywanym widzom do konsumpcji. Niemniej jednak o wartości tego produktu medialnego decydują widzowie, ponieważ to ich wybór danej produkcji zwiększa lub zmniejsza oglądalność⁵⁴⁶.

Przeprowadzone badania potwierdzają postawioną w publikacji tezę, iż seriale nowej generacji medialnie obrazują problemy, dylematy etyczne na podstawie wartości komunikowanych oraz potwierdzają zasadność zakładanych w publikacji hipotez badawczych, brzmiących następująco: seriale nowej generacji obrazują dylematy etyczne poprzez komunikowane wartości, seriale spełniają funkcję komunikacyjno-perswazyjną, seriale nowej generacji stanowią medium edukacyjno-popularyzatorskie w kontekście komunikowanych wartości, seriale ukazują zagrożenia i narzędzia do rozwiązywania sytuacji problemowych, platformy streamingowe pełnią funkcję narzędzi kreowania obrazów medialnych dostosowane do potrzeb odbiorców, fandom stanowi ważną społeczność grupową, która tworzy się z uwagi na komunikowane przez seriale wartości, niejednokrotnie utożsamiając się z fikcyjnymi bohaterami we własnych, trudnych sytuacjach życiowych. Często też widzowie poprzez pryzmat powyższych treści jednoczą się na forach internetowych, tworząc społeczność skorelowaną ze zjawiskiem fandomu.

Dyskusja nad wynikami badań doprowadziła do wyszczególnienia dalszych wniosków na temat znaczenia neoseriali w perspektywie ukazywania przez nie wartości oraz komunikowanych dylematów etycznych.

Uznano, że:

- seriale nowej generacji dzięki określonym standardom, przemyślanej i dopracowanej konstrukcji medialnie obrazują dane dylematy etyczne;
- neoseriale komunikują wartości za pomocą serialowej fabuły oraz dzięki wyborom i działaniom głównych bohaterów;
- produkcje serialowe za sprawą fikcyjnych bohaterów obrazują istniejące aktualnie problemy, z którymi często przychodzi zmagać się ludziom żyjący we współczesnym świecie;
- dzięki wykreowanym przez twórców fabułom, uwidaczniają się gotowe scenariusze i rozwiązywania określonych sytuacji problemowych;
- ukazanie nieetycznych wyborów serialowych bohaterów oraz konsekwencje działań fikcyjnych postaci, stanowią ostrzeżenie dla odbiorców audiowizualnych treści;
- seriale nowej generacji za sprawą medialnego obrazu rzeczywistości prezentują różnego rodzaju dylematy etyczne, moralne, przed którymi celowo po-

⁵⁴⁶ Ł. Sokołowski, *Serial...*, op. cit.,

stawieni zostają bohaterowie. Dzięki temu produkcje serialowe mogą edukować i kształtować percepcję widzów na podstawie konsekwencji wynikających z dokonywanych wyborów przez główne postacie;

- formaty serialowe są koherentne z perspektywy puenty mówiącej, że dobro zawsze wygrywa ze złem, a każdy nieetyczny wybór podjęty przez bohatera prowadzi finalnie do katastroficznych reperkusji;
- współczesne produkcje serialowe telewizyjne określane mianem neoseriali nie należy traktować jedynie przez pryzmat rozrywkowy, ponieważ niosą ze sobą określony rodzaj wartości, jak np. wartości wychowawcze, edukacyjne, psychologiczne, moralne, itp.;
- neoseriale są doskonałym narzędziem służącym do rozwoju bądź pogłębienia zdobytej wiedzy i umiejętności ich odbiorców w różnym wieku;
- formaty serialowe poprzez komunikowanie wartości kształtują ludzkie postawy oraz mogą determinować pewne zachowania;
- neoseriale odgrywają ważną rolę w kulturze medialnej, dostarczając m.in. treści, które wpisują się w pewne standardy medialne;
- produkcje serialowe poprzez swój przekaz odnoszą się do różnego rodzaju wartości, w tym do wartości: kulturowych, psychologicznych, społecznych, religijnych, itp.;
- komunikowane w produkcjach serialowych wartości ukazują unikalne mechanizmy, rządzące współczesnym światem, a także wskazują na problemy, z którymi spotykają się współcześni ludzie;
- formaty serialowe komunikują m.in.: wartości moralne, wartości religijne, wartości witalne, wartości odcuciowe, wartości hedonistyczne, wartości społeczno-obyczajowe;
- neoseriale najczęściej koncentrują uwagę odbiorców na obszarze ludzkiego życia oraz towarzyszącemu mu nierozzerwalnie zjawisku śmierci;
- życie bohaterów często stanowi lustro dla samych widzów, którzy mierzą się z podobnymi problemami obserwowalnymi w świecie realnym;
- produkcje serialowe podkreślają, iż nowe technologie będące w pierwotnym założeniu udogodnieniem dla człowieka, mogą stać się narzędziem służącym do destrukcji;
- najczęściej występująca problematyka dotyczy relacji międzyludzkich, zdrowia i stanu emocjonalnego człowieka, kariery zawodowej, zasobów materialnych i finansowych;
- produkcje serialowe zwracają uwagę na takie zagadnienia jak obszar ludzkiej godności;
- w tym samym serialu mogą występować powiązania określonej grupy wartości, jak np.: wartości hedonistyczne mogą przeplatać się z wartościami witalnymi;

- wartości oraz dylematy etyczne sygnalizowane przez seriale przekazywane są audiowizualnie. W przeanalizowanych serialach występuje narracja pierwszoplanowa. Jedynie produkcja *House of Cards* wzbogacona jest dodatkową strategią *solilokwium*, charakteryzującą się bezpośrednim zwrotem bohatera do widza. Przekaz werbalny oraz techniki narracyjne obrazują komunikowane przez seriale dylematy etyczne;
- serialowa narracja jest istotnym narzędziem w komunikowaniu wartości widocznych w medialnym, serialowym obrazie;
- zarówno obraz jak i dźwięk, są tak samo ważne, bowiem wartości komunikowane mogą być w różny sposób, np.: jako symbolizm usytuowany w formie wizualnej (znak przedstawiony za pomocą obrazów, danej sceny), lub w formie dźwiękowej, tj. werbalnej, (słowa wypowiedziane podczas znaczącego dialogu pomiędzy bohaterami).

Na podstawie przeprowadzonych badań można uznać, że współczesne seriale medialnie obrazują dylematy etyczne. Dylematy te stanowią jeden z elementów fabuły, traktowany jako główny motyw działań bohaterów. Jednocześnie twórcy formatów serialowych, zapraszają widzów do osobistej, empirycznej podróży, w której dzięki zapoznaniu się z audiowizualnymi treściami danych produkcji, odbiorcy będą zdolni do własnych odczuć oraz interpretacji. Z kolei, poprzez komunikowanie wartości w wybranych serialach nowej generacji, kreatorzy seriali próbują nie tylko ukazać występowanie unikalnych mechanizmów, sytuacji problemowych, nieoczekiwanych zdarzeń czy też aspektów godnych zwrócenia uwagi widza. Przede wszystkim poprzez zaprezentowanie pewnych rozwiązań, określając również narzędzia służące do rozwiązywania tychże problematycznych kwestii, nurtujących współczesnych ludzi. W swej istocie, nasuwają bowiem pewne sugestie bądź alternatywy dokonywania wyboru w przypadku wątpliwych życiowych sytuacji.

Neoseriale, jak sama nazwa wskazuje, mają realną możliwość wnoszenia nowej jakości w przestrzeń widza. Nowe produkcje są połączeniem dawnych seriali z filmem, tworząc tym samym innowacyjny format, który w swej istocie zapewnia rozrywkę, jest alternatywną formą relaksu. Zakłada się, że w przyszłości będzie również stanowić konstrukty intelektualno-mentalno-empiryczne, które w konsekwencji staną się swoistym zaproszeniem dla odbiorców do wspólnego uczestnictwa w tej przestrzeni.

Seriale skłaniają również do refleksji oraz wyciągnięcia wniosków. Warto bowiem mieć świadomość, że każdy widz indywidualnie odpowiada za swój odbiór treści serialowych, podczas gdy twórcy jedynie prezentują dane pokłady treściowe. Jednakże, w rezultacie, to od widzów zależy, w jaki sposób zinterpretują dany komunikat medialny, i co dalej z tą percepcją zrobią, jak ją wykorzystają, co z niej wyciągną pożytecznego lub wartościowego dla dalszego rozwoju. Istot-

ny jest fakt, iż powstają coraz częściej ekranizacje, które mają w silny sposób bodźcować oraz oddziaływać na człowieka, by nie implikować pewnych schematów myślowych, a pozwalać widzowi na tworzenie własnych ram interpretacyjnych. Istnieją także po to, aby zmieniać wymiar współczesnej kinematografii, być hybrydami, łączącymi rozrywkę z aktywacją pokładów intelektualnych oraz ukazywać, że źródła rozwoju seriali są w dalszym ciągu niewyczerpane i mają za zadanie służyć człowiekowi.

Kolejną równie ważną determinantą, którą należy podkreślić po przeprowadzeniu badań, jest znaczenie wartości w przekazie serialowym i ich percepcji przez widzów. Trzeba odpowiedzieć tym samym na pytanie: „czy seriale komunikują wartości?”. Najprościej rzecz ujmując, seriale komunikują wartości, określone przekazy i zawarte w nich odpowiedzi, niejednokrotnie także „wielkie, dramaturgiczne sensy”⁵⁴⁷. Współczesne seriale określane są mianem produkcji nowej generacji i charakteryzują się wysoką jakością. Natomiast za tą jakością kryje się nie tylko wysoki budżet czy też innowacyjne, nowatorskie techniki audiowizualne stosowane, by uatrakcyjnić dany serial, ale przede wszystkim w produkcji serialowej uwidacznia się głębia fabularnego przekazu. Serial nowej generacji prezentuje w formie szerokiego spektrum wysokich, merytorycznych, spójnych i jednocześnie komunikowanych przekazów nową jakość formatu. Warunek stanowi jednak osobista selekcja oraz wybór tychże formatów wedle własnych preferencji konsumenckich, zaś rezygnacja z produktów niskiej jakości. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, iż seriale spełniają funkcję komunikacyjno-perswazyjną.

Seriale poruszające kwestię problematyki nowych technologii, takie jak *Black Mirror* oraz *Nowy Wspaniały Świat*, ale też te, które prezentują wartości hedonistyczne w perspektywie postępu technicznego, jak *Westworld*, przedstawiają zasób określonych wartości. Produkcje serialowe za sprawą fabuły ukazują realne zagrożenia dla funkcjonującego we współczesnym świecie człowieka, otoczonego różnymi mechanizmami oraz zagrożeniami ze strony mediów, nowych technologii. Produkcja *Westworld* wykorzystuje pewnego rodzaju proactwa wysokorozwiniętych zasobów technologicznych, ukazujących eskapizm i katastrofizm odnoszące się do życia oraz istnienia człowieka jako gatunku ludzkiego. Porusza też obszary, takie jak refleksje nad transhumanizmem czy też posthumanizmem. Warto podkreślić, że zarówno media, jak i technologie stanowią nieodłączny element życia większości ludzi, towarzysząc im od wczesnych etapów rozwoju aż po późne lata.. Pierwotnie mające służyć człowiekowi, by ułatwić jego życie, z czasem zmieniają swą pierwotną funkcję. Ta tendencja się wyraźnie jednak pogłębia. Dlatego też zagrożenia, które niesie współczesny

⁵⁴⁷ Wypowiedź pochodząca z wywiadu eksperckiego.

świat za pomocą tychże technologicznych tworców są słusznie przekazywany za pośrednictwem fikcyjnych treści, gdyż, jak się okazuje, niektóre wątki zaprezentowane chociażby w *Black Mirror* miały miejsce w rzeczywistości i stały się inspiracją do powstania konkretnych odcinków.

Seriale nowej generacji tworzą medium edukacyjno-popularyzatorskie w kontekście komunikowanych wartości. Niejednokrotnie formaty te stanowią inspirację do edukowania, kształtowania ludzkich zachowań i postaw, ponieważ przedstawiana fabuła potrafi przekazywać widzowi zasoby wiedzy, posiada walor edukacyjny. Na podstawie historii bohaterów, widz otrzymuje możliwość wyciągnięcia własnych wniosków oraz refleksji mogących stanowić podstawę do dalszej, wewnętrznej polemiki nad własnymi wyborami życiowymi.

Zaprezentowane w książce produkcje serialowe charakteryzujące się wartościami ludycznymi: *Squid Game* oraz *Westworld* (drugi format, jak już nadmieniono, wkomponowuje się również do gatunku związanego z technologią), realizowanych badaniach prowadzą do postawienia pytania: „jaki zagrożenia może nieść człowiek oraz jego wyobraźnia i fantazja?”. Czy coś, co stanowi fundament wspomnień oraz mogło przyczynić się do rozwoju i kształtowania percepcji dziecka, a były tym gry i zabawy z dzieciństwa, może stać się narzędziem służącym do destrukcji jednostki ludzkiej? Z pozoru zwykłe gry w rękach zaburzonych ludzi lub takich, którzy szukają niestandardowych wyzwań, rozrywki i adrenaliny, mogą nieść zupełnie inne konsekwencje i zmiany zastanych jakości. Tego typu serial, jak *Squid Game*, może również pociągać za sobą niebezpieczeństwo. Stał się inspiracją dla dzieci i młodzieży do uskuteczniania podobnych gier w życiu rzeczywistym⁵⁴⁸. I w tym przypadku jawi się niebagatelna rola edukacyjna, wychowawcza i popularyzatorska seriali. Należy w tym miejscu potwierdzić założenie, iż seriale ukazują zagrożenia, ale i narzędzia pomocne do rozwiązywania sytuacji problemowych.

W kontekście seriali o podłożu religijnym omówionych w publikacji, tj.: *Młody Papież* oraz *Mesjasz*, należy zwrócić uwagę, że oprócz zagrożeń technologicznych, czy hedonistycznych produkcje skupiają uwagę widzów również przy innych obszarach, które są istotne z punktu widzenia bezpieczeństwa człowieka, a tyczą się obszarów tak ważnych, jak ludzka wiara. Przeprowadzony na potrzeby niniejszej książki wywiad ekspercki koncentruje uwagę na występowaniu zjawiska coraz szerszego rozproszenia ludzi w przestrzeni wiary. Są to obszary, które również wymagają szczególnej uwagi, przede wszystkim z racji tego, że mogą prowadzić do zagrożenia jakim jest fanatyzm. Fanatyzm związany z religią oraz wiara ukazuje format *Mesjasz*. W tym serialu ludzie na całym świecie podą-

⁵⁴⁸ P. Fehler, *Policja apeluje: Serial Squid Game ma negatywny wpływ na dzieci. Może dojść do tragedii*, [dostępna na:] <https://pleszew.naszemiasto.pl/policja-apeluje-serial-squid-game-ma-negatywny-wplyw-na/ar/c1-8523473>, 15.10.2023.

żają za swoim Guru jako swoistym objawieniem. Niemniej jednak tego rodzaju produkcje serialowe mogą również zwracać uwagę widzów na pewne obszary związane, m.in. z funkcjonowaniem pewnych instytucji, jak w przypadku serialu *Młody Papież* na Kościół, lub też zafałszowywać pewne niewygodne fakty, stygmatyzując poprzez nieprawdziwe treści oblicze kapłanów. Niewątpliwie wiara to niezwykle newralgiczna oraz wrażliwa sfera ludzkiego życia, dlatego też twórcy balansują treściami, skupiając się na dylematach, aby dokonać próby zwrócenia uwagi na wewnętrzną potrzebę odnalezienia źródła Boga, ale tym samym i na pogubienie współczesnego człowieka, który często zatracą się w egzystencji życia, szukając swojego sensu istnienia.

Wybrane produkcje serialowe przeanalizowane z uwzględnieniem perspektywy politycznej – *House of Cards* i *Rząd: Królestwo, władza i chwała*. Na podstawie tychże seriali sprawdzano, w jaki sposób funkcjonuje i jakimi mechanizmami cechuje się świat polityki, ale także zaplecze działań medialno-politycznych, w tym osobiste, biograficzne historie głównych bohaterów. Co więcej, w tym przypadku producenci ze Stanów Zjednoczonych oraz Danii ukazują różnice w komunikacji treści, ale i wartości, które przez danych twórców oraz kreatorów są implikowane w obrazach serialowych. Widzowie są w stanie rozpoznać nie tylko manipulatorów, którzy tworzą własne terytorium władzy na już istniejącym obszarze, ale mogą dostrzec też idealistów, którzy są w stanie poświęcić własną rodzinę oraz swoje prywatne sprawy dla kraju i obywateli. To wprowadza widzów w krąg ludzi, którzy istnieją w wyimaginowanym świecie, jednakże tak dobrze im znanych ze świata realnego.

Wykonane badania nad wartościami moralnymi w oparciu o seriale *Breaking Bad* oraz *Ozark* ukazują interesujące wnioski. Odbiorcy seriali mogą identyfikować się z bohaterami, którzy często są antybohaterami. Historia Waltera to prozaiczna opowieść, która może spotkać każdego człowieka, konfrontującego się z diagnozą nieuleczalnej choroby. Jednakże wolna wola oraz alternatywne opcje wyboru każdego człowieka pociągają w imię idei i głównych wiodących wartości szereg katastroficznych oraz nieodwracalnych zdarzeń w przypadku głównej postaci tegoż formatu. Osiągnięcie celu nie zatrzymało bohatera, zaś zmieniło jedynie jego osobowość. Destruktywne dążenia do zwiększania profitów finansowych zamiast skoncentrowania się nad nadrzędnym celem swych działań ukierunkowanych do zapewnienia godnego życia rodzinie, którą ostatecznie bohater niszczy. W przypadku drugiego antybohatera, Martiego ważne jest pokazanie, jak podjąć próbę naprawy pewnych okoliczności, tworząc przy tym nowe środowisko poprzez ratowanie swojej rodziny. Historie te mogły spotkać teoretycznie każdego, jednakże narzędzia oraz konsekwencje działań były już wolną wolą oraz wyborem bohaterów. Dlatego też seriale uwidaczniają zatem konkretne dylematy etyczne, ale również przybliżają sylwetki ludzi w sytu-

acjach granicznych własnego życia. Twórcy obrazują, do czego mogą prowadzić dane wybory, niemniej jednak każdy ma możliwość działania wedle szerokiej oferty alternatywnych możliwości. Produkcje również ostrzegają widza przed rezultatami czy skutkami podejmowanych wyborów. Tym samym potwierdzają się założone w powyższych badaniach hipotezy badawcze.

Seriale nowej generacji mogą cechować się pozytywnymi zasobami, takimi jak: aspekty wychowawcze, edukacyjne, psychologiczne, kulturowe, społeczne, są również w stanie wykorzystać narzędzia służące do tego, aby pokazywać, w jaki sposób postępować, by wychodzić zwycięsko z sytuacji problemowych. Uwidaczniają również, jak nie postępować, by negatywne konsekwencje wyborów nie prowadziły do destrukcji. Z kolei w odniesieniu do aspektów edukacyjnych, należy podkreślić, że to seriale historyczne, geograficzne, biograficzne, przyrodnicze, dokumentalne niejednokrotnie przedstawiające losy ludzi na całym świecie w danej specyfice kulturowo-społecznej, odgrywając tym samym często kluczową rolę. Niemniej jednak, wszystkie analizowane seriale niosą ze sobą wartości edukacyjne oraz kształcące. Pojawiające się w produkcjach serialowych elementy, takie jak: moralność, wybory etyczne, kontekst norm i zasad moralnych, czyli ukazanie zła oraz dobra, sztuki wyboru, konsekwencji działań człowieka, alternatywy rozwiązań, psychologii człowieka, zasadność obecności innych ludzi w naszym życiu – te czynniki również stanowią pewną formę uznania dla odbiorców, szczególnie młodego pokolenia, które często nie chce rozmawiać z rodzicami, mówiąc im, z czym przychodzi im się mierzyć, zaś większość z nich szuka właśnie odpowiedzi w szeroko rozumianych mediach, internecie lub w historiach czy też konkretnych przypadkach innych ludzi. Częstokroć, to filmy oraz seriale ukazują właśnie tę przestrzeń. Oznacza to, że niejednokrotnie, to seriale stanowią bazę edukacyjną dla młodego pokolenia, które wzoruje się na prezentowanych mechanizmach w produkcjach telewizyjnych.

Poddane analizie seriale to w gruncie rzeczy produkcje, które skłaniają człowieka do zwrócenia się ku zasobom wewnętrznej refleksji, często także i filozoficznych aspektów, do poszukiwania prawdy, spoglądania na swoje życie, oceny siebie oraz swoich wyborów, po to, aby wyznaczać sobie nowe kierunki. Współczesny człowiek, rezygnujący z książek, literatury jako narzędzi do rozwoju zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego, otrzymuje możliwość skierowania się ku filmowi czy serialowi, które mogą stanowić swoisty drogowskaz, pewnego rodzaju podpowiedź dla jego dalszych poszukiwań. Seriale często wzorują się na książkach, niejednokrotnie mogąc tym samym wyznaczać nowe kierunki dla osób poszukujących swej drogi.

Warto również dodać, iż za sprawą platform *streamingowych* powstają seriale określane mianem seriali wysokiej jakości. Po pierwsze, dochody z użytkowania platform dają ogromne środki, a co za tym idzie – możliwości, zaś co więcej, po-

jawia się też konkurencyjność pomiędzy produkcjami wewnątrz, jak i pomiędzy produkcjami na innych platformach. Taki stan rzeczy generuje motywację, ale również bodziec do tworzenia nowego, lepszego, zazwyczaj unikalnego formatu.

Jedną z postawionych hipotez związana z serialowym fandomem, wymaga by podkreślić, iż wspólnotowość oraz fandom, to terminy nierozdzielnie związane z zagadnieniem produkcji serialowych. Seriale istnieją dla widzów, a więc odbiorcy o nich rozmawiają, dyskutują z innymi fanami czy też sympatykami o prezentowanych przez formaty treściach, analizują otrzymane przekazy, co przekłada się na powodzenie danych produkcji w świecie ogromnej konkurencji.

W ramach podsumowania treści wynikających z niniejszej publikacji, należy podkreślić, że media mogą być obszarem sprawiedliwości albo niesprawiedliwości, odpowiedzialności albo rażącej nieodpowiedzialności, mogą łączyć albo dzielić wspierać albo izolować, budować albo niszczyć. Od mediów zależy coraz bardziej kształt ludzkich społeczności i wspólnot⁵⁴⁹.

Na koniec warto odnieść się do słów ks. Michała Drożdża, które w doskonały sposób uzupełniają obraną oraz analizowaną tematykę. „Jesteśmy świadkami medialnej rewolucji, która nie tylko niesie ze sobą zmiany systemów i technik przekazu, ale także ogarnia świat kultury, życia społecznego i duchowej integracji lub dezintegracji człowieka oraz jego dóbr osobistych”⁵⁵⁰. Jak więc zauważa autor, należy poszukiwać skutecznego fundamentu dóbr osobistych człowieka, do których należy jego prywatność. Mimo zmieniającego się świata mediów człowiek ze swoją podmiotową godnością jest w świecie mediów (...). Dlatego w prawdzie o człowieku należy szukać uniwersalnych podstaw wartościowania etycznego jak niezmiennych fundamentów w zmieniającym się świecie mediów⁵⁵¹.

Należałoby uznać, iż seriale to niezwykle interesujące obiekty badawcze, które można wykorzystywać jako narzędzia służące do pracy z ludźmi w różnym wieku. Począwszy od walorów edukacyjnych i wychowawczych, poprzez psychologiczne, społeczne i kulturowe, ale także te idące w kierunkach: filozoficznym czy transcendentnym. Jako konstrukty problemowe stanowią zaproszenie dla badaczy z różnych obszarów dziedzin naukowych (nie tylko medioznawczych, ale swoją przestrzeń do dalszej eksploracji znajdują socjologowie, psychologowie, kulturoznawcy, filozofowie), do prowadzenia dalszych badań w powyższym zakresie, jednakże z ukierunkowaniem na różne kategorie w zależności od dziedzin oraz potrzeb i luk badawczych.

⁵⁴⁹ M. Drożdż, *Potrzeba rewalidacji sprawiedliwości w mediosferze*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2012, t. 7, nr 2, s. 33. 17–28.

⁵⁵⁰ M. Drożdż, *Wstęp*, [w:] M. Drożdż, *Etyka mediów...*, op. cit., s. 11.

⁵⁵¹ M. Drożdż, *Człowiek w sieci – korelacje czy osaczenie...*, op. cit., s. 16–17.

BIBLIOGRAFIA

- Allen R.C., *Making sense of soap*, [w:] Allen R.C., Hill A. (ed.), *The Television Studies Reader*, Taylor & Francis Ltd, Abingdon 2003;
- Amaka Ohia M., *Narracje medialne o „innym”*, [w:] Wasilewski J. (red.), *Narracje w życiu. O grupie i o jednostce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016;
- Anioł J., *Edutainment jako przestrzeń edukacji nieformalnej. Edukacyjny potencjał programów telewizyjnych w świetle analizy serialu „Głęboka woda” i wypowiedzi jego odbiorców*, „Kultura i Edukacja”, 2017, nr 1(115);
- Anioł J., *Serial jako narzędzie aktywizacji społeczno-zawodowej? Analiza „głębokiej wody”*, „Studia Edukacyjne”, 2015, nr 35;
- Anzenbacher A., *Wprowadzenie do etyki*, Zychowicz J. (przekł.), Wydawnictwo WAM,
- Aumont J., *The Image*, Pajackowska C. (przekł.), British Film Institute, London 1997;
- Baczyński A., *Odpowiedzialność w mediach – od przypadku do celu, Etyka Mediów, 4*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2012;
- Bańkowski A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000;
- Baran D., *Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego*, [w:] Bruszevska-Przytuła D., Naruszewicz-Duchlińska A. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016;
- Bartmiński J., *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1990;
- Bartoszyński K., *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej”, 1976, nr 67/1;
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, Królak S. (przekł.), Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005;
- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994;
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, (przekł.) Bauman J., Tokarska-Bakir J., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996;

- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996;
- Bauman Z., *Moralne obowiązki i etyczne zasady*, „Etyka”, 1994, nr 27;
- Biesaga T., *Wartość życia w ujęciu etyki personalistycznej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe”, 2003, nr 19;
- Bignell J., Orlebar J., *The Television Handbook*, 3 rd. edition, Routledge, London 2005;
- Binnebesel K., Bleszyński J., Domżał Z., *Wielowymiarowość cierpienia*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Edukacji Zdrowotnej w Łodzi, Łódź 2010;
- Błasiak A., *Aksjologiczne aspekty procesu wychowania*, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008;
- Bobiński W., *Film fabularny w dydaktyce literatury*, [w:] Janus-Sitarz A. (red.), *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, Universitas, Kraków 2004;
- Bocheński J.M., *Sto zabobonów*, Wydawnictwo PHILED, Kraków 1992;
- Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012;
- Bokinić M., *Moralne światy seriali komediowych. Granice humoru a potencjał emancypacji*, „Czas Kultury”, 2018, nr 1;
- Borowiecki A., *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 2019, t. 25, nr 34;
- Borowiecki A., *Struktury narracyjne we współczesnych amerykańskich serialach*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022;
- Borowski H., *Wartość jako przeżycie. Wprowadzenie do aksjologii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1992;
- Borys T., *Aksjologiczne podstawy zrównoważonego i inteligentnego rozwoju*, „Ekonomia i Środowisko”, 2016, nr 3 (58);
- Bruszevska-Przytuła D., *Ogólnopolska konferencja naukowa „Seriale w kontekście kulturowym: w poszukiwaniu ideału i straconego czasu”*, Olsztyn, 7-9 kwietnia 2014 roku, „Prace Literaturoznawcze”, 2014, nr 2;
- Brzozowski P., *Uniwersalna hierarchia wartości – fakt czy fikcja?*, „Przegląd Psychologiczny”, 2005, nr 3 (48);
- Bucknall-Hołyńska J., *Brytyjskie seriale telewizyjne w przekładzie międzykulturowym*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook”, 2017, nr 8;
- Cackowski Z., *Moralność – próba analizy pojęcia*, [w:] Cackowski Z., Jankowski H., *Pojęcie moralności*, Warszawa 1972;
- Canuda R., *L'usine aux images*, Paris 1927, [w:] Helman A., *Co to jest kino?*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978;

- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Staniewska A. (przeł.), Czytelnik, Warszawa 1998;
- Chmielecki K., *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2018;
- Chyrowicz B., *O sytuacjach bez wyjścia w etyce*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008;
- Cich B., *Wartości w przestrzeni komunikowania wizualnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, 2023, nr 3/22;
- Cicha K., *Komunikacja wizualna – humanistyczne oblicze informatyki?*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe”, 2017, nr 317;
- Cichoń W., *Aksjologiczne ujęcie procesu wychowania*, [w:] Adamski F. (red.), *Człowiek – wychowanie – kultura. Wybór tekstów*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009;
- Ciesielska M., *Komunikacja wizualna w działaniu*, [w:] Wszolek M. (red.), *Komunikacje w rozmowie*, Wydawnictwo Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013;
- Czaplińska A., Siuda P., *Fandomy jako element ruchu społecznego „wolnej kultury”, czyli prawo autorskie a produktywność fanów*, [w:] Muszyński W., Sokołowski M. (red.), *Homo Creator czy Homo Ludens? Twórcy – internauci – podróżnicy*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Bydgoszcz 2008;
- Czeżowski T., *Aksjologiczne i deontyczne normy moralne*, Smoczyński P. (red.), Ossolineum, Wrocław 1989;
- Czyżewski S., *Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa”... (?)*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 2014, 14 (23);
- Dawidowicz W., *Wstęp do nauk prawno-administracyjnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974;
- Dąmbska I., *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975;
- Demby Ł., *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002;
- Demby Ł., *Uśmiech rzeczywistości. O wrażeniu realności w kinie*, „Kultura Współczesna”, 1994, nr 2;
- Depta H., *Wartości wychowawcze filmu*, „Nauczyciel i Wychowanie”, 1968, nr 3;
- Dębski E., *Dwudziesta trzecia*, tom 1, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021;
- Drabarek A., *Przedmiot aksjologii dyskusje o naturze wartości moralnych*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 2019;
- Drabik K., *Funkcje etyki w zarządzaniu zasobami obronnymi*, „Studia nad Bezpieczeństwem”, 2019, nr 4;

- Drenda L., *Teoria wartości, wartość teorii*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach”, 2016, nr 259;
- Drozdowski R., *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009;
- Drożdż M. (red.), *Byciem godnym zaufania w relacjach społecznych*, [w:] *Zaufanie do mediów – między brakiem a naiwnością*, seria: Etyka Mediów, 16, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2019;
- Drożdż M., *Aksjologiczne uwarunkowania prawdy*, [w:] Drożdż M. (red.), *Prawda w mediach – między ideałem a iluzją?*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2010;
- Drożdż M., *Człowiek w sieci korelacje czy osaczenie*, [w:] Drożdż M. (red.), *Prywatność w sieci – dobro osobiste czy społeczne*, *Etyka Mediów 13*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2015;
- Drożdż M., *Etyczne orientacje w mediosferze*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2006;
- Drożdż M., *Etyczność wobec ideologizacji medialnych wizji świata*, [w:] Drożdż M., *Odnaleźć się w mediosferze*, Petrus, Kraków 2009;
- Drożdż M., *Godność osoby ludzkiej jako fundament i cel komunikacji medialnej*, „Studia Socialia Cracoviensia 8”, 2016, nr 2(15);
- Drożdż M., *Klucz do sumienia jako gwarancja wolności dziennikarskiej*, [w:] Hess A., Świerczyńska-Głownia W. (red.), *Nie bądźmy obojętni: człowiek, społeczeństwo, polityka: prace ofiarowane prof. dr hab. Teresie Sasińskiej-Klas*, Kraków, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego;
- Drożdż M., *Komunikować ludzki etos*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2018;
- Drożdż M., *Meandry irracjonalności w poznawaniu mediów*, [w:] Drożdż M. (red.), *Mądrość mediów – meandry wiedzy i głupoty*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2014;
- Drożdż M., *Mediacyjno-integracyjna rola mediów w osobowych relacjach komunikacyjnych*, „Studia Socialia Cracoviensia”, 2014, t. 10, nr 1;
- Drożdż M., *Misyjność mediów – między ideałem a iluzją*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2009, nr 1;
- Drożdż M., *Oblicza odpowiedzialności w mediosferze*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2010, t. 3, nr 2;
- Drożdż M., *Odpowiedzialność w mediach – odpowiedzialność mediów*, [w:] Drożdż M., [w:] Drożdż M., Baczyński A., *Odpowiedzialność w mediach – od przypadku do celu*, Etyka Mediów, 4, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2012;

- Drożdż M., *Osoba i media. Personalistyczny paradygmat etyki mediów*, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 2005;
- Drożdż M., *Postmodernistyczna wizja mediów w strukturach paradygmatu – próba krytycznego spojrzenia*, „Kultura – Media – Teologia”, 2021, nr 48, s. 64, [za:] Leschke R., *Einführung in die Medientheorie*, München 2003;
- Drożdż M., *Potrzeba porozumiewania się w kryzysie – osobowe uwarunkowania komunikacji*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2010, nr 2;
- Drożdż M., *Potrzeba rewalidacji sprawiedliwości w mediosferze*, „Studia Socialia Cracoviensia”, 2012, t. 7, nr 2;
- Drożdż M., *Prawda w blasku myśli i działań Jana Pawła II*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2011, t. 5, nr 2;
- Drożdż M., *Relewanca wymiaru etycznego w mediosferze*, [w:] Drożdż M., Fiut I.S. (red.), *Media światem człowieka*, Wydawnictwo Jedność, Kraków–Kielce 2009;
- Drożdż M., *Rzetelność informacyjna gwarancją mądrości w mediach*, [w:] Drożdż M. (red.), *Mądrość w mediach – od bezmyślności do przemyślności*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2014;
- Drożdż M., *Uczciwość w blasku prawdy*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2012, t. 5, nr 1;
- Drożdż M., Wstęp, [w:] Drożdż M., *Etyka mediów w obronie wartości*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2019;
- Drożdż M., *Wydobyć dobro z medialnego cienia*, [w:] Drożdż M., Baczyński A. (red.), *Dobro w mediach – z cienia do światła, Etyka Mediów 3*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2012;
- Drożdż, *Wartość osobowa konkretnego człowieka – szkic z zakresu antropologii komunikacji*, „Studia Socialia Cracoviensia” 12, 2020, nr 1(22);
- Drwięga M., *Zło – ten problem filozofii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018;
- Dudzik I., Czuba B., Rejman K. (red.), *Rola wartości etycznych we współczesnym świecie wartości etyczne współczesnego człowieka (cz. I)*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Techniczno-Ekonomicznej im. ks. Bronisława Markiewicza w Jarosławiu, Jarosław 2003;
- Fabiś A., Wawrzyniak J.K., Chabior A., *Ludzka starość*, Impuls, Kraków 2015;
- Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G., *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011;
- Filiciak M., Giza B. (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011;

- Filiciak M., Giza B., *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar Warszawa 2011;
- Fiołek-Lubczyńska B., *Post w retoryce filmowej. Na podstawie Yodok Stories Andrzeja Fidyka*, „Acta Universitatis Lodzianis”, 2016, nr 1(31);
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010;
- Fleming D.L., *Czym jest duchowość ignacjańska?*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013;
- Francuz P., *W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013;
- Gajda J., *Media w Edukacji*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2005;
- Gajda J., *Wartości w życiu człowieka – prawda, miłość, samotność*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997;
- Gałuszka M., *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Akademia Medyczna w Łodzi, Łódź 1996;
- Gierszewska B., *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2001;
- Glinkowski W.P., *Współczesne zapytywanie o dobro jako pytanie o człowieka*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Fenomen Dobra”, 2015, nr 13/14, [za:] Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, Kowalska M. (przeł.), Wydawnictwo Homini, Kraków 1994;
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1999;
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1999, [za:] McQuail D., *Mass Communication. Theory. An Introduction*, Sage, London 1994;
- Godzic W., *Media audiowizualne. Podręcznik Akademicki*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010;
- Godzic W., *Rozumieć telewizję*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001;
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004;
- Gogołek W., *Komunikacja, sieciowa. Uwarunkowania, kategorie i paradoksy*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2010;
- Gołaszewska M., *Kultura estetyczna*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1989;
- Gołaszewska M., *O naturze wartości estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1986;
- Gorczyca M., *Etyka wobec zagrożeń cywilizacji technologicznej w filozofii Hansa Jonas*, [w:] Dominik K., Dzwonkowska D., Waleszczyński A. (red.),

- Główne problemy współczesnej etyki*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej Acta Universitatis Masuriensis w Olecku, Olecko 2008;
- Górnicka-Kalinowska J., *Idea sumienia w filozofii moralnej*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999;
- Górska M., *Kamera! Akcja! Rzecz o filmie*, „Kreda, Magazyn Kreatywnej Edukacji”, 2019, nr 3(6);
- Grela S., *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą*, [w:] Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011;
- Grochowski R., *Demagogia w medialnych obrazach rzeczywistości i jej wpływu na społeczeństwo*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne”, 2015, nr 3;
- Grybosiova A., *Język wtopiony w rzeczywistość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003;
- Grzywacz T., *Dobro moralne a autentyczna realizacja człowieka*, „Horyzonty Wychowania”, 2005, nr 4(7);
- Gwóźdź A., *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997;
- Hare R.M., *Myślenie moralne. Jego płaszczyzny, metoda i istota*, (tłum.) Margański J., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001;
- Has-Tokarz A., *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica”, 2007, vol. 48/49;
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007;
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Wydawnictwo Słowo. Obraz. Terytoria, Gdańsk 2008;
- Helman A., *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986;
- Helman A., *Słownik pojęć filmowych*, t. 1, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991;
- Helman A., *Uczenie filmu*, „Film na świecie”, 1981, nr 2;
- Helman A., *Za co kochamy i nienawidzimy seriale*, „Kino” 1991, nr 5;
- Hendrykowski M., *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii”, Poznań 2003;
- Henry J., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, (tłum.) Biernatowicz M., Filiciak M., Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007;
- Hofman I., Kępa-Figura D. (red.), *Współczesne media. Medialny obraz świata. Zagadnienia teoretyczne*, Lublin 2015, t. 1;
- Hofstadter D.R., *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York 1984;
- Holland A., *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*, Wydawnictwo Znak, wydanie II uzupełnione, Kraków 2012;

- Hopfinger M. (red.), *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997;
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003;
- Hopfinger M., *Literatura in media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010;
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966;
- Jakubowski W., *Edukacja i kultura popularna*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2001;
- Jakubowski W., *Media i kultura popularna jako obszar studiów nad edukacją*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 30;
- Janicki P., *Czym jest film – definicja w prawie polskim i szwedzkim*, „Themis Polska Nova”, 2018, nr 1(13);
- Jankowiak A., *Morderczy turniej jako metafora problemów współczesnego społeczeństwa. Casus serialu Squid Game*, [w:] Szablowska-Zaremba M. (red.), *Gra i grywalizacja w kulturze XXI wieku*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2022;
- Jasina Ł., *Zło jest piękne. O serialu House of Cards*, „Kultura Liberalna”, 2016, nr 223;
- Jaśtał J., *Dylematy moralne. Przyczynek do debaty z Plutarchem w tle*, „Diametros”, 2004, nr 2;
- Jelonkiewicz M., *Film jako tekst kultury w komunikacji interkulturowej (wykorzystanie filmów w nauczaniu cudzoziemców wiedzy o Polsce i jej kulturze)*, „Postscriptum Polonistyczne”, 2008, nr 2(2);
- Kałużny A., *Sytuacje graniczne, epizody nuklearne oraz kryzysy jako zjawiska w procesie rozwoju*, „<Archeus> Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej”, 2004, nr 5;
- Katbeh K., *Media image of Poland in the Czech Press Based on Thematic Categorisation*, Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu: niepublikowana praca magisterska, 2014;
- Kawka M., *Komunikowanie wizualne a nauka o mediach – współczesność i perspektywy*, „Media i Społeczeństwo”, 2015, nr 5;
- Kiciński K., *Wizje szkoły w społeczeństwie posttotalitarnym*, Wydawnictwo Open, Warszawa 1993;
- Kietliński K., Reyes V., Oleksyn T., *Etyka w biznesie i zarządzaniu*, Wydawnictwo Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2005;
- Kisielewska A., *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, [w:] Frasz J. (red.), *Studia Nad Komunikacją Popularną, Międzykulturową, Sieciową i Edukacyjną*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007;

- Kisielewska A., *Seriale telewizyjne jako wspólnoty symboliczne*, „IDEA – Studia Nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”, 2016, XXVIII/2;
- Klepka R., *Analiza zawartości mediów: dlaczego i do czego można ją wykorzystać... w nauce o bezpieczeństwie i politologii?*, Uniwersytet Pedagogiczny KEN w Krakowie, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Securitate et Educatione Civili VI”, 2016, nr 224;
- Kloska G., *Pojęcie, teorie i badania wartości w naukach społecznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982;
- Kobyłecka E., *Nauczyciele i uczniowie gimnazjum wobec wyboru wartości. Między pewnością a wątpliwością*, Oficyna Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009;
- Kołąkowski L., *O sumieniu*, [w:] Kołąkowski L., *Mini wykłady o maxi sprawach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007;
- Kołodziejczyk K., *Słowo, obraz, symbol. O wielości języków opisywania i wyrażania świata w kontekście kultury i sztuki*, „Nauka. Journal of Heritage Conservation”, 2013, nr 36;
- Konik R., *Eco-logia kultury masowej. Przewodnik po kulturze popularnej według estetyki Umberta Eco*, Arboretum, Wrocław 2003;
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Wydawca Rytm, Warszawa 2005;
- Kowalczyk S., *Filozoficzne koncepcje wartości*, „Collectanea Theologica”, 1986, nr 56/1;
- Kozielecki J., *Rozwiązywanie problemów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1969;
- Koział A., *O gatunku i formatach telewizyjnych*, [w:] Godzic W., Bauer Z. (red.), *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015;
- Krupiński J., *Materia obrazu*, „Zeszyty Naukowo Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, 2001, nr 3;
- Kubiński P., *Ludzyczny charakter użycia języka w grach wideo. Wybrane problemy*, pdf;
- Kufel M., *Piłat, Heisenberg i inni – (nie) oznaczoność etyki w Breaking Bad*, [w:] Bruszevska-Przytuła D., Cichmińska M., Krawczyk-Łaskarzewska A. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014;
- Kujawska-Lis E., Lis-Kujawski A., *Bez tajemnic. Terapeutyczna wartość seriali na przykładzie pierwszego polskiego serialu o psychoterapii*, [w:] Krawczyk-Łaskarzewska A., Naruszewicz-Duchlińska A., Przytuła P. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014;

- Kunowski S., *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Łódź 1981;
- Kurczab H., *Z problemów wartości i wartościowania (wybrane zagadnienia)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna”, 2012, z. 72;
- Kusio U., *Formy niewerbalne w produkcjach filmowych w perspektywie wybranych koncepcji komunikowania społecznego*, „Kultura i Edukacja”, 2020, nr 1 (127);
- Linkiewicz E., *Język sztuki – zewnętrzne i ukryte treści przekazu wizualnego*, [w:] Stępnik M. (red.), *Komunikowanie artystyczne*, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2011;
- Lipińska A., *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty Kultury”, 2016, nr 13, z. 3;
- Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017;
- Lisowska-Magdziarz M., *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008;
- Lisowska-Magdziarz M., *Obrazy ciała, obrazy produktu. Analiza metafor wizualnych i multimodalnych w mediach masowych*, [w:] Francuz P. (red.), *Komunikacja wizualna*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2012;
- Lisowska-Magdziarz M., *Pytanie o genologię mediów w kulturze partycypacji. Próba rekonesansu metodologicznego*, [w:] Godzic W., Kozieł A., Szyłko-Kwas J. (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015;
- Loska K., *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001;
- Loska K., Syska R. (red.), *Gatunek filmowy. Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010;
- Luckmann T., *Komunikacja moralna w nowoczesnych społeczeństwach*, [w:] wybór i oprac. Jasińska-Kania A. i in., *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2006;
- Łapińska I., *Obraz – barwa filmu*, „Media, Kultura, Społeczeństwo”, 2014/2015, nr 9-10;
- Łobocki M., *Teoria wychowania w zarysie*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2005;
- Łosiewicz M., *Rola obrazu w komunikacji społecznej*, [w:] Obrębska A. (red.), *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej*, Primum Verbum, Łódź 2009;

- Łotman J., *Semiotyka filmu*, Faryno J., Miczka T. (przeł. z rosyjskiego), Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983;
- Łukaszewicz J., *Zdarzenie – technika – sztuka. Myślenie sztuki filmowej. Obserwacje*, Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 2021;
- MacIntyre A., *Krótką historia etyki. Filozofia moralności od czasów Homera do XX wieku*, (przeł.) Chmielewski A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002;
- Maguś W., *Seriale political fiction jako źródło wiedzy o polityce*, [w:] Hofman I., Kępa-Figura D. (red.), *Współczesne media. Medialny obraz świata. Zagadnienia teoretyczne*, t. I, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015;
- Makarewicz J., *Wstęp do filozofii prawa karnego w oparciu o podstawy historyczno-rozwojowe*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2009;
- Marek Z., *Podstawy wychowania moralnego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005;
- Mariański J., *Moralność w kontekście społecznym*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2014;
- Maryniarczyk A., *Słowo od Wydawcy*, [w:] Pańpuch Z., *W poszukiwaniu szczęścia. Śladami aretologii Platona i Arystotelesa*, Wydawnictwo Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2015;
- Mateja B., *Dyskretna uwodzicielska moc seriali*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2010, nr 2;
- Maziarski J., *Gatunki dziennikarskie*, [w:] Maślanka M., *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1976;
- McCombs M., Gilbert S., *News influence on Our Pictures of the World*, [w:] Bryant J., Zillmann D. (eds.), *Hillsdale Media Effects: Advances in Theory and Research*, New York 1984;
- McLuhan M., *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004;
- McQuail D., Bucholc M., Szulżycka A. (przeł.), Goban-Klas T. (red.), *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007;
- Michałowska K., *Niemajątkowe wartości życia rodzinnego w polskim prawie cywilnym*, Wydawnictwo C.H. Beck, Kraków 2017;
- Milek K., *Rodzice jako osoby odpowiedzialne za proces wspomaganie rozwoju rodziny*, [w:] Barłóg K. (red.), *W dyskursie pedagogicznym i edukacyjnym doby współczesnej*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Techniczno-Ekonomicznej im. ks. Bronisława Markiewicza w Jarosławiu, Jarosław 2012;
- Moriarty S.E., *Abduction and a theory of visual interpretation*, „Communication Theory”, 1996, vol. 6;
- Mukoid E., *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricœur*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1999;

- Musiał J., *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 2008;
- Muszyńska K., *Musisz to obejrzeć! Analiza funkcjonowania oraz oddziaływania seryjności i serialu telewizyjnego w kulturze popularnej*, [w:] Panek B., Wójtowicz A. (red.), *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015;
- Mysona-Byrska J., *Konsumpcjonizm jako błąd medialny*, „Logos i Ethos”, 2017, nr 45;
- Nacher A., *Serial 2.0. – model do składania*, [w:] Filiciak M., Giza B. (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011;
- Narożna D., Jeż A., *Kreowanie rzeczywistości w filmach*, „Świat Idei i Polityki”, 2017, t. 16;
- Niemczuk A., *Diagnoza i terapia aksjologii*, [w:] Truchlińska B. (red.), *Aksjologia współczesności. Problemy i kontrowersje*, Wydawnictwo UMC, Lublin 2012;
- Nowak E., *Dysonans Normatywny, Filozofia sfera publiczna*, Orlik P., Przybyszewski K. (red.), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2012;
- Nowak P., Tokarski R., *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, [w:] Nowak P., Tokarski R. (red.), *Kreowanie światów w języku mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007;
- Nowak S., *Kryteria wartościowania*, Polska 2000, nr 1, Komitet Badań i Prognoz PAN, Warszawa 1981;
- Ogonowska A., *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, [w:] Kulczycki E., Wendland M. (red.), *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2012;
- Ogonowska A., *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Warszawa 2010;
- Ogonowska A., *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013;
- Olbrycht K., *Wychowanie do wartości w centrum aksjologicznych dylematów współczesnej edukacji*, „Paedagogia Christiana” 2012, nr 1;
- Oleszkowicz M., „Wideo na żądanie”, czyli jak telewizje walczą o widza w sieci, „Państwo i Społeczeństwo”, 2015 (XV) nr 1;
- Orbik Z., *O etyce Izydory Dąbmskiej*, „Studia z Historii Filozofii”, 2016, nr 4 (7);
- Ossowska M., *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969;

- Ossowski S., *Z zagadnień psychologii społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000;
- Ostaszewski J., *Film. Na styku fikcji i rzeczywistości organizacyjnej*, [w:] Kostera M., Nierenberg B. (red.), *Komunikacja społeczna w zarządzaniu humanistycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016;
- Ostrowska K., *Wokół rozwoju osobowości i systemu wartości*, CMPPP MEN, Warszawa 1998;
- Pagel E., *Metody badań komunikatów wizualnych*, „Kultura – Media – Teologia”, 2019, nr 36;
- Palusińska A., *Jak istnieje film? Recenzja Artur Mamcarz-Plisiecki, Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, „Rocznik Tomistyczny”, 2020, nr 9;
- Pańpuch Z., *Rola cnót w wychowaniu*, „Cywilizacja. O nauce, Moralności, Sztuce i Religii”, 2004, nr 10;
- Pańpuch Z., *Znaczenie cnót dla realizowania się człowieka jako osoby*, „Człowiek w Kulturze. Pismo Poświęcone Filozofii i Kulturze”, 2000, nr 13;
- Parol M., *Znaczenie systemu wartości i jego uporządkowania w sytuacjach kryzysu na przykładzie funkcjonowania rodzin z dzieckiem z niepełnosprawnością*, „Fides et Ratio”, 2014, nr 1(17);
- Pawłowska M., *Fandom: historia miłośna*, „EKRANY”, 2014, nr 3-4;
- Pawłowska M., *HBO – wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2016, t. 59, nr 1 (225);
- Perz T., *Świat wartości w ujęciu Maxa Schelera – konsekwencje pedagogiczne*, „Edukacja Humanistyczna”, 2020, nr 1(42);
- Pethe A., *Komunikowanie obrazem. Współczesna prasa katolicka w obliczu przemian technologicznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach”, 2017, nr 317;
- Pezdek K., *Edukacja etyczna a problem badania wartości moralnych wśród młodzieży polskiej*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 2011 nr 3 (221);
- Pietrzak A., *Format MARC 21 rekordu bibliograficznego. Dokumenty ikonograficzne*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008;
- Piławska R., *Film jako kulturowa przestrzeń edukacji nieformalnej*, „Studia Edukacyjne”, 2021, nr 61, [za:] Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, (przekł.) Wojnowski K., Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015;
- Pisarek W. (red.), *Słownik terminologii medialnej*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006;
- Pisarek W., *Słownik terminologii medialnej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996;
- Plisiecki J., *Język filmu i jego mowa*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2010, t. 1;

- Plisiecki J., *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, [za:] Brol M., *Psychologia filmu*, [w:] (red.) Brol M., Skorupa A., *Psychologiczna praca z filmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014;
- Ptaszek G., *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] Godzic W., Kozieł A., Szyłko-Kwas J. (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015;
- Puzynina J., *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992;
- Puzynina J., *Kłopoty z nazwami wartości (i wartościami)*, „Etnolingwistyka”, 2014, nr 26;
- Racięski B., *W poprzednim sezonie... krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2016, t. 59, nr 1 (225);
- Rączy K., *Fenomen współczesnych produkcji serialowych w komunikowaniu wartości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia De Cultura”, 2020, nr 12(4);
- Rączy K., *Prawda i uczciwość – Boskie prawa a ludzka etyka w serialu Opowieść podręcznej*, „Studia Socialia Cracoviensia” 11, 2019, nr 2;
- Reber A.S., *Słownik psychologii*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2000;
- Rorty R., *Etyka bez powszechnej powinności*, tłum. Glasenapp M., „Etyka” 1998, nr 31;
- Rorty R., *Trocki i dzikie storczyki*, (tłum.) Łapiński Z., „Teksty Drugie”, 1994, nr 4;
- Rożewska A., *House of Cards i Machiavelli – Frank Underwood jako przykład współczesnego księcia*, „Polityka i Społeczeństwo”, 2015, nr 4(13);
- Sepczyńska D., Jawor M., Stoiński A., *Etyka o współczesności. Współczesność w etyce*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2016;
- Siek S., *Struktura osobowości*, ATK, Warszawa 1986;
- Siemianowski A., *Sumienie stróżem ludzkiej wolności*, [w:] Jagiełło J., Zuziak W. (red.), *Sumienie w świecie wolności*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007;
- Siuda P., *Cierpliwość fana fantastyki. O tym, czy fan to marionetka czy partyzant*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2010, t. 54, nr 2;
- Siuda P., *Wpływ Internetu na rozwój fandomów, czyli o tym, jak elektroniczna sieć rozwija i popularyzuje społeczności fanów*, [w:] Sokołowski M. (red.), *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Bydgoszcz 2008;
- Skowronek B., *Ciało, emocje, rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova”, 2017, t. 2;

- Skowronek B., *Kulturowe aspekty odbioru filmu*, [w:] (red.) Ogonowska A., Ptaszek G., *Człowiek. Technologia. Media. Konteksty kulturowe i pedagogiczne*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014;
- Skrzypczak J. (red.), *Popularna encyklopedia mass mediów*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1995;
- Skrzypczak J., *Popularna encyklopedia mass mediów*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1999;
- Sławiński J., *Godność człowieka – Dignitas Hominis*, Materiały z konferencji „Nauka-Etyka-Wiara”, 2011;
- Sobol E. (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999;
- Sobota J., *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] Cichmińska M., Krawczyk-Łaksarzewska A., Przytuła P., *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016;
- Sokołowski Ł., *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2011, rok LV, nr 2-3;
- Sosenko K., *Ekonomia w perspektywie aksjologicznej*, „Zeszyty Naukowe/Akademia Ekonomiczna w Krakowie”, 1998, nr 135;
- Sosnowska J., *Serial formatowany na polskim rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2017, nr 1 (237);
- Stach R., *Sumienie i mózg. O wewnętrznym regulatorze zachowań moralnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012;
- Stachówna G., *Film telewizyjny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kineematografia*, Warszawa 1994;
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni: sławni bohaterowie filmowi*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006;
- Staroń W., *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych*, „Images”, 2018, nr 32;
- Stępka P., *Rynek wideo na żądanie (VoD) w Polsce*, „Analiza Biura KRRiT”, 2009, nr 1;
- Strasser P., *Czy istnieje prawo do życia dla wszystkich*, „Dialog”, 2000, nr 9;
- Styczeń T., *ABC Etyki*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 1981;
- Sulej W., Ziółkowska M., *Efektywność mediów strumieniowych*, Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki, 2011, nr 30;
- Szczepanek A., Wojciechowska S., Buśko P., *Wstęp*, [w:] Szczepanek A., Wojciechowska S. (red.), *Czas seriali*, Wydawnictwo Oficynka, Gdańsk 2014;
- Szostak S., *Kultura produkcji polskich seriali fabularnych w latach 1998-2012*, „Kultura – Media – Teologia”, 2021, nr 45;

- Sztąberek M., *Platforma strumieniowa Netflix – domena VOD czy nowa forma telewizji jakościowej? Historia i sposoby dystrybucji*, „Panoptikum”, 2018, nr 20 (27);
- Sztompka P., *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007;
- Szymczak M. (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989;
- Ślawska M., *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne”, 2017, nr 4;
- Ślawska M., *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne”, 2017, nr 4;
- Ślebarska K., *Wpływ filmu na odbiorcę – angażowanie procesów poznawczych widza*, [w:] Broł M., Skorupa A. (red.), *Psychologiczna praca z filmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014;
- Ślipko T., *Spacerem po etyce*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2010;
- Ślipko T., *Zarys etyki ogólnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004;
- Talarczyk-Gubała M. (por.), *Serial*, [w:] *Encyklopedia maturzysty*, 2014;
- Tambor A., *Film jako przedmiot i narzędzie nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015;
- Tatarkiewicz W., *Obrachunek i nakazy, uczciwość i dobroć*, [w:] Tatarkiewicz W., *Pisma z etyki i teorii szczęścia*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992;
- Tatarkiewicz W., *Pojęcie wartości, czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki*, [w:] *Parerga*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1978;
- Taylor L., Willis A., *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006;
- Thompson J.B., *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Mielnik I. (tłum.), Astrum, Wrocław 2006;
- Thompson R.J., *Television's Second Golden Age, From „Hill Street Blues” to „ER”*, New York 1996;
- Tischner J., *Etyka wartości i nadziei*, [w:] Hildebrand D. [et al.], *Wobec wartości*, Wydawnictwo Nauk Akademii Pedagogicznej, Poznań 1984;
- Tischner J., *Myslenie według wartości*, „Znak”, 1978, nr 7-8;
- Tokarczuk O., *Czuły narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, The Nobel Foundation;
- Torczyńska M., *Wartość, dobro, szczęście w koncepcji Tadeusza Czeżowskiego*, „Konteksty Współczesne, Kultura i Wartości”, 2013, nr 4 (8);
- Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o Kinematografii, Dz. U. z 2016 r. poz. 438;
- Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Wydawnictwo Telewizja Polska SA, Warszawa 2004;

- Wawer M., *Gatunki, formaty w pejzażu telewizyjnym. Jak badać współczesną telewizję?*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej. Uniwersytet Jagielloński – Wydawnictwo ToC, Kraków– Nowy Targ 2020;
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina*, „Przegląd Socjologiczny”, 2018, nr 67(4);
- Wieczorkowska M., *Hedonizm współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego*, „Annales. Etyka w życiu gospodarczym”, 2008, nr 2;
- Wiśniewski R., *Podstawy aksjologii Władysława Tatarkiewicza*, [w:] Czarnecki Z.J., Soldenhoff S.R. (red.), *Człowiek i wartości moralne: studia z dziejów polskiej niezależnej myśli etycznej: praca zbiorowa*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989;
- Wojciszke B., *Psychologia społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012;
- Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków 1969;
- Wojtyra J., *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka”, 2008/2009, nr 15/16;
- Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J., Groń K., *Komunikacja wizualna w prasie i w mediach elektronicznych*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2013;
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., *Rodzaje i gatunki dziennikarskie. Próba ustaleń genologicznych*, [w:] Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Snopek J., Furman W., *Prasowe Gatunki Dziennikarskie*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2014;
- Wolny-Zmorzyński K., Kozieł A., *Genologia dziennikarska*, „Studia Medioznawcze”, 2003, nr 3 (54);
- Woroniecki J., *Katolicka etyka wychowawcza*, t. I, Etyka ogólna, RW KUL, Lublin 1986;
- Woroniecki J., *Wychowanie człowieka. Pisma wybrane. Wyboru dokonał o. W. Kamil Szymański OP (opracował) J. Kołtątaj*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1961;
- Wójcik G., *Rzeczywistość nie istnieje...? Media i nowoczesne technologie w społeczeństwie przyszłości na przykładzie serialu Black Mirror*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, 2016, nr 8 (2);
- Wójcik J., *Labirynt światła*, Wydawnictwo Canonia, Warszawa 2006;
- Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020;
- Zawojski P., *Jean Baudrillard, czyli...*, „Biuletyn Fotograficzny Świat Obrazu”, 2009, nr 4;
- Ziemiński Z., *Podstawy nauki o moralności: skrypt dla studentów prawa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1981;
- Ziernicka M., *Rola seriali telewizyjnych w kształtowaniu opinii publicznej*, [w:] Jaski E. (red.), *Media w społeczeństwie informacyjnym*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2010;

- Ziomek E., *Przyszłość czy terażniejszość? Dystopijna wizja post-medialnego świata w serialu Czarne Lustro*, „Kultura i Historia”, 2017, nr 32;
- Zwoliński A., *Obraz w relacjach społecznych*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004;
- Żuk G., *Edukacja aksjologiczna zarys problematyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 2016;
- Żukowska J., *Znaczenie aksjologii w tworzeniu nowego paradygmatu ekonomii*, „Kwartalnik Nauk o Przedsiębiorstwie”, 2016, nr 4.

Netografia

- Bobryk A., *Nowy grzeczny świat*, [dostępna na:] <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2021/Przewodnik-Katolicki-16-2021/Kultura/Nowy-grzeczny-swiat>, 26.08.2023;
- Bochen A., *Wczoraj było słowo, dziś jest obraz*, [dostępna na:] <https://www.quixi.pl/en/wczoraj-bylo-slowo-dzis-jest-obraz>, 20.07.2023;
- Bojdo Sz., *Serial Mesjasz*, [dostępna na:] <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2020/Przewodnik-Katolicki-5-2020/Kultura/Serial-Mesjasz>, 27.08.2023;
- Brooker Ch., *The Dark Side of Our Gadget Addiction* [online]; [w:] „The Guardian”, [dostępna na:] www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror, 20.08.2023;
- Bucknall-Hołyńska J., *Czy współczesne seriale spełniają kryteria kultury wysokiej?*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/justyna-bucknall-holynska-czy-wspolczesne-seriale-spelniaja-kryteria-kultury-wysokiej-tpct-46->, 20.07.2023;
- Burton Smith K., *Nick Carter*, [dostępny na:] <https://thrillingdetective.com/2020/04/20/nick-carter/>, 26.07.2023;
- Encyklopedia PWN, *Etyka*, [dostępna na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/etyka;3898956.html>, 15.01.2022;
- Fehler P., *Policja apeluje: Serial Squid Game ma negatywny wpływ na dzieci. Może dojść do tragedii*, [dostępna na:] <https://pleszew.naszemiasto.pl/policja-apeluje-serial-squid-game-ma-negatywny-wplyw-na/ar/c1-8523473>, 15.10.2023;
- Gawęł I., *Serial telewizyjny – geneza gatunku*, [dostępna na:] <https://profesor.pl/publikacja,29117,Rozne,Serial-telewizyjny-geneza-gatunku>, 20.06.2023;
- Kluz P., *Pokłon Pasterzy*, [dostępna na:] <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziala/poklon-pasterzy-4>, 15.08.2023;
- Korus J., Borgen, *Każdy serial powinien być po duńsku*, [dostępny na:] <https://www.newsweek.pl/kultura/borgen-recenzja-dunskiego-serialu-rzadnanewsweekpl/ztd05bq>, 15.08.2023;

- Oficjalna strona internetowa Encyklopedia PWN, *Aksjologia*, [dostępna na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aksjologia;3866999.html>, 20.01.2022;
- Powierska A., *Serial telewizyjny a popkulturowe interpretacje prawa i pracy pracowników. Streszczenie wystąpienia podczas konferencji „Prawo a kultura – Kultura a prawo”*, [dostępna na:] https://prawokultura.files.wordpress.com/2014/03/powierska_artykuc582_serial-telewizyjny.pdf, 25.08.2023;
- Pyda J., *W nowych serialach musisz wybrać po której jesteś stronie. A każdy wybór ma cenę*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/piotr-gociek-musisz-wybrac-po-ktorej-jestes-stronie-a-kazdy-wybor-ma-cene-tpct-46->, 20.07.2023;
- Pyda J., *W nowych serialach musisz wybrać po której jesteś stronie. A każdy wybór ma cenę*, „Teologia Polityczna”, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/piotr-gociek-musisz-wybrac-po-ktorej-jestes-stronie-a-kazdy-wybor-ma-cene-tpct-46->, 20.07.2023;
- Rothman, Lily, „Breaking Bad: What Does That Phrase Actually Mean?”. Time. September 23, 2013. Retrieved March 9, 2014, dostęp: 08.12.2022;
- Rudzka K., *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć na temat Kościoła, ale baliście się zapytać – Paolo Sorrentino – „Młody Papież” recenzja*, [dostępna na:] <https://www.gloskultury.pl/wszystko-co-chcielibyście-wiedzieć-na-temat-kosciola-ale-balicie-sie-zapytac-paolo-sorrentino-mlody-papiez-recenzja/>, 27.08.2023;
- Saja K., *Deontologia (deontologizm etyczny)*, „Etyka Praktyczna”, 2015, [dostępna na:] https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwimho_t9NaCAxVPRPEDHb_pDncQFnoECBgQAQ&url=http%3A%2F%2Fetykapraktyczna.pl%2Fencyklopedia%2Fdeontologia&usg=AOvVaw0ey4Cwg3HOpiRESooDATwb&opi=89978449, 20.07.2023;
- Słownik języka polskiego, *Fabuła*, [dostępna na:] <https://sjp.pl/fabu%C5%82a>, 22.07.2023;
- Słownik języka polskiego, *Fanatyk*, [dostępna na:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fanatyk.html>, 20.06.2023;
- Słownik języka polskiego, *Obraz*, [dostępny na:] <https://sjp.pl/obraz>, 10.10.2023;
- Szerszeń N.A., *Wielkie piękno młodego papieża*, *Teologia Polityczna*, [dostępna na:] <https://teologiapolityczna.pl/natalia-alicja-szerszen-wielkie-piekno-mlodego-papiezatpct-46->, 26.08.2023;
- „Vince Gilligan Explains Why Breaking Bad Is Called Breaking Bad”. American Film Institute. June 4, 2010. Retrieved November 17, 2010; dostęp: 08.12.2022;
- Wesołowski K., *Obraz w mediach a prawdziwa rzeczywistość*, *Niedziela.pl*, [dostępna na:] <https://www.niedziela.pl/artykul/7743/nd/Obraz-w-mediach-a-prawdziwa-rzeczywistosc>, 20.08.2023;

- Wielki słownik języka polskiego, Fan, [dostępna na:] https://wsjp.pl/index.php?id_ha-sla=10909, 15.07.2023;
- Wielki słownik języka polskiego, *Serial*, [dostępny na:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/25967/serial/2485062/telewizyjny>, 26.06.2023.
- Źródło: <http://filmweb.pl/>;
- Źródło: <http://imdb.com/>;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Aleteia, [dostępna na:] <https://pl.aleteia.org/2016/11/18/znacie-czolowke-mlodego-papieza-odkrylismy-jej-sekret/>, 26.11.2022;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Artsy, [dostępna na:] <https://www.artsy.net/artwork/jules-cheret-jules-cheret-les-mysteres-de-paris-par-eugene-sue-1897>, 20.06.2023;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Biblia, [dostępna na:] <https://biblia.wiara.pl/doc/4466690.ty-jestes-piotr/5>, 16.08.2023;
- Źródło: oficjalna strona internetowa *Chicago Logy*, [dostępna na:] <https://chicagology.com/silentmovies/adventuresofkathlyn/>, 26.07.2023;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Do rzeczy, [dostępna na:] <https://historia.dorzeczy.pl/nowozyt-nosc/474285/noc-sw-bartlomieja-rzez-hugenotow-kto-za-to-odpowiada-przyczyny.html>, 3.12.2024;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 24.11.2022;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 15.11.2022;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Imdb, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/>, 09.11.2022
- Źródło: oficjalna strona internetowa IMBD, [dostępna na:] <https://www.imdb.com/title/>
- Źródło: oficjalna strona internetowa Polskie Radio 24, [dostępna na:] <https://polskieradio24.pl/5/406/Artykul/2720745,Nawrocenie-sw-Pawla-pedzla-Caravaggia>, 15.08.2023;
- Źródło: oficjalna strona internetowa Washington, [dostępna na:] <https://washington.org/pl/find-dc-listings/us-capitol-capitol-visitor-center>, 09.11.2022;
- Źródło: oficjalna strona Wiki Meteoritica, internetowa, [dostępna na:] [http://wiki.meteoritica.pl/index.php5/Dziemi%C4%85ta_godzina_\(rzez%C5%BAbA\)](http://wiki.meteoritica.pl/index.php5/Dziemi%C4%85ta_godzina_(rzez%C5%BAbA)), 3.12.2024;
- Źródło: oficjalne strony internetowe Netflix i Hbomax, [dostępne na:] <https://www.netflix.com/pl/>, <https://www.hbomax.com/>, 10.12.2022.

ANEKS

Załącznik 1 – Klucz kategoryzacyjny

I. Wartości – pięć kategorii wartości:

- wartości moralne (duchowe),
- wartości religijne,
- wartości witalne,
- wartości odczuciowe, hedonistyczne,
- wartości społeczno-obyczajowe

II. Kategoria wyboru w sytuacjach problemowych, trudnych i granicznych:

- etyczne,
- nieetyczne.

III. Szczegółowe dylematy etyczne:

- życie kontra śmierć,
- relacje rodzinne, międzyludzkie kontra kariera zawodowa,
- miłość kontra kariera,
- życie w prawdzie kontra życie w kłamstwie,
- działania oparte o normy moralne kontra życie bez wartości,
- zabawa kontra odpowiedzialność,
- odpuszczenie i akceptacja kontra cierpienie i walka,
- życie realne kontra życie wirtualne,
- słuchanie siebie kontra słuchanie innych,
- wolność kontra zniewolenie,
- wiara i zaufanie kontra brak pewności, pogubienie,
- wybaczenie krzywd kontra życie w poczuciu krzywdy,
- uczciwość kontra nieuczciwość,
- pomoc i troska o drugiego człowieka kontra obojętność.

IV. Obszar tematyczny:

- polityka, społeczeństwo,
- religia, autorytety,
- media, technologie,

- rozrywka, psychologia,
- relacje rodzinne, relacje międzyludzkie.

V. Gatunek serialu:

- dramat,
- polityczny dramat,
- polityczny thriller,
- religijny,
- science-fiction,
- antologia,
- kryminał.

VI. Narracja:

- a. pierwszoplanowa,
- b. inny typ narracji.

VII. Bohater:

- a. główny bohater,
- b. drugoplanowy bohater.

Załącznik 2 – Kwestionariusz wywiadu

1. Czy współczesne seriale słusznie są określane jako seriale nowej generacji i można określać je mianem produkcji wysokojakościowych a nawet ekranowych dzieł?
2. Jak należy postrzegać etyczne działania bohaterów współczesnych produkcji serialowych w kontekście wartości merkantylno-materialnych czy też wartości ukazanych przez pryzmat działań i schematów politycznych?
3. Jak należy postrzegać wartości ludyczne i hedonistyczne w komunikowaniu treści serialowych?
4. Czy można postawić tezę o instrumentalizacji wartości religijnych ukazanych w przekazach nowoczesnych seriali, takich jak „Młody Papież” czy „Mesjasz”?
5. W jaki sposób seriale komunikują aksjologiczne wyzwania nowych technologii, szczególnie w dobie rozwoju mediów oraz wynikających z ich funkcjonowania wyzwań?
6. Za pomocą jakich narzędzi bądź w jaki sposób seriale ukazują dylematy etyczne?
7. Czy można postawić taką tezę, iż seriale komunikują wartości?
8. Na czym polega społeczna funkcjonalność i seriali i filmów?
9. Czy seriale medialnie obrazują rzeczywistość i w jaki sposób tego dokonują?
10. W jaki sposób należy rozumieć obraz medialny?
11. Jak funkcjonuje obraz filmowy jako narzędzie komunikowania?

Tabela 14. Dane ogólne o serialu *House of Cards*

Sezon	Liczba odcinków w sezonie	Pierwsza emisja w Polsce i na świecie	
		Premiera sezonu	Finał sezonu
1	13	01.02.2013	01.02.2013
2	13	14.02.2014	14.02.2014
3	13	27.02.2015	27.02.2015
4	13	04.03.2016	04.03.2016
5	12	30.05.2017	30.05.2017
6	8	02.11.2018	02.11.2018

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze stron: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 15. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie *House of Cards*

SEZON 1 (2013)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł Polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>Chapter 1</i>	<i>Rozdział 1</i>	David Fincher	David Fincher	MRC Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	01.02.2013	01.02.2013	56 min	Telewizja Netfix/ Platforma streamingowa Netflix
2	<i>Chapter 2</i>	<i>Rozdział 2</i>						49 min	
3	<i>Chapter 3</i>	<i>Rozdział 3</i>						51 min	
4	<i>Chapter 4</i>	<i>Rozdział 4</i>						49 min	
5	<i>Chapter 5</i>	<i>Rozdział 5</i>						52 min	
6	<i>Chapter 6</i>	<i>Rozdział 6</i>						50 min	
7	<i>Chapter 7</i>	<i>Rozdział 7</i>						54 min	
8	<i>Chapter 8</i>	<i>Rozdział 8</i>						47 min	
9	<i>Chapter 9</i>	<i>Rozdział 9</i>						51 min	
10	<i>Chapter 10</i>	<i>Rozdział 10</i>						52 min	
11	<i>Chapter 11</i>	<i>Rozdział 11</i>						54 min	
12	<i>Chapter 12</i>	<i>Rozdział 12</i>						53 min	
13	<i>Chapter 13</i>	<i>Rozdział 13</i>						49 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 16. Dane szczegółowe o drugim sezonie *House of Cards*

SEZON 2 (2014)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
14 (1)	<i>Chapter 14</i>	<i>Rozdział 14</i>	David Fincher	David Fincher	MRC, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	14.02.2014	21.02.2014	50 min	Telewizja Netflix / Platforma streamingowa Netflix
15 (2)	<i>Chapter 15</i>	<i>Rozdział 15</i>						49 min	
16 (3)	<i>Chapter 16</i>	<i>Rozdział 16</i>						51 min	
17 (4)	<i>Chapter 17</i>	<i>Rozdział 17</i>						48 min	
18 (5)	<i>Chapter 18</i>	<i>Rozdział 18</i>						49 min	
19 (6)	<i>Chapter 19</i>	<i>Rozdział 19</i>						52 min	
20 (7)	<i>Chapter 20</i>	<i>Rozdział 20</i>						48 min	
21 (8)	<i>Chapter 21</i>	<i>Rozdział 21</i>						47 min	
22 (9)	<i>Chapter 22</i>	<i>Rozdział 22</i>						49 min	
23 (10)	<i>Chapter 23</i>	<i>Rozdział 23</i>						51 min	
24 (11)	<i>Chapter 24</i>	<i>Rozdział 24</i>						54 min	
25 (12)	<i>Chapter 25</i>	<i>Rozdział 25</i>						47 min	
26 (13)	<i>Chapter 26</i>	<i>Rozdział 26</i>						59 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 17. Dane szczegółowe o trzecim sezonie *House of Cards*

SEZON 3 (2015)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
27 (1)	<i>Chapter 27</i>	<i>Rozdział 27</i>	David Fincher	David Fincher	MRC, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	27.02.2015	28.02.2015	59 min	Telewizja Netflix / Platforma streamingowa Netflix
28 (2)	<i>Chapter 28</i>	<i>Rozdział 28</i>						55 min	
29 (3)	<i>Chapter 29</i>	<i>Rozdział 29</i>						53 min	
30 (4)	<i>Chapter 30</i>	<i>Rozdział 30</i>						47 min	
31 (5)	<i>Chapter 31</i>	<i>Rozdział 31</i>						52 min	
32 (6)	<i>Chapter 32</i>	<i>Rozdział 32</i>						54 min	
33 (7)	<i>Chapter 33</i>	<i>Rozdział 33</i>						53 min	
34 (8)	<i>Chapter 34</i>	<i>Rozdział 34</i>						44 min	
35 (9)	<i>Chapter 35</i>	<i>Rozdział 35</i>						51 min	
36 (10)	<i>Chapter 36</i>	<i>Rozdział 36</i>						57 min	
37 (11)	<i>Chapter 37</i>	<i>Rozdział 37</i>						53 min	
38 (12)	<i>Chapter 38</i>	<i>Rozdział 38</i>						49 min	
39 (13)	<i>Chapter 39</i>	<i>Rozdział 39</i>						58 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 18. Dane szczegółowe o czwartym sezonie *House of Cards*

SEZON 4 (2016)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
40 (1)	<i>Chapter 40</i>	<i>Rozdział 40</i>	David Fincher	David Fincher	MRC, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	04.03.2016	04.03.2016	49 min	Telewizja Netflix / Platforma streamingowa Netflix
41 (2)	<i>Chapter 41</i>	<i>Rozdział 41</i>						42 min	
42 (3)	<i>Chapter 42</i>	<i>Rozdział 42</i>						54 min	
43 (4)	<i>Chapter 43</i>	<i>Rozdział 43</i>						43 min	
44 (5)	<i>Chapter 44</i>	<i>Rozdział 44</i>						48 min	
45 (6)	<i>Chapter 45</i>	<i>Rozdział 45</i>						48 min	
46 (7)	<i>Chapter 46</i>	<i>Rozdział 46</i>						52 min	
47 (8)	<i>Chapter 47</i>	<i>Rozdział 48</i>						46 min	
48 (9)	<i>Chapter 48</i>	<i>Rozdział 48</i>						46 min	
49 (10)	<i>Chapter 49</i>	<i>Rozdział 49</i>						57 min	
50 (11)	<i>Chapter 50</i>	<i>Rozdział 50</i>						52 min	
51 (12)	<i>Chapter 51</i>	<i>Rozdział 51</i>						46 min	
52 (13)	<i>Chapter 52</i>	<i>Rozdział 52</i>						55 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 19. Dane szczegółowe o piątym sezonie *House of Cards*

SEZON 5 (2017)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
53 (1)	<i>Chapter 53</i>	<i>Rozdział 53</i>	David Fincher	David Fincher	MRC, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	30.05.2017	30.05.2017	55 min	Telewizja Netflix / Platforma streamingowa Netflix
54 (2)	<i>Chapter 54</i>	<i>Rozdział 54</i>						52 min	
55 (3)	<i>Chapter 55</i>	<i>Rozdział 55</i>						52 min	
56 (4)	<i>Chapter 56</i>	<i>Rozdział 56</i>						45 min	
57 (5)	<i>Chapter 57</i>	<i>Rozdział 57</i>						51 min	
58 (6)	<i>Chapter 58</i>	<i>Rozdział 58</i>						55 min	
59 (7)	<i>Chapter 59</i>	<i>Rozdział 59</i>						48 min	
60 (8)	<i>Chapter 60</i>	<i>Rozdział 60</i>						45 min	
61 (9)	<i>Chapter 61</i>	<i>Rozdział 61</i>						54 min	
62 (10)	<i>Chapter 62</i>	<i>Rozdział 62</i>						56 min	
63 (11)	<i>Chapter 63</i>	<i>Rozdział 63</i>						51 min	
64 (12)	<i>Chapter 64</i>	<i>Rozdział 64</i>						54 min	
65 (13)	<i>Chapter 65</i>	<i>Rozdział 65</i>						56 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 20. Dane szczegółowe o szóstym sezonie *House of Cards*

SEZON 6 (2018)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
66 (1)	<i>Chapter 66</i>	<i>Rozdział 66</i>	David Fincher	David Fincher	MRC, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Production	02.11.2018	02.11.2018	52 min	Telewizja Netflix / Platforma streamingowa-Netflix
67 (2)	<i>Chapter 67</i>	<i>Rozdział 67</i>						52 min	
68 (3)	<i>Chapter 68</i>	<i>Rozdział 68</i>						52 min	
69 (4)	<i>Chapter 69</i>	<i>Rozdział 69</i>						52 min	
70 (5)	<i>Chapter 70</i>	<i>Rozdział 70</i>						58 min	
71 (6)	<i>Chapter 71</i>	<i>Rozdział 71</i>						56 min	
72 (7)	<i>Chapter 72</i>	<i>Rozdział 72</i>						57 min	
73 (8)	<i>Chapter 73</i>	<i>Rozdział 73</i>						55 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 09.11.2022].

Tabela 21. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie serialu *Rząd: Królestwo, władza i chwala*

SEZON 1 (2022)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (Netflix)	Premiera Polska (Netflix)	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>The Future is Female</i>	<i>Przyszłość jest kobietą</i>	Per Fly		Danmarks Radio	13.02.2022	13.02.2022	57 min	
2	<i>Pesttellenkolera</i>	<i>Mniejse zło</i>	Per Fly		Danmarks Radio	18.02.2022	18.02.2022	54 min	
3	<i>Inuit Nanaat Menneskenes Land</i>	<i>Inuit Nanaat: Ziemia Ludzi</i>	Adam Price		Danmarks Radio	25.02.2022	25.02.2022	57 min	
4	<i>Ministerenønskerikke at udtale sig</i>	<i>Minister woli się nie wypowiadać</i>	Adam Price	Adam Price, Emilie LebechKaare	Danmarks Radio	04.03.2022	04.03.2022	55 min	Platforma streamingowa NETFLIX
5	<i>A Near-Arctic State</i>	<i>Państwo bliższe Arktyce</i>	Adam Price		Danmarks Radio	11.03.2022	11.03.2022	59 min	
6	<i>Magtens Danmark</i>	<i>Władza w Danii</i>	Adam Price		Danmarks Radio	20.03.2022	20.03.2022	60 min	
7	<i>Just make it go away</i>	<i>Nie chcę tego widzieć</i>	Adam Price		Danmarks Radio	25.03.2022	25.03.2022	57 min	
8	<i>Have ismoder</i>	<i>Matka morza</i>	Adam Price		Danmarks Radio	01.04.2022	01.04.2022	59 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl>

Tabela 22. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie serialu *Mesjasz*

SEZON 1 (2020)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (Netflix)	Premiera Polska (Netflix)	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>He That Hath an Ear</i>	<i>Kto ma uszy</i>	James McTeigue	Michael Petroni	Brandon Guercio, David Nicksay			48 min	Platforma streamingowa Netflix
2	<i>Tremor</i>	<i>Bunt / Wstrząs</i>	James McTeigue	Michael Petroni & Bruce Marshall Romans	Brandon Guercio			42 min	
3	<i>The Finger of God</i>	<i>Palec Boży</i>	James McTeigue	Amy Louise Johnson & Kelly Wiles	David Nicksay			38 min	
4	<i>Trial</i>	<i>Wersja próbna / Proces</i>	James McTeigue	Michael Brandon Guercio	Brandon Guercio			50 min	
5	<i>So That Seeing They May Not See</i>	<i>Widząc, nie widzą / Otwartymi oczami nie widzą</i>	Kate Woods	Emily Silver	David Nicksay		1.01.2020	43 min	
6	<i>We Will Not All Sleep</i>	<i>Nie wszyscy pomrzemy</i>	Kate Woods	Michael Petroni & Michael Bond	Brandon Guercio			43 min	
7	<i>It Came to Pass as It Was Spoken</i>	<i>Coś się dzieje bez rozkazu Pana! / Niech się stanie</i>	Kate Woods	Eoghan O'Donnell	David Nicksay			48 min	
8	<i>Force Majeure</i>	<i>Boski akt! / Siła wyższa</i>	Kate Woods	Eoghan O'Donnell	Brandon Guercio			41 min	
9	<i>God Is Greater</i>	<i>Bóg jest wielki! / Bóg Wszchemogący</i>	James McTeigue	Bruce Marshall Romans	David Nicksay			55 min	
10	<i>The Wages of Sin</i>	<i>Zaplata za grzech</i>	James McTeigue	Michael Petroni	Brandon Guercio			41 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 24.11.2022]

Tabela 23. Dane szczegółowe o serialu *Młody Papież*

SEZON 1 (2016)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (Sky Atlantic)	Premiera Polska (HBO)	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>Episode 1</i>	<i>Odcinek 1</i>	Paolo Sorrentino	Paolo Sorrentino	Jude Law, Ben Jackson	21.10.2016	21.10.2016	57 min	Platforma Player
2	<i>Episode 2</i>	<i>Odcinek 2</i>		Paolo Sorrentino	Jude Law	21.10.2016	21.10.2016	62 min	
3	<i>Episode 3</i>	<i>Odcinek 3</i>		Paolo Sorrentino, Stefano Rulli	Ben Jackson	28.10.2016	28.10.2016	60 min	
4	<i>Episode 4</i>	<i>Odcinek 4</i>		Paolo Sorrentino, Stefano Rulli	Jude Law	28.10.2016	28.10.2016	61 min	
5	<i>Episode 5</i>	<i>Odcinek 5</i>		Paolo Sorrentino	Ben Jackson	04.11.2016	04.11.2016	58 min	
6	<i>Episode 6</i>	<i>Odcinek 6</i>		Paolo Sorrentino	Jude Law	04.11.2016	04.11.2016	61 min	
7	<i>Episode 7</i>	<i>Odcinek 7</i>		Paolo Sorrentino	Ben Jackson	11.11.2016	11.11.2016	49 min	
8	<i>Episode 8</i>	<i>Odcinek 8</i>		Paolo Sorrentino, Tony Grisoni	Jude Law	11.11.2016	11.11.2016	61 min	
9	<i>Episode 9</i>	<i>Odcinek 9</i>		Umberto Contarello, Paolo Sorrentino	Ben Jackson	18.11.2016	18.11.2016	60 min	
10	<i>Episode 10</i>	<i>Odcinek 10</i>		Umberto Contarello, Paolo Sorrentino	Jude Law	18.11.2016	18.11.2016	65 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 24. Dane ogólne o serialu *Black Mirror*

Sezon	Liczba odcinków w sezonie	Pierwsza emisja na świecie		Miejsce emisji	Pierwsza emisja w Polsce	
		Premiera sezonu	Final sezonu		Premiera sezonu	Final sezonu
1	3	4.12.2011	18.12.2011	Channel 4	3.03.2013	17.03.2013
2	3	11.02.2013	25.02.2013		3.04.2013	17.04.2013
	Odcinek specjalny	16.12.2014			6.01.2016	
3	6	21.10.2016			21.10.2016	
4	6	29.12.2017		Netflix	29.12.2017	
	Film	28.12.2018			28.12.2018	
5	3	5.06.2019			5.06.2019	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 25. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie *Black Mirror*

SEZON 1 (2011)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>The National Anthem</i>	<i>Hymn narodowy (HBO), Hymn państwowy (Netflix)</i>	Otto Bathurst	Charlie Brooker	Zeppotron	4.12.2011	3.03.2013	49 min	Telewizja (Channel 4)
2	<i>Fifteen Million Merits</i>	<i>15 milionów</i>	Euros Lyn	Charlie Brooker, Kanak Huq		11.12.2011	9.03.2013	62 min	
3	<i>The Entire History of You</i>	<i>Cała prawda o Tobie (HBO), Cała Twoja historia (Netflix)</i>	Brian Welsh	Jesse Armstrong		18.12.2011	17.03.2013	44 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 26. Dane szczegółowe o drugim sezonie *Black Mirror*

SEZON 2 (2013)									
Odcinek	Tytuł	Polski tytuł	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
4 (1)	<i>Be Right Back</i>	<i>Zanim umarłam</i>	Owen Harris	Charlie Brooker	Zeppotron	11.02.2013	3.04.2013	73 min	Telewizja (Channel 4)
5 (2)	<i>White Bear</i>	<i>Biady niedźwiedź</i>	Carl Tibbetts	Charlie Brooker		18.02.2013	10.04.2013	43 min	
6 (3)	<i>The Waldo Moment</i>	<i>Waldo</i>	Otto Bathurst	Charlie Brooker		25.02.2013	17.04.2013	42 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 27. Dane szczegółowe o specjalnym odcinku *Black Mirror*

ODCINEK SPECJALNY (2013)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera Świat (Channel 4)	Premiera Polska (NETFLIX)	Długość odcinka	Miejsce emisji
7 (4)	<i>White Christmas</i>	Białe święta	Otto Bathurst	Charlie Brooker	Zeppotron	16.12.2014	6.01.2016	48 min	Platformas streamingowa NETFLIX

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 28. Dane szczegółowe o trzecim sezonie *Black Mirror*

SEZON 3 (2016)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera Świat (NETFLIX)	Premiera Polska (NETFLIX)	Długość odcinka	Miejsce emisji
8 (5)	<i>Nosedive</i>	<i>Na łeb, na szyję</i>	Joe Wright	Charlie Brooker, Rashida Jones, Mike Schur	House of Tomorrow	21.10.2016	21.10.2016	89 min	Platforma streamingowa NETFLIX
9 (6)	<i>Playtest</i>	<i>Wersja próbna</i>	Dan Trachtenberg	Charlie Brooker				63 min	
10 (7)	<i>Shut Up and Dance</i>	<i>Zamknij się i tańcz</i>	James Watkins	Charlie Brooker, William Bridges				89 min	
11 (8)	<i>San Junipero</i>	<i>San Junipero</i>	Owen Harris	Charlie Brooker				60 min	
12 (9)	<i>Man Against Fire</i>	<i>Ludzie przeciw ogniovi</i>	Jakob Verbruggen	Charlie Brooker				61 min	
13 (10)	<i>Hated in the Nation</i>	<i>Znienawidzeni</i>	James Hawes	Charlie Brooker				52 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 29. Dane szczegółowe o czwartym sezonie *Black Mirror*

SEZON 4 (2017)									
Od-cinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (NETFLIX)	Premiera Polska (NETFLIX)	Długość odcinka	Miejsce emisji
14 (11)	<i>USS Callister</i>	<i>USS Callister</i>	Toby Haynes	Charlie Brooker, William Bridges	House of Tomorrow	29.12.2017	29.12.2017	69 min	Platforma streamingowa NETFLIX
15 (12)	<i>Arkangel</i>	<i>Arkangel</i>	Jodie Foster	Charlie Brooker				76 min	
16 (13)	<i>Crocodile</i>	<i>Krokodyl</i>	John Hillcoat	Charlie Brooker				69 min	
17 (14)	<i>Hang the DJ</i>	<i>Hang the DJ</i>	Tim Van Pat-ten	Charlie Brooker				41 min	
18 (15)	<i>Metalhead</i>	<i>Tiwariogłowy</i>	David Slade	Charlie Brooker				52 min	
19 (16)	<i>Black Museum</i>	<i>Czarne muzeum</i>	Colm McCarthy	Charlie Brooker				59 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 30. Dane szczegółowe o interaktywnym filmie *Bandersnatch* z serii *Black Mirror*⁵⁵²

FILM (2018)									
Film	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera Świat (NETFLIX)	Premiera Polska (NETFLIX)	Długość odcinka	Miejsce emisji
Film 1	<i>Black Mirror: Bandersnatch</i>	<i>Czarnelustro: Bandersnatch</i>	David Slade	Charlie Brooker	House of Tomorrow	28.12.2018	28.12.2018	około 90 min	Platforma streamingowa NETFLIX

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 31. Dane szczegółowe o piątym sezonie *Black Mirror*

SEZON 5 (2019)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera światowa (NETFLIX)	Premiera Polska (NETFLIX)	Długość odcinka	Miejsce emisji
20 (17)	<i>Striking Vipers</i>	<i>Striking Vipers</i>	Owen Harris	Charlie Booker	House of Tomorrow	5.06.2019	5.06.2019	67 min	Platforma streamingowa NETFLIX
21 (18)	<i>Smithereens</i>	<i>Smithereens</i>	James Hawes	Charlie Booker				70 min	
22 (19)	<i>Rachel, Jack and Ashley Too</i>	<i>Rachel, Jack i Ashley Too</i>	Anne Sewitsky	Charlie Booker				62 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

⁵⁵² Film został przeanalizowany w procesie badawczym. Z uwagi na dobór stosownych dylematów etycznych występujących w serialu, stanowi jedynie uzupełnienie do całości.

Tabela 32. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie serialu *New Brave World*

SEZON 1 (2020)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł Polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (Netflix)	Premiera Polska (Netflix)	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>Pilot</i>	<i>Pilot</i>	David Wiener	Na motywach książki „ <i>Nowy lepszy świat</i> ” (org. <i>Brave New World</i>) autorstwa Aldousa Huxleya	David Wiener Universal Content Productions Amblin Television	15.07.2020	15.07.2020	48 min	Platforma streamingowa Netflix
2	<i>Want & Consequence</i>	<i>Chciwość i konsekwencje</i>						44 min	
3	<i>Everybody Happy Now!</i>	<i>Wszyscy są teraz szczęśliwi!</i>						41 min	
4	<i>Swallow</i>	<i>Nie musisz być nieszczęśliwy</i>						41 min	
5	<i>Firefall</i>	<i>Ognisty deszcz</i>						49 min	
6	<i>In the Dirt</i>	<i>W błocie</i>						49 min	
7	<i>Monogamy and Futurity: Part 1</i>	<i>Monogamia i dla-remność: część 1</i>						43 min	
8	<i>Monogamy and Futurity: Part 2</i>	<i>Monogamia i dla-remność: część 2</i>						50 min	
9	<i>Soma Red</i>	<i>Soma</i>						56 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 33. Dane ogólne o serialu *Westworld*

Sezon	Liczba odcinków w sezonie	Pierwsza emisja na świecie		Pierwsza emisja w Polsce	
		Premiera sezonu	Finał sezonu	Premiera sezonu	Finał sezonu
1	10	2.10.2016	4.12.2016	3.10.2016	5.12.2016
2	10	22.04.2018	24.06.2018	23.04.2018	25.06.2018
3	8	15.03.2020	3.05.2020	16.03.2020	4.05.2020
4	8	26.06.2022	14.08.2022	27.06.2022	15.08.2022

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 34. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie *Westworld*

SEZON 1 (2016)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (HBO)	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>The Original</i>		Jonathan Nolan	Jonathan Nolan, Lisa Joy, Michael Crichton		2.10.2016	3.10.2016	68 min	
2	<i>Chestnut</i>		Richard J. Lewis	Jonathan Nolan, Lisa Joy		9.10.2016	10.10.2016	58 min	
3	<i>The Stray</i>		Neil Marshall	Lisa Joy, Daniel T. Thomsen		16.10.2016	17.10.2016	59 min	
4	<i>Dissonance Theory</i>		Vincenzo Natali	Ed Brubaker, Jonathan Nolan		23.10.2016	24.10.2016	58 min	
5	<i>Contrapasso</i>		Jonny Campbell	Lisa Joy, Dominic Mitchell	J.J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy	30.10.2016	31.10.2016	56 min	Platforma streamingowa HBO GO
6	<i>The Adversary</i>	<i>Brak</i>	Frederick E.O. Toye	Halley Gross, Jonathan Nolan		6.11.2016	7.11.2016	57 min	
7	<i>Trompe L'oeil</i>		Frederick E.O. Toye	Halley Gross, Jonathan Nolan		13.11.2016	14.11.2016	56 min	
8	<i>Trace Decay</i>		Stephen Williams	Charles Yu, Lisa Joy		20.11.2016	21.11.2016	57 min	
9	<i>The Well-Tempered Clavier</i>		Michelle MacLaren	Dan Dietz, Katherine Lingenfelter		27.11.2016	28.11.2016	58 min	
10	<i>The Bicameral Mind</i>		Jonathan Nolan	Lisa Joy, Jonathan Nolan		4.12.2016	5.12.2016	90 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 35. Dane szczegółowe o drugim sezonie *Westworld*

SEZON 2 (2018)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (HBO)	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
11 (1)	<i>Journey into Night</i>		Richard J. Lewis	Lisa Joy, Roberto Patino	J. J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy	22.04.2018	23.04.2018	70 min	Platforma streamingowa HBO GO
12 (2)	<i>Reunion</i>		Vincenzo Natali	Carly Wray, Jonathan Nolan		29.04.2018	30.04.2018	58 min	
13 (3)	<i>Virtù e Fortuna</i>		Richard J. Lewis	Roberto Patino, Ron Fitzgerald		06.05.2018	07.05.2018	59 min	
14 (4)	<i>The Riddle of the Sphinx</i>		Lisa Joy	Gina Atwater, Jonathan Nolan		13.05.2018	14.05.2018	71 min	
15 (5)	<i>Akane No Mai</i>	Brak	Craig Zobel	Dan Dietz		20.05.2018	21.05.2018	58 min	
16 (6)	<i>Phase Space</i>		Tarik Saleh	Carly Wray		27.05.2018	28.05.2018	58 min	
17 (7)	<i>Les Écorchés</i>		Nicole Kas-sell	Jordan Goldberg & Ron Fitzgerald		03.06.2018	04.06.2018	59 min	
18 (8)	<i>Kikuya</i>		Uta Briese-witz	Carly Wray & Dan Dietz		10.06.2018	11.06.2018	58 min	
19 (9)	<i>Vanishing Point</i>		Stephen Williams	Roberto Patino		17.06.2018	18.06.2018	59 min	
20 (10)	<i>The Passenger</i>		Frederick E.O. Toye	Jonathan Nolan & Lisa Joy		24.06.2018	24.06.2018	90 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 36. Dane szczegółowe o trzecim sezonie *Westworld*

SEZON 3 (2020)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (HBO)	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
21 (11)	<i>Parce Domine</i>		Jonathan Nolan	Lisa Joy, Jonathan Nolan	J.J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy	15.03.2020	15.03.2020	68 min	Platforma streamingowa HBO GO
22 (12)	<i>The Winter Line</i>		Richard J. Lewis	Lisa Joy, Matthew Pitts		22.03.2020	22.03.2020	57 min	
23 (13)	<i>The Absence of Field</i>		Amanda Marsalis	Denise Thé		29.03.2020	29.03.2020	56 min	
24 (14)	<i>The Mother of Exiles</i>		Paul Cameron	Jordan Goldberg, Lisa Joy		05.04.2020	05.04.2020	57 min	
25 (15)	<i>Genre</i>	<i>Brak</i>	Anna Foerster	Karrie Crouse, Jonathan Nolan		12.04.2020	12.04.2020	56 min	
26 (16)	<i>Decoherence</i>		Jennifer Getzinger	Suzanne Wrubel, Lisa Joy		19.04.2020	19.04.2020	56 min	
27 (17)	<i>Passed Pawn</i>		Helen Shaver	Gina Atwater		26.04.2020	26.04.2020	57 min	
28 (18)	<i>Crisis Theory</i>		Jennifer Getzinger	Jonathan Nolan, Denise Thé		03.05.2020	03.05.2020	73 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 37. Dane szczegółowe o czwartym sezonie *Westworld*

SEZON 4 (2022)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat (HBO)	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
29 (19)	<i>The Auguries</i>		Jonathan Nolan	Lisa Joy, Jonathan Nolan	J. J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy	26.06.2022	26.06.2022	52 min	Platforma streamingowa HBO GO
30 (20)	<i>Well Enough Alone</i>		Richard J. Lewis	Lisa Joy, Matthew Pitts		03.07.2022	03.07.2022	48 min	
31 (21)	<i>Années Folles</i>		Amanda Marsalis	Denise Thé		10.07.2022	10.07.2022	52 min	
32 (22)	<i>Generation Loss</i>		Paul Cameron	Jordan Goldberg, Lisa Joy		17.07.2022	17.07.2022	48 min	
33 (23)	<i>Zhuangzi</i>	<i>Brak</i>	Anna Foerster	Karrie Crouse, Jonathan Nolan		24.07.2022	24.07.2022	56 min	
34 (24)	<i>Fidelity</i>		Jennifer Getzinger	Suzanne Wrubel, Lisa Joy		31.07.2022	31.07.2022	55 min	
35 (25)	<i>Metanoia</i>		Helen Shaver	Gina Atwater		07.08.2022	07.08.2022	50 min	
36 (26)	<i>Que Será, Será</i>		Jennifer Getzinger	Jonathan Nolan, Denise Thé		14.08.2022	14.08.2022	56 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 26.11.2022].

Tabela 38. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie *Squid Game*

SEZON 1 (2021)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	무궁화꽃이피던 날 (<i>Mugunghwaekoch-i pideonneal</i>)	<i>Światło czerwone, światło zielone</i>	Hwang Dong-hyuk	Hwang Dong-hyuk	Hwang Dong-hyuk	17.09.2021	17.09.2021	61 min	Platforma streamingowa NETFLIX
2	지옥 (<i>Ji-ok</i>)	<i>Piekło</i>							
3	우산을 쓴 남자 (<i>Us-an-eulsseunnamanja</i>)	<i>Mężczyzna z parasolem</i>							
4	쫄러도 편머기 (<i>Jjolhyeodopyeonme-okegi</i>)	<i>Jesteśmy drużyną</i>							
5	평등한 세상 (<i>Pyeongdeung-hansesang</i>)	<i>Sprawiedliwy świat</i>							
6	간부 (<i>Kkanbu</i>)	<i>Gganbu</i>							
7	VIPS	<i>Szyby</i>							
8	프론트맨 (<i>Peulon-teuMaen</i>)	<i>Lider</i>							
9	운수좋은날 (<i>Unsu-joeunnal</i>)	<i>Szczęśliwy dzień</i>							

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 29.11.2022].

Tabela 39. Dane ogólne o serialu *Breaking Bad*

Sezon	Liczba odcinków w sezonie	Pierwsza emisja na świecie		Pierwsza emisja w Polsce	
		Premiera sezonu	Final sezonu	Premiera sezonu	Final sezonu
1	7	20.01.2008	9.03.2008	22.03.2011	3.05.2011
2	13	8.03.2009	31.05.2009	10.05.2011	2.08.2011
3	13	21.03.2010	13.06.2010	9.08.2011	1.11.2011
4	13	17.07.2011	9.10.2011	7.02.2012	1.05.2012
5 (część I)	8	15.07.2012	2.09.2012	11.12.2012	5.05.2013
5 (część II)	8	11.08.2013	29.09.2013	30.10.2013	18.12.2013

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.comoraz http://filmweb.pl>, [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 40. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie *Breaking Bad*

SEZON 1 (2008)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>Pilot</i>	<i>Pilot</i>	Vince Gilligan	Vince Gilligan	High Bridge Entertainment	20.01.2008	22.03.2011	58 min	Telewizja AMC
2	<i>Cat's in the Bag...</i>	<i>Paszek w klatce</i>	Adam Bernstein	Vince Gilligan		27.01.2008	29.03.2011	48 min	
3	<i>...And the Bag's in the River</i>	<i>I nie ma paszka</i>	Adam Bernstein	Vince Gilligan		10.02.2008	05.04.2011	48 min	
4	<i>Cancer Man</i>	<i>Rak</i>	Jim McKay	Vince Gilligan		17.02.2008	12.04.2011	48 min	
5	<i>Gray Matter</i>	<i>Gray Matter</i>	Tricia Brock	Patry Lin		24.02.2008	19.04.2011	48 min	
6	<i>Crazy Handful of Nothin'</i>	<i>Z pustą ręką</i>	Bronwen Hughes	George Mastras		2.02.2008	26.04.2011	48 min	
7	<i>A No-Rough-Stuff-Type Deal</i>	<i>Żadnej morderki roboty</i>	Tim Hunter	Peter Gould		9.03.2008	3.05.2011	48 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 41. Dane szczegółowe o drugim sezonie *Breaking Bad*

SEZON 2 (2009)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
8 (1)	<i>Seven Thirtys-Seven</i>	737	Bryan Cranston	J. Roberts	High Bridge Entertainment	8.03.2009	10.05.2011	47 min	Telewizja AMC
9 (2)	<i>Grilled</i>	<i>Jest gorąco</i>	Charles Haid	George Mastras		15.03.2009	17.05.2011	48 min	
10 (3)	<i>Bit by a Dead Bee</i>	<i>Uzjadłony przez martwą pszczołę</i>	Terry McDonough	Peter Gould		22.03.2009	24.05.2011	47 min	
11 (4)	<i>Down</i>	<i>Upadek</i>	John Dahl	Sam Catlin		29.03.2009	31.05.2011	48 min	
12 (5)	<i>Breakage</i>	<i>Przelamanie</i>	Johan Renck	Moira Walley-Beckett		5.04.2009	7.06.2011	48 min	
13 (6)	<i>Peeaboo</i>	<i>A kuku</i>	Peter Medak	J. Roberts, Vince Gilligan		12.04.2009	14.06.2011	48 min	
14.(7)	<i>Negro y Azul</i>	<i>Negro y Azul</i>	Felix Alcala	John Shibban		19.04.2009	21.06.2011	48 min	
15 (8)	<i>Better Call Saul</i>	<i>Lepiej zadzwoni do Saula</i>	Terry McDonough	Peter Gould		26.04.2009	28.06.2011	48 min	
16 (9)	<i>4 Days Out</i>	<i>4 dni</i>	Michelle MacLaren	Sam Catlin		3.05.2009	5.07.2011	48 min	
17 (10)	<i>Over</i>	<i>Koniec</i>	Phil Abraham	Moira Walley-Beckett		10.05.2009	12.07.2011	48 min	
18 (11)	<i>Mandala</i>	<i>Mandala</i>	Adam Bernstein	George Mastras		17.05. 2009	19.07.2011	48 min	
19 (12)	<i>Phoenix</i>	<i>Phoenix</i>	Colin Bucksey	John Shibban		24.05.2009	26.07.2011	48 min	
20 (13)	<i>ABQ</i>	<i>ABQ</i>	Adam Bernstein	Vince Gilligan		31.05.2009	2.08.2011	48 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 42. Dane szczegółowe o trzecim sezonie *Breaking Bad*

SEZON 3 (2010)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
21 (1)	<i>No Más</i>	<i>No Más</i>	Bryan Cranston	Vince Gilligan	High Bridge Entertainment	21.03.2010	9.08.2011	48 min	Telewizja AMC
22 (2)	<i>Caballo sin Nombre</i>	<i>Caballo sin Nombre</i>	Adam Bernstein	Peter Gould		28.03.2010	16.08.2011	48 min	
23 (3)	<i>I.F.T.</i>	<i>Szczerzość</i>	Michelle MacLaren	George Mastras		4.04.2010	23.08.2011	47 min	
24 (4)	<i>Green Light</i>	<i>Zielone światło</i>	Scott Winant	Sam Catlin		11.04.2010	30.08.2011	48 min	
25 (5)	<i>Más</i>	<i>Más</i>	Johan Renck	Moira Walley-Beckett		18.04.2010	6.09.2011	48 min	
26 (6)	<i>Sunset</i>	<i>Zachód słońca</i>	John Shibban	John Shibban		25.04.2010	7.09.2011	48 min	
27 (7)	<i>One minute</i>	<i>Jedna minuta</i>	Michelle MacLaren	Thomas Schnauz		2.05.2010	20.09.2011	48 min	
28 (8)	<i>I See You</i>	<i>OJOM</i>	Colin Bucksey	Gennifer Hurchison		9.05.2010	27.09.2011	47 min	
29 (9)	<i>Kafkaesque</i>	<i>Kafkowsko</i>	Michael Slovis	Peter Gould, George Mastra		16.05.2010	4.10.2011	48 min	
30 (10)	<i>Fly</i>	<i>Mucha</i>	Rian Johnson	Sam Catlin, Moira Walley-Beckett		23.05.2010	11.10.2011	48 min	
31 (11)	<i>Abiquiu</i>	<i>Abiquiu</i>	Michelle MacLaren	John Shibban, Thomas Schnauz		30.05.2010	18.10.2011	48 min	
32 (12)	<i>Half Measures</i>	<i>Półśrodki</i>	Adam Bernstein	Sam Catlin, Peter Gould		6.06.2010	25.10.2011	47 min	
33 (13)	<i>Full Measure</i>	<i>Na całość</i>	Vince Gilligan	Vince Gilligan		13.06.2010	1.11.2011	48 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 43. Dane szczegółowe o czwartym sezonie *Breaking Bad*

SEZON 4 (2011)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
34 (1)	<i>Box Cutter</i>	<i>Nóż do kartonu</i>	Adam Bernstein	Vince Gilligan	High Bridge Entertainment	17.07.2011	7.02.2012	48 min	Tel-ewizja AMC
35 (2)	<i>Thirty-Eight Snub</i>	.38	Michelle MacLaren	George Mastras		24.07.2011	14.02.2012	46 min	
36 (3)	<i>Open House</i>	<i>Dom otwarty</i>	David Slade	Sam Catlin		31.07.2011	21.02.2012	46 min	
37 (4)	<i>Bullet Points</i>	<i>Naboje</i>	Colin Bucksey	Moira Walley-Beckett		7.08.2011	28.02.2012	45 min	
38 (5)	<i>Shotgun</i>	<i>Srzelba</i>	Michelle MacLaren	Thomas Schnauz		14.08.2011	6.03.2012	47 min	
39 (6)	<i>Cornered</i>	<i>W róg</i>	Michael Slovis	Gennifer Hutchison		21.08.2011	13.03.2012	47 min	
40 (7)	<i>Problem Dog</i>	<i>Kłopotliwy pies</i>	Peter Gould	Peter Gould		28.08.2011	20.03.2012	47 min	
41 (8)	<i>Hermanos</i>	<i>Hermanos</i>	Johan Renck	Sam Catlin, George Mastras		4.09.2011	27.03.2012	47 min	
42 (9)	<i>Bug</i>	<i>Pluckwa</i>	Terry McDonough	Moira Walley-Beckett, Thomas Schnauz		11.09.2011	3.04.2012	47 min	
43 (10)	<i>Salud</i>	<i>Salud</i>	Michelle MacLaren	Peter Gould, Gennifer Hutchison		18.09.2011	10.04.2012	47 min	
44 (11)	<i>Crawl Space</i>	<i>Pod podłogą</i>	Scott Winant	George Mastras, Sam Catlin		25.09.2011	17.04.2012	47 min	
45 (12)	<i>End Times</i>	<i>Ku końcowi</i>	Vince Gilligan	Thomas Schnauz, Moira Walley-Beckett		2.10.2011	24.04.2012	46 min	
46 (13)	<i>Face Off</i>	<i>Face Off</i>	Vince Gilligan	Vince Gilligan		9.10.2011	1.05.2012	51 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 44. Dane szczegółowe o pierwszej części piątego sezonu *Breaking Bad*

SEZON 5 (2012) część pierwsza									
Od-cinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
47 (1)	<i>Live Free or Die</i>	<i>Żyj wolnym lub zgin</i>	Michael Slovis	Vince Gilligan	High Bridge Entertainment	15.07.2012	11.12.2012	43 min	Televizja AMC
48 (2)	<i>Madrigal</i>	<i>Madrigal</i>	Michelle MacLaren	Vince Gilligan		22.07.2012	18.12.2012	47 min	
49 (3)	<i>Hazard Pay</i>	<i>Kosztyo dziesiąt-czone</i>	Adam Bernstein	Peter Gould		29.07.2012	8.01.2013	47 min	
50 (4)	<i>Fifty-One</i>	<i>Pięćdziesiąt jeden</i>	Rian Johnson	Sam Catlin		8.08.2012	15.01.2013	48 min	
51 (5)	<i>Dead Freight</i>	<i>Pusta przestrzeń</i>	George Mastras	George Mastras		12.08.2012	22.01.2013	48 min	
52 (6)	<i>Buyout</i>	<i>Wykup</i>	Colin Bucksey	Gennifer Hutchison		19.08.2012	29.01.2013	48 min	
53 (7)	<i>Say My Name</i>	<i>Powiedz moje imię</i>	Thomas Schnauz	Thomas Schnauz		26.08.2012	5.02.2013	48 min	
54 (9)	<i>Gliding Over All</i>	<i>Prześlizgując się nad tym wszystkim</i>	Michelle MacLaren	Moir Walley-Beckett		2.09.2012	5.02.2013	48 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 45. Dane szczegółowe o drugiej części piątego sezonu *Breaking Bad*

SEZON 5 (2012) część druga									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
55 (10)	<i>Blood Money</i>	<i>Krwawa forsa</i>	Bryan Cranston	Peter Gould	High Bridge Entertainment	11.08.2013	30.10.2013	48 min	Telewizja AMC
56 (11)	<i>Buried</i>	<i>Pod ziemią</i>	Michelle MacLaren	Thomas Schnauz		18.08.2013	6.11.2013	48 min	
57 (12)	<i>Confessions</i>	<i>Wyznania</i>	Michael Slovis	Gennifer Hutchinson		25.08.2013	13.11.2013	48 min	
58 (13)	<i>Rabid Dog</i>	<i>Wściekły pies</i>	Sam Catlin	Sam Catlin		1.09.2013	20.11.2013	47 min	
59 (14)	<i>Tohajiilee</i>	<i>Tohajiilee</i>	Michelle MacLaren	George Mastras		8.09.2013	27.11.2013	46 min	
60 (15)	<i>Ozymandias</i>	<i>Ozymandiasz</i>	Rian Johnson	Moirá Walley-Beckett		15.09.2013	4.12.2013	47 min	
61 (16)	<i>Granite State</i>	<i>Granitowy stan</i>	Peter Gould	Peter Gould		22.09.2013	11.12.2013	54 min	
62 (17)	<i>Felina</i>	<i>Felina</i>	Vince Gilligan	Vince Gilligan		29.09.2013	18.12.2013	51 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 08.12.2022].

Tabela 46. Dane ogólne o serialu *Ozark*

Sezon	Liczba odcinków w sezonie	Pierwsza emisja na świecie		Pierwsza emisja w Polsce	
		Premiera sezonu	Finał sezonu	Premiera sezonu	Finał sezonu
1	10	21.07.2017	21.07.2017	21.07.2017	21.07.2017
2	10	31.08.2018	31.08.2018	31.08.2018	31.08.2018
3	10	27.03.2020	27.03.2020	27.03.2020	27.03.2020
4 (część I)	7	21.01.2022	21.01.2022	21.01.2022	21.01.2022
4 (część II)	7	29.04.2022	29.04.2022	29.04.2022	29.04.2022

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

Tabela 47. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie serialu *Ozark*

SEZON 1 (2017)									
Od-cinek	Tytuł	Tytuł Polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
1	<i>Cukrowa Laseczka</i>	<i>Sugarwood</i>	Jason Bateman	Bill Dubuque, Mark Williams	MRC Television, Aggression, Zero Gravity Management, Headhunter Films, Man, Woman & Child Productions	21.07.2017	21.07.2017	58 min	Platforma streamingowa Netflix
2	<i>Niebieski Sum</i>	<i>Blue Cat</i>	Jason Bateman	Bill Dubuque, Mark Williams				56 min	
3	<i>Niedobór snu</i>	<i>My Dripping Sleep</i>	Daniel Sackheim	Ryan Farley				59 min	
4	<i>Pozostaje im-provizować</i>	<i>Tonight We Improvise</i>	Daniel Sackheim	Paul Kolsby				60 min	
5	<i>Wóz albo przewóz</i>	<i>Ruling Days</i>	Andrew Bernstein	Martin Zimmerman				56 min	
6	<i>Księga Ruth</i>	<i>Book of Ruth</i>	Andrew Bernstein	Whit Anderson				59 min	
7	<i>Selachetry cel</i>	<i>Nest Box</i>	Ellen Kuras	Alyson Feltes				59 min	
8	<i>Jak w kalejdoskopie</i>	<i>Kaleidoscope</i>	Ellen Kuras	Ryan Farley				52 min	
9	<i>Czarna kawa</i>	<i>Coffee, Black</i>	Jason Bateman	Whit Anderson				59 min	
10	<i>Słuchać dzwony</i>	<i>The Toll</i>	Jason Bateman	Chris Mundy				80 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

Tabela 48. Dane szczegółowe o drugim sezonie serialu *Ozark*

SEZON 2 (2018)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł Polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
11 (1)	<i>Reparations</i>	<i>Rekompensata</i>	Jason Bateman	Chris Mundy	MRC Television, Aggregate Films, Zero Gravity Management, Headhunter Films, Man, Woman & Child Productions	31.08.2018	31.08.2018	61 min	Platforma streamingowa Netflix
12 (2)	<i>The Precious Blood of Jesus</i>	<i>Święta krew Chrystusa</i>	Jason Bateman	David Man-son				61 min	
13 (3)	<i>Once a Langmore...</i>	<i>Klątwa Langmoreów</i>	Andrew Bernstein	Alyson Feltes				56 min	
14 (4)	<i>Stag</i>	<i>W samotności</i>	Andrew Bernstein	Ryan Farley				62 min	
15 (5)	<i>Game Day</i>	<i>Sądny dzień</i>	Phil Abraham	Paul Kolsby				60 min	
16 (6)	<i>Outer Darkness</i>	<i>Na zewnątrz, w ciemności</i>	Phil Abraham	Ning Zhou				67 min	
17 (7)	<i>One Way Out</i>	<i>Tylko jedno wyjście</i>	Alik Sakharov	Martin Zimmerman				60 min	
18 (8)	<i>The Big Sleep</i>	<i>Głęboki sen</i>	Alik Sakharov	David Man-son				63 min	
19 (9)	<i>The Badger</i>	<i>Borsuk</i>	Ben Semanoff	Paul Kolsby, Martin Zimmerman				64 min	
20 (10)	<i>The Gold Coast</i>	<i>Gold Coast</i>	Amanda Marsalis	Chris Mundy				65 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022.].

Tabela 49. Dane szczegółowe o trzecim sezonie serialu *Ozark*

SEZON 3 (2020)									
Odcinek	Tytuł	Tytuł Polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
21 (1)	<i>War time</i>	<i>Czas wojny</i>	Jason Bateman	Chris Mundy	MRC Television, Aggregate Films, Zero Gravity Management, Headhunter Films, Man, Woman & Child Productions	27.03.2020	27.03.2020	61 min	Platforma streamingowa Netflix
22 (2)	<i>Civil Union</i>	<i>Związek partnerski</i>	Jason Bateman	Martin Zimmerman				64 min	
23 (3)	<i>Kevin Cronin Was Here</i>	<i>Kevin Cronin tu był</i>	Cherien Dabis	Miki Johnson				59 min	
24 (4)	<i>Boss Fight</i>	<i>Starcie gigantów</i>	Cherien Dabis	John Shibban				53 min	
25 (5)	<i>It Came From Michoacán</i>	<i>Przybysz z Michoacán</i>	Amanda Marsalis	Laura Decley				63 min	
26 (6)	<i>Sucasa es mi casa</i>	<i>Su casa es mi casa</i>	Ben Seamanoff	Paul Kolsby				59 min	
27 (7)	<i>In Case of Emergency</i>	<i>W nagłym przypadku</i>	Alik Sakharov	Ning Zhou				62 min	
28 (8)	<i>BFF</i>	<i>Przyjaźń na zawsze</i>	Alik Sakharov	John Shibban				58 min	
29 (9)	<i>Fire Pink</i>	<i>Ognisty róż</i>	Alik Sakharov	Miki Johnson				63 min	
30 (10)	<i>All In</i>	<i>O najwyższą stawkę</i>	Alik Sakharov	Chris Mundy				67 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

Tabela 50. Dane szczegółowe o czwartym sezonie serialu *Ozark*

SEZON 4 (2022) Część pierwsza									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera świat	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
31 (1)	<i>The Beginning of the End</i>	<i>Początek końca</i>	Andrew Bernstein	Chris Mundy	MRC Television, Aggregate Films, Zero Gravity Management, Headhunter Films, Man, Woman & Child Productions	21.01.2022	21.01.2022	62 min	Platforma streamingowa Netflix
32 (2)	<i>Let the Great World Spin</i>	<i>Niech zawiruje świat</i>	Andrew Bernstein	Laura Deeley				67 min	
33 (3)	<i>City on the Make</i>	<i>Chicago</i>	Andrew Bernstein	Martin Zimmerman				58 min	
34 (4)	<i>Ace Deuce</i>	<i>Limit szczęścia</i>	Alik Sakharov	John Shiban				51 min	
35 (5)	<i>Ellie</i>	<i>Przekonujące wyjaśnienie</i>	Alik Sakharov	Paul Kolsby				55 min	
36 (6)	<i>Sangre Sobre Todo</i>	<i>Sangre sobre todo</i>	Robin Wright	Michael M. Chang & Jed Rapp Goldstein				64 min	
37 (7)	<i>Sanctified</i>	<i>Uświęcenie</i>	Robin Wright	Miki Johnson				56 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

Tabela 51. Dane szczegółowe o pierwszym sezonie serialu *Ozark*

SEZON 4 (2022) Część druga									
Odcinek	Tytuł	Tytuł polski	Reżyseria	Scenariusz	Produkcja	Premiera światowa	Premiera Polska	Długość odcinka	Miejsce emisji
38 (1)	<i>The Cousin of Death</i>	<i>Kuzyn śmierci</i>	Amanda Marsalis	Chris Mundy	MRC Television, ggregate Films, Zero Gravity Management, Headhunter Films, Man, Woman & Child Productions	29.04.2022	29.04.2022	55 min	Platforma streamingowa Netflix
39 (2)	<i>Pick a God and Pray</i>	<i>Wybierz sobie Boga</i>	Amanda Marsalis	Laura Deeley				62 min	
40 (3)	<i>You're the Boss</i>	<i>Ty jesteś szefem</i>	Amanda Marsalis	John Shibban				63 min	
41 (4)	<i>Pound of Flesh and Still Kickin</i>	<i>Serce wciąż bije</i>	Melissa Hickey, Laura Linney	Ning Zhou				66 min	
42 (5)	<i>Trouble the Water</i>	<i>Moc oczyszczania</i>	Amanda Marsalis	Paul Kolsby & Martin Zimmerman				54 min	
43 (6)	<i>Mud</i>	<i>Bloto</i>	Amanda Marsalis	Miki Johnson				58 min	
44 (7)	<i>A Hard Way to Go</i>	<i>Trudne pożegnania</i>	Jason Bateman	Chris Mundy				72 min	

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych ze strony: <http://imdb.com> oraz <http://filmweb.pl> [dostęp: 12.12.2022].

MEDIALNE OBRAZOWANIE DYLEMATÓW ETYCZNYCH W SERIALACH NOWEJ GENERACJI

„Zanurzenie” współczesnego człowieka w świat mediów zwiększa się praktycznie z każdą chwilą, w sposób niezwykle złożony, dynamiczny i z ogromną szybkością. Kształtujemy naszą rzeczywistość poprzez nowe formy jak nowej generacji seriale telewizyjne, które mnożą się w tempie ekspresowym, wprost trudnym do ogarnięcia i nadążenia.

Autorka w bardzo dobrej monografii „zanurza” nas bardzo mocno we współczesność i jej potężne wyzwania, głównie związane właśnie z mediatyzacją, czyni to w sposób bardzo profesjonalny, wielowymiarowy, a zarazem etyczny i moralny.

Głównym przedmiotem badań pozostaje jednak człowiek, tym razem człowiek obrazujący swój świat etyczny i uczący siebie i innych jak żyć, funkcjonować, myśleć i działać w totalnie nowej potężnie zmediatyzowanej rzeczywistości.

Monografia jest bardzo bogata w analizy wybranych wartości. Uczyniono to trafnie i z namysłem. Problematyka badawcza została postawiona jasno, merytorycznie a także wskazując na właściwy, wysoki poziom trudności. Całość teoretyczna, to mocno pogłębione studium potężnych etycznych wyzwań współczesności jakie czekają dziś na człowieka, każdego, w przestrzeni permanentnej mediatyzacji, potężnej ikonosferyczności a zarazem dylematów etycznych i tęsknoty za wartościami, gdzie jeszcze bardziej profesjonalne przygotowanie edukacyjne i etycznej jawi się jako konieczność chwili, co zostało także zaakcentowane.

Wszystkie analizy uczyniono w sposób pogłębiony, nowatorski a zarazem jako pogłębione studium komunikowanych wartości w perspektywie potężnych etycznych wyzwań, które pozostają niezwykle ważne dla kondycji ludzkiej. Analizy uczyniono z wielkim namysłem i zarazem swoistym przesłaniem etycznym i pedagogicznym.

ks. prof. UR dr hab. Janusz Mięso

Dylematy etyczne i serial, a dokładniej neoserial (serial nowej generacji), to dwa główne tematy recenzowanej monografii. Pierwszy to jeden z ulubionych zagadnień pisarzy, malarzy, filmowców i wszelkich innych twórców każdej epoki. Trudne wybory natury etycznej, wewnętrzne konflikty z tym związane, zmagania bohaterów to jest to, czym odbiorca zawsze był zainteresowany. Podejście do dylematów etycznych, sposobów przeżywania czy rozwiązywania ich to również zagadnienie, którym interesują się badacze: psychologowie, teologowie oraz etycy. Natomiast mediatyzacja czy teatralizacja dylematów etycznych to zagadnienie, które z kolei jest dziś ważnym obszarem badawczym np. dla medioznawców, w tym szczególnie etyków komunikacji.

Monografia jest bardzo dobra pod względem naukowym i badawczym. Stanowi ona studium etyczne na temat neoseriali, niemalże wyczerpujące temat, interesujące i ważne z perspektyw dyscypliny nauki o komunikacji społecznej i mediach.

Autorka wykazała, iż seriale nowej generacji obrazują dylematy etyczne poprzez komunikowane wartości, spełniają funkcję komunikacyjno-perswazyjną, seriale nowej generacji stanowią medium edukacyjno-popularyzatorskie w kontekście komunikowanych wartości, a także ukazują zagrożenia i narzędzia do rozwiązywania sytuacji problemowych.

Monografia stanowi bardzo cenną pomoc dla „nowej generacji” nauczania etyki komunikacji i mediów, a w której coraz praktyczniej będą podejmowane zagadnienia dylematów etycznych z użyciem np. fragmentów analizowanych seriali.

Badania są niezwykle interesujące, ważne i w pewnym zakresie także nowatorskie. Autorka sytuuje siebie w pozycji badacza biegłego w doborze literatury, wyszukując publikacje znane i mniej znane. Opis stanu badań, bogactwo i różnorodność przypisów, a przede wszystkim bibliografia stanowią tego potwierdzenie.

dr hab. Małgorzata Laskowska, prof. ucz.



WYDAWNICTWO | PETRUS



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-7720-817-5



9 788377 208175

www.WydawnictwoPetrus.pl