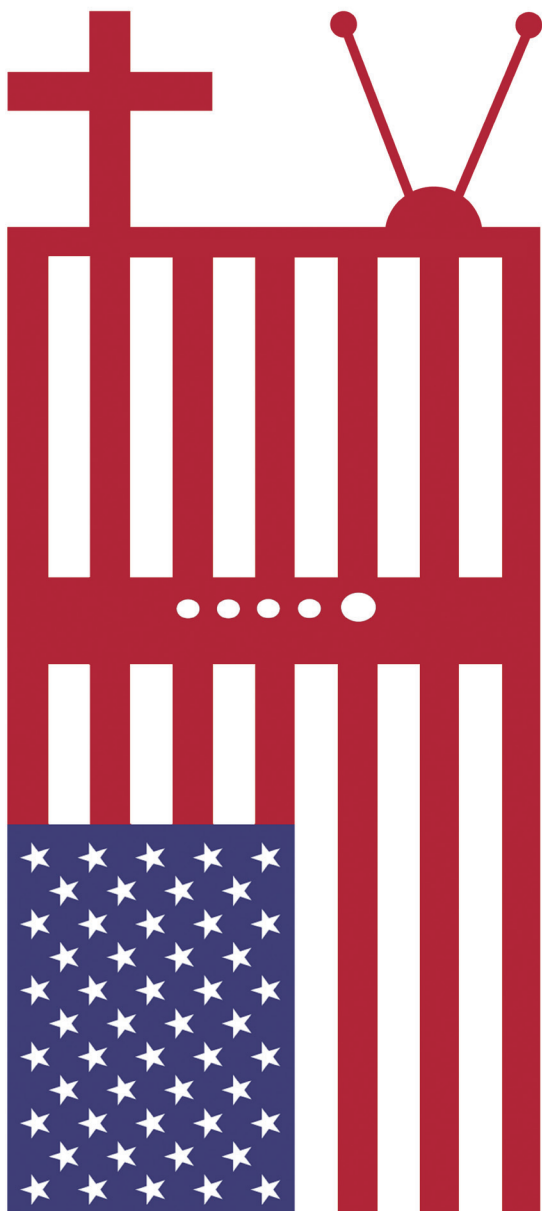


DAWID JUNKE

## TRANSCENDENCJA I SEKULARYZACJA

Motywy religijne we współczesnych  
amerykańskich serialach telewizyjnych



DAWID JUNKE

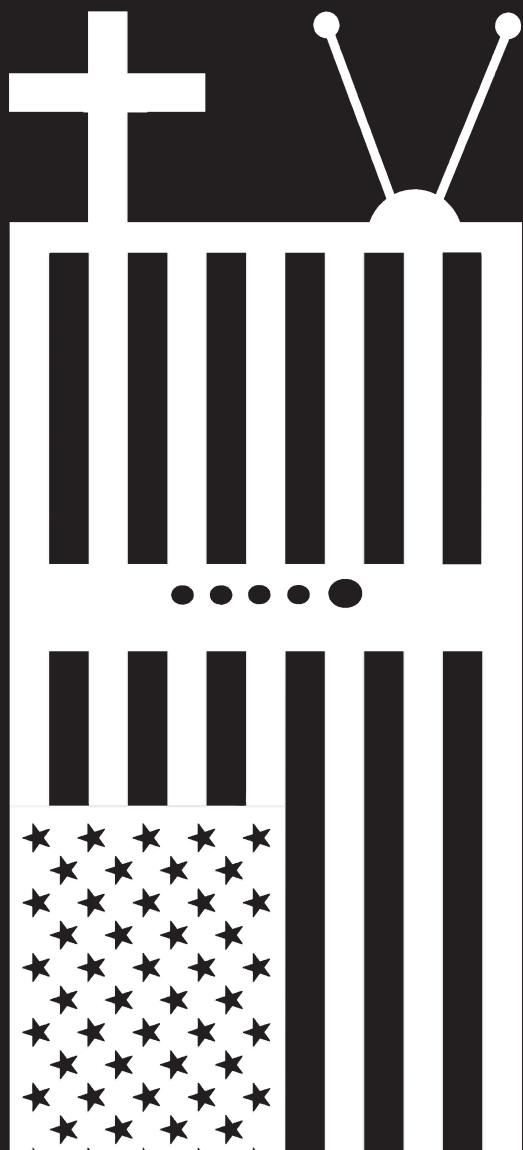
**TRANSCENDENCJA I SEKULARYZACJA**



DAWID JUNKE

## TRANSCENDENCJA I SEKULARYZACJA

Motywy religijne we współczesnych  
amerykańskich serialach telewizyjnych



© Copyright by Dawid Junke  
Kraków 2018

ISBN 978-83-65705-94-5

**Recenzja**

dr hab. Arkadiusz Lewicki, prof. UWr  
prof. dr hab. Mirosław Przyłipiak

**Redakcja** Gabriela Niemiec

**Korekta** Izabela Izdebska

**Skład** Elżbieta Krok

**Projekt okładki** LIBRON

Wydanie publikacji sfinansowane przez Wydział Nauk Historycznych  
i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner  
al. Daszyńskiego 21/13  
31-537 Kraków  
tel. 12 628 05 12  
e-mail: [office@libron.pl](mailto:office@libron.pl)  
[www.libron.pl](http://www.libron.pl)

## SPIS TREŚCI

Podziękowania	9
<b>Rozdział 1. Wstęp</b>	11
1.1. Przedmiot i struktura badań	12
1.2. Stan badań	14
1.3. Rozstrzygnięcia definicyjne	19
1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych	21
1.5. Seriale biblijne	28
1.6. Anioły, demony i ponurzy żniwiarze – odwrócone parable rodem z piekła	30
1.7. Uzasadnienie doboru analizowanych seriali	33
1.8. Preliminaria metodologiczne	35

## CZĘŚĆ I. SERIALE O BOSKIEJ INTERWENCJI

<b>Rozdział 2.</b> Niebiańska interwencja na szklanym ekranie. Bóg i anioły w serialach <i>Joan z Arkadii</i> i <i>Ocalić Grace</i>	45
2.1. Nie tylko Szatan	45
2.2. Gdyby Bóg był jednym z nas – <i>Joan z Arkadii</i>	45
2.3. Łaska uświęcająca i południowy anioł – <i>Ocalić Grace</i>	75
<b>Rozdział 3.</b> „You gotta have faith”. Współczesny prorok – Eli Stone	91
3.1. Greg Berlanti	91
3.2. Religie na wokandzie	94
3.3. Niewyznaniowy Bóg i duchowość w <i>Elim Stonie</i>	108
3.4. Formalizacja nowej duchowości	112

## CZĘŚĆ II. SERIALE ESCHATOLOGICZNE

<b>Rozdział 4.</b> Człowiek wiary kontra człowiek nauki. Psychomachia <i>Zagubionych</i>	121
4.1. Forpoczta serialowej rewolucji w Polsce	121
4.2. Sukces rodzi się w bólach – geneza <i>Zagubionych</i> i rozbudowanej mitologii serialu	123

4.3. Wierzący bohaterowie	135
4.4. Zwolennik nauki kontra wierzący	153
4.5. Transcendentalny koń trojański	158
<b>Rozdział 5. <i>Pozostawieni</i> – protestancki fundamentalizm w serialu HBO</b>	<b>175</b>
5.1. Motywy religijne w czasach obrazoburczej popkultury	175
5.2. Pochwycenie Kościoła – fundamentalistyczna apokalipsa	177
5.3. Premillenarny dyspensacjonalizm w popkulturze	179
5.4. Amerykański Czechow opisuje apokalipsę	182
5.5. <i>Pozostawieni</i> w HBO	184
5.6. Judeochrześcijańska symbolika	187
5.7. <i>Pozostawieni</i> jako telewizyjna lamentacja	191
5.8. „Pozwolić tajemnicy pozostać tajemnicą”	193
<b>Rozdział 6. Odkupienie nihilisty w <i>Detektywie</i></b>	<b>197</b>
6.1. Najgłośniejszy serial ostatnich lat	197
6.2. Telewizyjny południowy gotyk	201
6.3. Hybrydowa religijność Kajunów	212
6.4. Elementy okultystyczne	223
6.5. Krytyka chrześcijaństwa?	235
6.6. Odczytanie gnostyczne, mesjanistyczne i metafikcyjne	241
<b>Zakończenie</b>	<b>249</b>
<b>Spis ilustracji</b>	<b>257</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>259</b>
<b>Summary</b>	<b>275</b>

*Moim wspaniałym Rodzicom*





## Podziękowania

Niniejsza książka, oparta na mojej rozprawie doktorskiej, nie powstałaby, gdyby nie pomoc wielu życzliwych osób, którym chciałbym w tym miejscu podziękować. W pierwszej kolejności wyrazy wdzięczności kieruję do prof. Tadeusza Szczepańskiego, opiekuna naukowego mojej pracy doktorskiej, na którego nieocenioną pomoc merytoryczną i metodologiczną oraz dobre rady i wsparcie mogłem zawsze liczyć. Recenzentom rozprawy, prof. Mirosławowi Przyłipiakowi i prof. Arkadiuszowi Lewickiemu, składam serdeczne podziękowania za analizę moich badań i cenne uwagi krytyczne. Bardzo przydatne okazały się również wskazówki i pomoc członków zespołu filmowego przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego: dr Małgorzaty Kozubek oraz moich współseminarzystów Roberta Zontka, Kamila Kościelskiego i Mateusza Skomorowskiego. Za okazaną życzliwość i porady dziękuję również współpracownikom i współpracownikom z Instytutu Kulturoznawstwa.

Szczególne podziękowania należą się moim Rodzicom, Ewie i Norbertowi, którzy nie tylko zapewнили mi wszechstronne i nieustające wsparcie, ale również wykonali czasochłonną korektę językową mojej pracy. Jestem bardzo wdzięczny mojej dziewczynie Julii, na którą zawsze mogę liczyć i która motywowała mnie do pracy oraz dawała oparcie. Wreszcie bardzo dziękuję moim najbliższym – braciom Michałowi i Januszowi, wujkom Markowi i Pawłowi, babciom Weronice i Marii – oraz przyjaciółkom za pomoc, bez której nie mógłbym ukończyć swoich badań ani przedstawić niniejszej publikacji.



## Wstęp

Ostatnie dekady to okres gwałtownych zmian w religijnym krajobrazie Stanów Zjednoczonych. Według danych General Social Survey liczba tzw. *nones* (od *non-denominationals*), czyli Amerykanów deklarujących brak związku z jakąkolwiek zorganizowaną religią, wzrosła z 8% całej populacji w roku 1990 do aż 21% w roku 2014<sup>1</sup>. Tymczasem, jak zauważa Charlotte E. Howell z Uniwersytetu Bostońskiego, motywy religijne „pojawiają się coraz częściej i coraz bardziej otwarcie w popularnych serialach telewizyjnych”<sup>2</sup>. Opisywana tendencja jest tym bardziej zaskakująca, że jeszcze w roku 1992 uznany krytyk filmowy Michael Medved, prywatnie wyznawca ortodoksyjnego judaizmu, w głośnej książce *Hollywood vs. America. Popular Culture and the War on Traditional Values* pisał, iż „dziesiątki milionów Amerykanów postrzegają [...] przemysł rozrywkowy jako potężnego wroga, obcą siłę, która atakuje najdroższe nam wartości i deprawuje dzieci”<sup>3</sup>. Głównym występkiem „fabryki trucizny”, jak Medved

---

<sup>1</sup> M. Hout, T.W. Smith, *Fewer Americans Affiliates with Organized Religions, Belief and Practice Unchanged: Key Findings from the 2014 General Social Survey*, General Social Survey 2015, on-line: [http://www.norc.org/PDFs/GSS%20Reports/GSS\\_Religion\\_2014.pdf](http://www.norc.org/PDFs/GSS%20Reports/GSS_Religion_2014.pdf), dostęp: 6.03.2017.

<sup>2</sup> C.E. Howell, *This Show Was Religious?! Online Reactions to Religion in the Lost and Battlestar Galactica Finales*, „Journal of Religion, Media and Digital Culture” 2016, nr 2, s. 298. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.

<sup>3</sup> M. Medved, *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, Harper Perennial, New York, NY 1992, s. 3.

nazwał Hollywood, miało być nic innego jak właśnie „atak na religię”<sup>4</sup>. Jak zatem doszło do sytuacji, w której zaledwie nieco ponad dziesięć lat<sup>5</sup> po wydaniu *Hollywood vs. America...* amerykańskie stacje telewizyjne, zarówno ogólnodostępne, jak i kablowe, zaczęły wprowadzać do ramówki w tzw. *prime time*, a więc paśmie najwyższej oglądalności, coraz więcej seriali odwołujących się do pojęcia transcendencji i korzystających z religijnych motywów, podczas gdy stopień afiliacji ze zorganizowaną religią gwałtownie spadał? Jaki właściwie portret religii i duchowości zarysowano w tych produkcjach, adresowanych do szerokiej publiczności, a nie wyznaniowej niszy? Czy portret ten faktycznie, jak mogłoby się wydawać, stoi w konflikcie z amerykańskimi trendami wyznaniowymi?

### 1.1. Przedmiot i struktura badań

Wobec tak zarysowanego problemu badawczego przedmiotem swoich badań uczyniłem analizę i interpretację wybranych współczesnych amerykańskich seriali telewizyjnych, w których motywy religijne odgrywają centralną rolę. Temat ten należy oczywiście doprecyzować, a uściślenia w pierwszym rzędzie domaga się problematyczne pojęcie współczesności. Na użytek niniejszej publikacji przyjmuję, że – w odniesieniu do amerykańskich seriali telewizyjnych – „współczesność” rozpoczyna się wraz z nastaniem tzw. nowej (bądź też drugiej lub trzeciej) złotej ery telewizji, która na gruncie polskiej refleksji medioznawczej nazywana jest również epoką telewizji nowej

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 37–94.

<sup>5</sup> Sam Medved pierwsze zwiastuny zmian dostrzegł już w roku 1997. W artykule zamieszczonym w monografii *Religion and Prime Time Television* pisał o „cichej rewolucji” w Hollywood, gdzie producenci telewizyjni „znajdowali coraz więcej miejsca dla religii” w swoich produkcjach. Por. M. Medved, *Hollywood Makes Room for Religion*, [w:] *Religion and Prime Time Television*, red. M. Suman, Praeger Publishers, Westport, CT 1997, s. 115.

generacji<sup>6</sup>. Początek nowej złotej ery przez większość badaczy zajmujących się najnowszą historią telewizji datowany jest na przełom lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku; jako cezurę przyjąłem, za Alanem Sepinwallem<sup>7</sup>, rok 1999, kiedy to swoją premierę na antenie HBO miała *Rodzina Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007) Davida Chase’a, a na antenie otwartego programu NBC – *Prezydencki poker* (*The West Wing*, 1999–2006) Aarona Sorkina. Wymienione seriale, a zwłaszcza produkcja Chase’a, stanowią ważny punkt odniesienia w dalszych rozważaniach. Natomiast najstarszym ze szczegółowo omawianych dzieł odwołujących się do motywów religijnych jest *Joan z Arkadii* (*Joan of Arcadia*, 2003–2005) Barbary Hall. Najnowszy analizowany serial to z kolei *Pozostawieni* (*The Leftovers*, 2014–2017) Damona Lindelofa i Toma Perrotty – emisja trzeciego sezonu zakończyła się w 2017 roku.

Struktura *Transcendencji i sekularyzacji* nie odpowiada chronologicznemu porządkowi premier kolejnych tytułów – zamiast tego książkę podzieliłem według kryteriów tematycznych. Sześć wybranych seriali szczegółowo omawiam w pięciu kolejnych rozdziałach. Rozdziały drugi i trzeci skupiają się na wątku boskiej interwencji, centralnym dla produkcji *Joan z Arkadii* i *Ocalić Grace* (*Saving Grace*, 2007–2010) Nancy Miller, a także *Eli Stone* (2008–2009) Grega Berlantiego. Rozdziały czwarty, piąty i szósty opisują natomiast seriale podejmujące kwestie eschatologiczne: *Zagubionych* (*Lost*, 2004–2010) Lindelofa i Carltona Cuse’a, *Pozostawionych* oraz pierwszy sezon *Detektywa* (*True Detective*,

<sup>6</sup> M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

<sup>7</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, Touchstone, New York, NY 2013. Trzeba nadmienić, że Sepinwall podkreśla rolę *quality television* z lat 80., a za pierwszy rewolucyjny serial, przecierający szlaki dla *Rodziny Soprano*, uznaje *Oz*, który swoją premierę miał już w roku 1997.

2014) Nica Pizzolatta. Zakończenie obejmuje wnioski końcowe i wskazuje możliwe kierunki dalszych badań.

### 1.2. Stan badań

O ile kwestia relacji filmu i religii jest na polskim gruncie tematem szczegółowo badanym i stosunkowo szeroko opisanym<sup>8</sup>, o tyle bliźniacze pole obecności religijnych motywów w serialach telewizyjnych pozostaje obszarem mało rozpoznanym. Wedle mojej wiedzy nie ukazała się dotąd żadna publikacja poświęcona wyłącznie temu zagadnieniu. Pojedyncze artykuły trafiły

---

<sup>8</sup> Por. między innymi: K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004; M. Przyłipiak, K. Kornacki (red.), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002; S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki (red.), *Sacrum w kinie dekadę później*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013; M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000; M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum: w poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002; A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do rajy? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010; S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem: Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, „Acta Universitatis Wratislaviensis”; M. Lis (red.), *Ukryta religijność kina*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002; M. Lis, *Audiowizualny przekład Biblii: od translatio do transmediatio*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002; M. Lis, A. Garbicz, *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Biały Kruk, Kraków 2007; M. Lis, M. Legan (red.), *Kieślowski czyta Dekalog*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014; M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007; D. Oramus, *Imiona Boga: motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.

natomiast na łamy monografii wieloautorskich i czasopism – warto wspomnieć chociażby o następujących pracach: *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych* autorstwa Zbigniewa Paska i Katarzyny Skowronek<sup>9</sup>, *Serial Enlightened w kontekście myśli postsekularnej* Tomasza Umerlego<sup>10</sup>, *Postreligia? Rozważania na marginesie serialu Anioły w Ameryce Mike’a Nicholasa* Aleksandry Drzał-Sierockiej<sup>11</sup>, *Mesjasz w piekle Luizjany. O serialu True Detective* autorstwa Zbigniewa Mikołejki<sup>12</sup>, *Apokalipsa w amerykańskich serialach telewizyjnych* Agnieszki Smorędy<sup>13</sup> oraz *Wokół Apparitions: czy wiara w apokalipsę jest jeszcze możliwa?* Anety Kliszcz<sup>14</sup>.

Zdecydowanie obszerniejsza jest natomiast anglojęzyczna literatura przedmiotu, co wydaje się naturalne, jako że przedmiot badań stanowią seriale wyprodukowane w Stanach Zjednoczonych i przeznaczone w pierwszym rzędzie na rynek amerykański. Do podstawowych źródeł zaliczyć wypada dwie przekrojowe

<sup>9</sup> Z. Pasek, K. Skowronek, *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja...*, op. cit., s. 43–61.

<sup>10</sup> T. Umerle, *Serial Enlightened w kontekście myśli postsekularnej*, [w:] *Czas seriali*, red. A. Szczepanek, S. Wojciechowska, P. Buško, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 103–117.

<sup>11</sup> A. Drzał-Sierocka, *Postreligia? Rozważania na marginesie serialu Anioły w Ameryce Mike’a Nicholasa*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja...*, op. cit., s. 62–73.

<sup>12</sup> Z. Mikołejko, *Mesjasz w piekle Luizjany. O serialu „True Detective”*, „Kultura Liberalna” 2014, nr 271(11), on-line: <http://kulturaliberalna.pl/2014/03/18/mesjasz-piekle-luizjany-serialu-true-detective/>, dostęp: 13.10.2016.

<sup>13</sup> A. Smoręda, *Apokalipsa w amerykańskich serialach telewizyjnych*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, motywy, mutacje*, red. D. Bruszczyńska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 163–178.

<sup>14</sup> A. Kliszcz, *Wokół „Apparitions”: czy wiara w apokalipsę jest jeszcze możliwa?*, [w:] *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014, s. 125–137.



prace, w całości poświęcone zagadnieniu telewizyjnych przedstawień motywów religijnych. W *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*<sup>15</sup> pod redakcją Diane Winston analizie poddane zostały między innymi *Deadwood* (2004–2006) Davida Milcha<sup>16</sup>, przywoływana już *Rodzina Soprano*<sup>17</sup>, a także, co szczególnie istotne w kontekście niniejszej książki, *Joan z Arkadii*<sup>18</sup>, *Ocalić Grace*<sup>19</sup> i *Zagubieni*<sup>20</sup>. Praca redagowana przez Winston stanowiła w momencie premiery, w roku 2009, publikację pionierską. Druga przekrojowa monografia skupiająca się wyłącznie na reprezentacji religii w serialach ukazała się dopiero siedem lat później. *Watching TV Religiously: Television and Theology in Dialogue*<sup>21</sup> to książka pomyślana jako uniwersytecki podręcznik dla studentów teologii i filozofii. Kutter Callaway, wykładowca w ewangelikalnym seminarium Fullera w Pasadenie, i Dean Batali, scenarzysta oraz producent między innymi *Buffy: Postrachu wampirów* (1997–2003) czy *Różowych lat siedemdziesiątych* (*That '70s Show*, 1998–2006), łączą w niej zwięzłe chrześcijańskie egzegezy seriali z teoretycznymi rozważaniami nad koncepcją postulowanej subdyscypliny – teologii telewizji. Przekrojowe spojrzenie na kwestię motywów religijnych w serialach *Eli Stone*, *Battlestar Galactica* (2004–2009) i *Magia Niagary* (*Wonderfalls*,

---

<sup>15</sup> D. Winston (red.), *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, Baylor University Press, Waco, TX 2009.

<sup>16</sup> H. Newcomb, *In the Beginning... "Deadwood"*, [w:] *Small Screen, Big Picture...*, *op. cit.*, s. 43–68.

<sup>17</sup> A. Reinhartz, "Who Am I? Where Am I Going?": *Life, Death and Religion in The Sopranos*, [w:] *Small Screen, Big Picture...*, *op. cit.*, s. 373–400.

<sup>18</sup> L. Jacobs-Huey, *Moralizing Whiteness in Joan of Arcadia*, [w:] *Small Screen, Big Picture...*, *op. cit.*, s. 233–258.

<sup>19</sup> A.D. Butler, D. Winston, "A Vagina Ain't a Halo": *Gender and Religion in Saving Grace and Battlestar Galactica*, [w:] *Small Screen, Big Picture...*, *op. cit.*, s. 259–288.

<sup>20</sup> L. Schofield Clark, *You Lost Me: Mystery, Fandom, and Religion in ABC's Lost*, [w:] *Small Screen, Big Picture...*, *op. cit.*, s. 319–342.

<sup>21</sup> K. Callaway, D. Batali, *Watching TV Religiously: Television and Theology in Dialogue*, Baker Academic, Grand Rapids, MI 2016.

2004) prezentuje również Charlotte E. Howell w swojej pracy dyplomowej zatytułowanej *Prophets in the Margins: Fantastic, Feminist Religion in Contemporary American Telefantasy*<sup>22</sup>.

Warto odnotować, że ukazało się również kilka monografi poświęconych jednemu tylko tytułowi. Serialem *Battlestar Galactica* zajęli się Kevin J. Wetmore<sup>23</sup> i Jutta Wimmmler<sup>24</sup>, a motywom religijnym w serialu *Nie z tego świata* (*Supernatural*, 2005–) poświęcono tom *Television, Religion, and Supernatural: Hunting Monsters, Finding Gods* pod redakcją Eriki Engstrom i Josepha M. Valenzano<sup>25</sup>. Wreszcie rozproszone teksty dotyczące wzajemnych zależności religii i seriali ukazywały się w czasopismach, przede wszystkim na łamach „Journal of Media and Religion”<sup>26</sup>, „Studies in Popular Culture”<sup>27</sup> oraz „Journal of Religion, Media and Popular Culture”<sup>28</sup>, i zbiorach o szerzej zakrojonym temacie. Richard W. Santana i Gregory Erickson w tomie *Religion and Popular Culture: Rescripting the*

<sup>22</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins: Fantastic, Feminist Religion in Contemporary American Telefantasy*, University of Texas at Austin, Austin, TX 2011.

<sup>23</sup> K.J. Wetmore, *The Theology of Battlestar Galactica: American Christianity in the 2004–2009 Television Series*, McFarland, Jefferson, NC 2012.

<sup>24</sup> J. Wimmmler, *Religious Science Fiction in Battlestar Galactica and Caprica: Women As Mediators of the Sacred and Profane*, McFarland, Jefferson, NC 2015.

<sup>25</sup> E. Engstrom, J.M. Valenzano (red.), *Television, Religion, and Supernatural: Hunting Monsters, Finding Gods*, Lexington Books, Lanham 2014.

<sup>26</sup> Por. np. L.M. Elliott, *Transcendental Television? A Discussion of Joan of Arcadia*, „Journal of Media and Religion” 2005, nr 1, s. 1–12.

<sup>27</sup> Por. np. M. Jones, *“Spiritual Warfare” and Intolerance in Popular Culture: The “Left Behind” Franchise, the Commodification of Belief, and the Consequences for Imagination*, „Studies in Popular Culture” 2009, nr 1, s. 1–19; R. Wilcox, *God’s Clothes, God’s Bones: The Ethics of Representation on “Joan of Arcadia”*, „Studies in Popular Culture” 2005, nr 1, s. 85–97.

<sup>28</sup> Por. np. C.E. Howell, *This Show Was Religious?! Online Reactions...*, *op. cit.*

*Sacred* piszą o teologii seriali wampirycznych, pod lupę biorąc *Buffy... i Czystą krew (True Blood, 2008–2014)*<sup>29</sup>. W opracowaniu twórczości Jossa Whedona znajdują się natomiast teksty na temat *Buffy..., Angel (1999–2004)* i *Firefly (2002–2003)*<sup>30</sup>. Richard Wolff w pracy *The Church on TV* skupia się z kolei na wizerunku kleru ukazanym na szklanym ekranie<sup>31</sup>. Kwestie motywów religijnych obecnych w popularnych współczesnych serialach analizowane są również dość regularnie w artykułach słynnej popularnonaukowej serii *Pop Culture and Philosophy* wydawnictwa Wiley-Blackwell<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> R.W. Santana, G. Erickson, *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*, McFarland, Jefferson, NC 2016.

<sup>30</sup> A.R. Mills, J.W. Morehead, J.R. Parker (red.), *Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred*, McFarland, Jefferson, NC 2013.

<sup>31</sup> R. Wolff, *The Church on TV: Portrayals of Priests, Pastors and Nuns on American Television Series*, Bloomsbury Academic, New York, NY 2010.

<sup>32</sup> Por. np. J.T. Eberl, J. Vines, "I Am an Instrument of God": *Religious Belief, Atheism, and Meaning*, [w:] *Battlestar Galactica and Philosophy: Knowledge Here Begins Out There*, red. J.T. Eberl, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2008, s. 155–168; J.D. Schoone, "Why is the world so full of injustice?" *Gods and the Problem of Evil*, [w:] *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, red. H. Jacoby, W. Irwin, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2012, s. 154–168; Daniel B. Gallagher, *I Once Was Lost: Aquinas on Finding Goodness and Truth*, [w:] *Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, red. S. Kaye, W. Irwin, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010, s. 280–299; G.A. Foresman, *What the Hell Is Going On?*, [w:] *Supernatural and Philosophy: Metaphysics and Monsters... for Idjits*, red. G.A. Foresman, W. Irwin, J.E. Browning, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2013, s. 49–61; K.J. Corn i G.A. Dunn, *Let the Bon Temps Roll: Sacrifice, Scapegoats, and Good Times*, [w:] *True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You*, red. W. Irwin, G.A. Dunn, R. Housel, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010, s. 139–156; A. Barkman, *Does God Hate Fangs?*, [w:] *True Blood and Philosophy...*, *op. cit.*, s. 175–186.

### 1.3. Rozstrzygnięcia definicyjne

Wobec obecności w tytule książki pojęć „transcendencja”, „sekularyzacja” i określenia „religijny” – skażonych, jak stwierdza Marcin K. Zwierżdżyński, wrodzoną i nieuleczalną polisemicznością<sup>33</sup> – trzeba zaznaczyć, jakie rozumienie wymienionych kategorii będzie wykorzystywane w niniejszej książce. Podążając za obserwacjami kanadyjskiego filozofa Charlesa Taylora i hiszpańsko-amerykańskiego socjologa religii José Casanovy, postaram się przedstawić owe kluczowe pojęcia w ujęciu relacyjnym, jako nie tylko współzależne, ale i dzielące wspólną genealogię.

#### 1.3.1. Sekularyzacja i transcendencja

Sekularyzacja – idea zakorzeniona w socjologicznych obserwacjach i prognozach Maxa Weбера – stanowi temat drugiego, obok *Źródła podmiotowości*, opus magnum Charlesa Taylora, zatytułowanego *A Secular Age*. Kanadyjski filozof próbuje w nim odpowiedzieć na pytanie: „Dlaczego w roku, dajmy na to, 1500 w zasadzie niemożliwe było w naszym zachodnim społeczeństwie nie wierzyć w Boga, podczas gdy w roku 2000 wielu z nas uważa to nie tylko za łatwe, ale wręcz nieuniknione?”<sup>34</sup>. Można też zapytać, używając słów Bruno Latoura: jak to się stało, że „bezsportną ramą codziennego istnienia”<sup>35</sup> nie jest już panowanie nad światem miłosiernego Boga, ale jego nieistnienie? Koncept Latoura warto jednak rozszerzyć – ludzie przestali wierzyć nie tylko w samego Boga Wszechmogącego, ale również w inne siły,

<sup>33</sup> M.K. Zwierżdżyński, *Religia – duchowość – postmodernizm. Problem znaczeń*, [w:] *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, red. M. Libiszowska-Żółtkowska, S. Grotowska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010, s. 79.

<sup>34</sup> C. Taylor, *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007, s. 25.

<sup>35</sup> B. Latour, *Rejoicing: Or the Torments of Religious Speech*, tłum. J. Rose, Polity, Cambridge 2013, plik Kindle, loc. 114.

które wcześniej były częścią „wspólnej tkanki naszego życia”<sup>36</sup>. Taylor przedstawia zwarty i celny opis owej zmiany, sięgając do innych Weberowskich terminów – zaczarowania i odczarowania:

Zaczarowany świat [...] to świat duchów, demonów i moralnych sił, w którym żyli nasi przodkowie. [...] Jeśli przyjrzymy się życiu zwykłych ludzi – a także, w dużym stopniu, elit – przed pięciuset laty, zauważymy mnogie przykłady tego zjawiska. Po pierwsze, żyli oni w świecie dobrych i złych duchów. Wśród złych znajdował się oczywiście Szatan, ale poza nim świat pełen był innych demonów, zagrażających ludziom ze wszystkich stron: demonów i duchów zamieszkujących lasy i dzikie ostępy, lecz również takich, które stanowiły zagrożenie w życiu codziennym. Po stronie dobra także nie brakowało sił duchowych. Był to nie tylko sam Bóg, ale również Jego święci, do których się modlono i których kaplice odwiedzano w określonych przypadkach: w nadziei na uzdrowienie albo po to, aby podziękować za już wymodlony cud, lub też w poszukiwaniu ratunku w ekstremalnych sytuacjach, np. na otwartym morzu<sup>37</sup>.

Przynajmniej część z opowieści o tym, co ponadnaturalne (wśród których można znaleźć podania o cudach, duchach czy też spotkaniach z antropomorficzną Śmiercią), była w ramach zaczarowanego świata uznawana za opowiadania „realistyczne”, używając współczesnej terminologii. W dzisiejszych czasach natomiast wszelkie tego typu opowieści kategoryzowane są jako „fantastyczne” i to członkowie społeczeństwa, którzy dają im wiarę, muszą tłumaczyć się przed wątpiącą resztą, a nie na odwrót. Analizując współczesne seriale telewizyjne, które nawiązują do religijnej topiki, będę poszukiwał odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób możliwe jest uwzględnienie motywów religijnych jako istotnych części narracji snutej w świecie, w którym dają o sobie znać mechanizmy sekularyzacji. Warto też poddać pod

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, loc. 77.

<sup>37</sup> C. Taylor, *A Secular Age...*, *op. cit.*, s. 26.

#### 1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych

dyskusję hipotezę, wedle której szeroka popularność religijnej topiki stanowiła dowód swego rodzaju „postsekularnych” zmian zachodzących w zachodnich<sup>38</sup> społeczeństwach lub wręcz przeczyla paradygmatowi sekularyzacyjnemu.

Doprecyzowania domaga się również pojęcie transcendencji. W swojej książce, wykorzystując definicję Paula Schradera, ujmującego to, co Transcendentne, jako „wykraczające poza zwykłe doświadczenie zmysłowe” i bliskoznaczne z „tym, co Święte albo Idealne”<sup>39</sup> (a zatem pokrewne również religioznawczej kategorii *sacrum*), będę w każdym analizowanym serialu starał się odnieść do ściśle określonego kontekstu religijnego, właściwego w danym przypadku. Nie będzie mnie więc interesował jedynie opisywany przez Schradera „styl transcendentny”, ale również osadzone w konkretnej tradycji religijnej znaczenie przypisywane transcendencji w badanym tytule.

#### 1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych

Istotną częścią amerykańskiej tożsamości narodowej jest przesądzenie o wyjątkowości amerykańskiego narodu oraz USA jako państwa. Przekonanie, że Stany Zjednoczone są miejscem wybranym, można wywodzić od miana „Nowego Jeruzalem”, nadanego ziemiom za wielką wodą przez pielgrzymów i purytanów przybyłych do Nowej Anglii na pokładzie statku Mayflower. O tym, jak żywa jest wciąż owa zakorzeniona w protestantyzmie

---

<sup>38</sup> Terminu „zachodni” używam ze świadomością zarzutów, jakie wysławiano wobec niego w obrębie studiów postkolonialnych. Denotuje on w niniejszej publikacji w pierwszym rzędzie swoistą wyobrażoną wspólnotę, o istnieniu której zaświadcza sam fakt częstego używania pojęcia przez jej członków. Bliskoznacznym określeniem byłaby tutaj „grupa krajów bogatej Północy”. Sprawa ewentualnego istnienia rzeczywistego „Zachodu” jako zwartej formacji geopolitycznej nie jest istotnym przedmiotem namysłu w kontekście problematyki książki.

<sup>39</sup> P. Schrader, *Transcendental Style In Film*, Da Capo Press, New York, NY 1988, s. 5–6.

wizja, świadczy chociażby ostatnia przemowa wygłoszona przez ustępującego prezydenta Ronalda Reagana. Nazywa on w niej Amerykę „miastem na wzgórzu”, przypominając postać kaznodziei Johna Winthropa. Trudno wyobrazić sobie we współczesnym Hollywood człowieka o poglądach bardziej odległych od Reagana niż Aaron Sorkin (może poza Michaeliem Moorem). Scenarzysta *Prezydenckiego pokera*, jeden z najgłośniejszych krytyków republikanów wśród telewizyjnych gwiazd, w serialu *Newsroom* (2012–2014) włożył w usta swojego bohatera Willa McAvoya (Jeff Daniels) monolog odwołujący się do tych samych sentymentów.

McAvoy stwierdza co prawda, że Stany nie są już najwspanialszym krajem na ziemi, i wylicza różne aspekty funkcjonowania państwa, w których USA oddały pola reszcie świata (między innymi osiągnięcia naukowe, innowacyjność, oczekiwana długość życia). Przemowa bohatera odgrywanego przez Daniela kończy się jednak nawiązaniem do wspaniałej historii Ameryki i silną sugestią, że jeśli społeczeństwo będzie dobrze poinformowane przez kompetentnych dziennikarzy, to Stany Zjednoczone wkrótce powrócą na swe należne miejsce<sup>40</sup>. Amerykańskie przekonanie o własnej wyjątkowości i wybraństwie jest zatem tak silne, że nawet próbując je przewyciężyć, Sorkin musiał dialektycznie włączyć je do swojej krytyki.

Często zresztą owo żywione przez Amerykanów poczucie nadzwyczajności okazuje się uzasadnione, zwłaszcza w zakresie dominacji kulturowej. Również jeśli chodzi o sekularyzację, USA wyróżniają się spośród innych krajów bogatej Północy. Jak zauważa José Casanova w swojej pracy *Katolicyzm a sekularyzacja*:

---

<sup>40</sup> Na marginesie warto odnotować, że z perspektywy roku 2017 uderzające jest, jak dobrze owo przesłanie streszcza się w wyborczym haśle Donalda Trumpa: „*Make America great again*”. Czterdziesty piąty prezydent Stanów Zjednoczonych jest zresztą znany z zamiłowania do telewizji, niewykluczone więc, że monolog Willa McAvoya z *Newsroomu* posłużył mu jako inspiracja.

#### 1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych

Niewiele jest dowodów na istnienie jakichkolwiek napięć pomiędzy amerykańskim protestantyzmem a kapitalizmem i bardzo niewiele jawnych tarć między nauką a religią przed przełomem darwinowskim pod koniec dziewiętnastego wieku. Amerykańskie oświecenie prawie w ogóle nie miało w sobie elementu antyreligijnego. Nawet „rozdział kościoła od państwa”, skodyfikowany w podwójnym zapisie z pierwszej poprawki do konstytucji, miał na celu – oprócz ochrony państwa federalnego przed religijnym uwikłaniem – ochronę „swobodnego wykonywania praktyk” religijnych przed ingerencją państwa. Trudno w dziejach Ameryki, może oprócz tych najnowszych, odnaleźć jakikolwiek „postępowy” ruch społeczny odwołujący się do „sekularystycznych” wartości. Odwołania do Ewangelii i wartości „chrześcijańskich” pojawiają się znacznie częściej, tak w historii amerykańskich ruchów społecznych, jak i w dyskursie amerykańskich prezydentów. W Stanach Zjednoczonych triumf „świeckości” nastąpił nie kosztem religii, ale przy jej wsparciu, same zaś granice między obu sferami tak się rozmyły, że – przynajmniej według europejskich kościelnych standardów – trudno stwierdzić, gdzie kończy się świeckość, a zaczyna religia<sup>41</sup>.

W innym tekście Casanova opisuje amerykański pluralizm religijny, gwarantowany konstytucyjnie w drugiej klauzuli pierwszej poprawki i stanowiący szczególny – ponownie zdecydowanie odmienny od sytuacji znanej z Europy Zachodniej – wzór rozdziału religii od państwa:

Stany Zjednoczone nigdy nie miały Kościoła narodowego. Ostatecznie wszystkie religie w Ameryce, tak kościoły, jak i sekty, bez względu na swe pochodzenie, twierdzenia doktrynalne czy tożsamości kościelne, przekształciły się w „denominacje” – według konstytucji, formalnie równe i konkurujące na stosunkowo wolnym, pluralistycznym i dobrowolnym rynku religijnym. Denominacjonizm jako forma organizacyjna i zasada takiego systemu religijnego stanowi wielki amerykański wynalazek religijny. Wraz z już zdyferencjonowanymi denominacjami, każdą z osobna i wszystkimi

---

<sup>41</sup> J. Casanova, *Katolicyzm a sekularyzacja*, tłum. M. Pasicka, „Znak” 2008, nr 10, s. 79.



razem, amerykańska religia obywatelska funkcjonuje jako kult wspólnotowy narodu<sup>42</sup>.

Autor *Sekularyzacji przemyślanej na nowo* podkreśla również, że brakuje jakichkolwiek dowodów na statystycznie istotny wzrost stopnia laicyzacji wśród obywateli Stanów Zjednoczonych w ostatnich dekadach. Przywoływane na początku niniejszego rozdziału badania General Social Survey potwierdzają tę tezę – według nich zaledwie 3% Amerykanów deklaruje się jako ateści<sup>43</sup>. Wobec wyjątkowego charakteru procesów sekularyzacyjnych w USA za proces analogiczny do obserwowanej w Europie Zachodniej laicyzacji można natomiast uznać dynamicznie rosnącą liczbę *non-denominationals*. Podobną diagnozę stawiają zaniepokojeni liderzy wielkich Kościołów – katolicki biskup pomocniczy Los Angeles Robert Barron tendencję tę zrównuje ze „wzrastającym wpływem ideologii sekularystycznej”<sup>44</sup>. Taką interpretację potwierdza również popularna wśród *non-denominationals* formuła autodefinicyjna – „uduchowieni, ale niereligijni” („*spiritual but not religious*”)<sup>45</sup> – sytuująca nową duchowość w opozycji do religijności, a co za tym idzie również do tradycyjnie denominacyjnej amerykańskiej religii jako takiej<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> J. Casanova, *Sekularyzacja przemyślana na nowo: globalna perspektywa porównawcza*, tłum. M. Polakowski, „Teologia Polityczna” 2009, nr 5, s. 109.

<sup>43</sup> M. Hout, T.W. Smith, *Fewer Americans Affiliate with Organized Religions...*, *op. cit.*, s. 1.

<sup>44</sup> R. Barron, *Bishop Barron on the Rise of the “Nones”*, on-line: <https://www.wordonfire.org/resources/video/bishop-barron-on-the-rise-of-the-nones/5382/>, dostęp: 12.03.2017.

<sup>45</sup> Por. np. R.C. Fuller, *Spiritual, but not Religious: Understanding Unchurched America*, Oxford University Press, Oxford 2001; W.C. Roof, *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2001.

<sup>46</sup> Na gruncie polskim na temat nowej duchowości warto wymienić, tytułem przykładu, następujące opracowania: J. Mariański, *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość: studium socjologiczne*,

#### 1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych

Wobec tego współczesne seriale wykorzystujące religijne motywy zdają się stać w sprzeczności właśnie z procesem odchodzenia od religii zorganizowanej, na co zwraca uwagę Charlotte E. Howell<sup>47</sup>.

W związku z powyższym pod pojęciem „motywu religijnego” będę rozumiał bezpośrednio odwołania do ikonografii, dogmatów, liturgii i praktyk wywodzących się z religii pojmowanych jako denominacje. Religia sprywatyzowana oraz powiązana z nią nowa duchowość także pojawia się we wszystkich omawianych serialach, nierzadko zresztą *implicitie* uznawana jest ona za podstawowy współczesny model wyznaniowy, ale – jak wykazę w kolejnych rozdziałach – pomiędzy tymi dwoma modusami organizacji religijnego wymiaru życia istnieje wyraźne napięcie, które nie pozwala ująć ich w ramach jednego pojęcia zbiorczego. Napięcie owo również stanowić będzie istotny przedmiot namysłu jako swoiście amerykański wyraz procesów sekularyzacyjnych.

##### 1.4.1. Główne denominacje. Przypadek mormonizmu i islamu

Religia jest zatem w niniejszej książce rozumiana wężiej niż w większości prac socjologicznych i antropologicznych, korzystających z definicji funkcjonalnej. Wciąż jednak jest to definicja zbyt szeroka, aby w obrębie jednej monografii zawrzeć wyczerpujące opisy telewizyjnych reprezentacji motywów odwołujących się do choćby tylko kilku największych amerykańskich denominacji – różnych postaci protestantyzmu, judaizmu, katolicyzmu, islamu i mormonizmu. O ile członkowie Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich nie pojawiają się

---

Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013; M. Libiszowska-Żółtkowska, S. Grotowska (red.), *Religijność i duchowość: dawne i nowe formy*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010; K. Leszczyńska, Z. Pasek (red.), *Nowa duchowość w społeczeństwach monokulturowych i pluralistycznych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008.

<sup>47</sup> C.E. Howell, *This Show Was Religious?! Online Reactions...*, *op. cit.*, s. 298.

w zbyt wielu produkcjach – jedyny przykład serialu, w którym wiara mormonów stanowi wątek centralny, to *Trzy na jednego* (*Big Love*, 2006–2011) Marka V. Olsena i Willa Sheffera – o tyle muzułmanie goszczą na szklanym ekranie znacznie częściej. Wśród najślynniejszych seriali odwołujących się do wątków związanych z islamem wymienić trzeba przede wszystkim *24 godziny* (*24*, 2001–2010) Joela Surnowa, Roberta Cochрана i Howarda Gordona, *Homeland* (2011–) Gordona i Alexa Gansy oraz *Tyrant* (2014–2016) Gordona, Craiga Wrighta i Gidona Raffa. Obecność muzułmanów oraz islamskich motywów w amerykańskiej telewizji po 11 września 2001 roku jest jednak niemal zawsze zapośredniczona poprzez dyskurs polityczny i nierozzerwalnie związana z ogłoszoną przez prezydenta Georga W. Busha „wojną z terroryzmem”<sup>48</sup>. Jeśli więc islam pojawia się już na ekranie, to stanowi jedynie emblemat terrorystów bądź „dobrych muzułmanów”; islamskie motywy religijne pełnią we współczesnych amerykańskich serialach głównie funkcję toke-niczną i dlatego też nie zostaną tutaj zanalizowane.

Na najliczniej reprezentowaną w telewizyjnym *prime time* grupę czołowych amerykańskich denominacji składają się zatem: protestanckie chrześcijaństwo (zarówno klasyczne, jak i charyzmatyczne, w wydaniu ewangelikalnym), katolicyzm i judaizm. Wyznania te łączy nie tylko wspólna część kanonu świętych ksiąg czy to, że praktykowane są one przez największą część społeczeństwa (według danych Pew Research Center w roku 2014 protestantyzm wyznawało 41,6% Amerykanów, katolicyzm – 20,8%, a judaizm – 1,9%)<sup>49</sup>, ale również silny związek z fenomenem, który Robert Bellah ochrzcił mianem amerykańskiej religii obywatelskiej<sup>50</sup>. Zjawisko to zdefiniować można

---

<sup>48</sup> Por. np. E. Alsultany, *The Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*, NYU Press, New York, NY 2012.

<sup>49</sup> *Religious Landscape Study*, 11.05.2015, on-line: <http://www.pewforum.org/religious-landscape-study/>, dostęp: 12.03.2017.

<sup>50</sup> R.N. Bellah, *Civil Religion in America*, „Daedalus” 1988, nr 3, s. 97–118.

#### 1.4. Specyfika sekularyzacji w Stanach Zjednoczonych

jako „zbiór wierzeń, symboli i rytuałów odnoszących się do rzeczy świętych [*sacred things*] i zinstytucjonalizowanych przez wspólnotę”<sup>51</sup>, a przykładami nieprzerwanej obecności religii obywatelskiej w amerykańskim życiu publicznym są chociażby znajdująca się na banknotach fraza „w Bogu pokładamy ufność” („*In God We Trust*”) czy też przywoływanie Boga w preambułach konstytucji poszczególnych stanów<sup>52</sup>. Jak podkreśla Casanova, katolicyzm i judaizm nie współkształtowały publicznej religii od samego jej zarania:

Początkowo różnorodność i zasadniczą równość zinstytucjonalizowano jako wewnętrzny wyznaniowy pluralizm religijny amerykańskich protestantów. Ameryka została zdefiniowana jako naród „chrześcijański”, a chrześcijaństwo oznaczało tutaj wyłącznie wyznania reformowane. Jednak w końcu, po przedłużającym się wybuchu protestanckiego natywizmu, skierowanego głównie w katolickich imigrantów, zezwolono na przyłączenie do amerykańskiego systemu pluralizmu religijnego wyznawców innych religii, katolików i żydów. Mieliśmy do czynienia z procesem podwójnego porozumienia, na mocy którego katolicyzm i judaizm stały się religiami amerykańskimi, choć amerykańska religia i naród zostały w tym procesie jednakowo odmienione. Ameryka stała się narodem „judeochrześcijańskim”, a protestantyzm, katolicyzm i judaizm stały się trzema wyznaniem amerykańskiej religii obywatelskiej<sup>53</sup>.

Choć moment włączenia katolicyzmu do amerykańskiego systemu pluralizmu religijnego można różnie datować (zdaniem Berndta Ostendorfa dokonało się to dopiero wraz z wyborem Johna F. Kennedy’ego na prezydenta USA<sup>54</sup>), a zakorzenione we

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>52</sup> R. Prostack, *In WHAT we trust? Jak religia obywatelska dzieli Amerykanów*, „Znak” 2011, nr 12, s. 60.

<sup>53</sup> J. Casanova, *Sekularyzacja przemyślana na nowo...*, *op. cit.*, s. 109.

<sup>54</sup> B. Ostendorf, *Religia i sfera publiczna w USA*, „Teologia Polityczna” 2004, nr 2, s. 61.

wspomnianym powyżej protestanckim natywizmie sentymenty antykatolickie po dziś dzień nie zostały z amerykańskiego społeczeństwa w pełni wyrugowane (czego dowodzi Philip Jenkins w pracy *The New Anti-Catholicism: The Last Acceptable Prejudice*<sup>55</sup>), większość badaczy zgadza się z diagnozą Casanovy: współczesną amerykańską religię obywatelską można opisać jako byt inspirowany wpływami protestanckimi, katolickimi i judaistycznymi, choć z tymi denominacjami nietożsamy. Wobec powyższego skupię się na motywach judeochrześcijańskich, które nie tylko najczęściej trafiają do popularnych amerykańskich seriali telewizyjnych, ale również – dzięki integracji z religią publiczną – rozpatrywane będą jako wątki inherentnie związane z amerykańską tożsamością, w odróżnieniu chociażby od islamu, wciąż jeszcze wiążanego z obcością, czy wręcz „nie-amerykańskością” (*being un-American*)<sup>56</sup>.

### 1.5. Seriale biblijne

Przedstawiony w podrozdziale 1.2 przegląd anglojęzycznej literatury przedmiotu dowodzi jej rozległości również w zakresie telewizyjnych przedstawień motywów judeochrześcijańskich, w żadnej mierze nie można jednak uznać tego tematu za wyczerpany. Na polu religii i telewizji wciąż znajduje się wiele niepodjętych problemów badawczych. W poszukiwaniu nieprzebadanej jeszcze oraz intrygującej poznawczo niszy postanowiłem odrzucić bodaj najbardziej kojarzący się z telewizyjnym chrześcijaństwem wybór: seriale biblijne, które przeżywają w ostatnich latach renesans na szklanym ekranie. Przyczynił się

---

<sup>55</sup> P. Jenkins, *The New Anti-Catholicism: The Last Acceptable Prejudice*, Oxford University Press, Oxford 2004.

<sup>56</sup> Na temat zarzutów „nieamerykańskości” formułowanych wobec przysiężonego prezydenta Baracka Obamy w związku z jego rzekomym muzułmanizmem pisze Evelyn Alsultany. Por. E. Alsultany, *The Arabs and Muslims in the Media...*, *op. cit.*, s. 163–170.

do tego przede wszystkim Mark Burnett, producent *Rzykanców* (*Survivor*, 2000–), który w roku 2013 wraz z żoną Romą Downey – znaną z roli w *Dotyku anioła* (*Touched by an Angel*, 1994–2003) – zrealizował dla History Channel miniserial *Biblia* (*The Bible*, 2013), oparty na fragmentach Starego i Nowego Testamentu. Doskonałe wyniki oglądalności tej produkcji – a także kasowy sukces pełnometrażowego, kinowego filmu *Syn Boży* (*Son of God*, 2014), zmontowanego wyłącznie z ujęć nakręconych pierwotnie na potrzeby wersji telewizyjnej – skłoniły giganta amerykańskiej telewizji, NBC, do wprowadzenia na swoją antenę kontynuacji zatytułowanej *Anno Domini – Biblii ciąg dalszy* (*A.D. The Bible Continues*, 2015) i przedstawiającej wydarzenia opisane w Dziejach Apostolskich.

Rok później również szefowie kanału ABC postanowili zdyskontować powracającą modę na adaptacje historii biblijnych i zatwierdzili do realizacji produkcję *Of Kings and Prophets* (2016), opowiadającą historię króla Dawida. Serial wyprodukowany przez Billa Collage'a i Adama Coopera został co prawda po emisji zaledwie dwóch odcinków zdjęty z anteny z powodu rozczarowująco niskiej oglądalności, jednak na dłuższą metę nie zraziło to dyrektorów hollywoodzkich studiów. 22 grudnia 2016 roku medialny konglomerat Metro-Goldwyn-Meyer Television and Digital Group uruchomił Light TV, kablowy kanał o zabarwieniu religijnym. Za sterami nowo powstałej stacji stanęli Burnett i Downey, którzy mają w najbliższej przyszłości wyprodukować dla Light TV kolejne telewizyjne adaptacje opowieści zaczerpniętych z Pisma Świętego<sup>57</sup>.

Seriale biblijne to specyficzny gatunek, tworzony przede wszystkim z myślą o widzu wierzącym, chcącym swoją wiarę pogłębić lub utwierdzić się w niej. Przesunięcia znaczeniowe, próby dostosowywania adaptowanego materiału literackiego do

<sup>57</sup> P. Bond, *Mark Burnett on Plans for MGM TV and Faith-Focused Digital Channel*, on-line: <http://www.hollywoodreporter.com/news/mark-burnett-plans-mgm-tv-848955>, dostęp: 8.03.2017.

współczesnej wrażliwości i wymogów poprawności politycznej to ciekawe zagadnienia, które nie będą jednak przedmiotem analizy ze względu na ograniczony przez samą formułę gatunku zawężony profil wyznaniowy projektowanego widza. Znacznie bardziej interesuje mnie natomiast ujęcie motywów religijnych w serialach nieadresowanych wyłącznie do wierzących, ale starających się trafić do jak najszerszej publiczności. Produkcje takie wydają się kształtowane pod wpływem wyraźnego – nierzadko eksplikowanego również wprost w diegezie – napięcia pomiędzy religią a sekularyzującym się światem pokolenia *non-denominational*s.

### 1.6. Anioły, demony i ponurzy żniwiarze – odwrócone parable rodem z piekła

Drugą grupą seriali zawierających liczne motywy judeochrześcijańskie, a niepoddanych przez mnie analizie są fantastyczne produkcje wprost immanentyzujące transcendencję, w większości wykazujące cechy charakterystyczne dla odwróconej paraboli. Termin ten zapożyczyłem od Krzysztofa Kornackiego, który używa go w tekście *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, opisując między innymi filmy *Bruce wszechmogący* (*Bruce Almighty*, reż. Tom Shadyac, 2003), *Dogma* (reż. Kevin Smith, 1999), *Między piekłem a niebem* (*What Dreams May Come*, reż. Vincent Ward, 1998) oraz – co szczególnie istotne w kontekście niniejszej publikacji – miniserial *Anioły w Ameryce* (*Angels in America*, reż. Mike Nichols, 1999). Kornacki wyjaśnia, że w odwróconych parabolach „prezentuje się losy bohaterów wywodzących się z zaświatów (na przykład Boga, anioła czy Diabła) w celu dowartościowania kondycji człowieka i spraw doczesnych”<sup>58</sup>. Ostatecznie odwrócone parable zmierzają do

---

<sup>58</sup> K. Kornacki, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 358.

antropomorfizacji tego, co boskie, i uświęcenia doczesności. W poczet telewizyjnych fantastycznych odwróconych paraboli zaliczam między innymi amerykańską wersję *Być człowiekiem* (*Being Human*, 2011–2014) Anny Fricke, *Dominion* (2014–2015) Vauna Wilmotta, *Trupa jak ja* (*Dead Like Me*, 2003–2004) Bryana Fullera i Johna Masiusa oraz – najpopularniejszą z tych produkcji – *Nie z tego świata* Ericka Kripkego, Sery Gamble, Roberta Singera i Jeremy'ego Carvera.

*Być człowiekiem* to historia przyjaźni ducha, wampira i wilkołaka, którzy z czasem odkrywają również istnienie innych ras ponadnaturalnych istot, między innymi demonów, dowodzonych przez Lucyfera. W *Dominion*, serialu stanowiącym telewizyjną adaptację filmu *Legion* (2010, reż. Scott Stewart), zniknięcie Boga zapoczątkowuje apokaliptyczną wojnę pomiędzy ludźmi a dwiema frakcjami aniołów, dowodzonymi przez archaniołów Gabriela i Michała. Z kolei główna bohaterka *Trupa jak ja*, nastolatka George (Ellen Muth), po śmierci staje się ponurym żniwiarzem – pisownia małymi literami jest tutaj zamierzona, jako że w świecie serialu nie występuje jedna antropomorficzna Śmierć. Asystowaniem przy przejściu umierających do zaświatów zajmuje się grupa wybranych „nieumarłych” (tak nazywa się ich w serialu, choć bardziej adekwatny byłby może termin „niezmartwychwstali”), czyli właśnie ponurych żniwiarzy – paranormalnych odpowiedników urzędników niższego szczebla, którzy nie są pewni, co czeka ludzi we właściwym życiu pozagrobowym<sup>59</sup>. Wreszcie *Nie z tego świata* opowiada historię braci Deana (Jensen Ackles) i Sama (Jared Padalecki) Winchesterów, którzy przemierzają Stany Zjednoczone jako łowcy potworów i zostają wciągnięci w rozgrywkę pomiędzy demonami, aniołami i innymi niezziemskimi istotami.

<sup>59</sup> Szerzej o serialu piszę w artykule opublikowanym w „Pracach Kulturoznawczych”: D. Junke, *To Each Their own Heaven – Dead Like Me, Secularism and Consumer Culture*, „Prace Kulturoznawcze” 2017, nr 1(21), s. 145–153.



W wymienionych serialach istnienie Szatana i demonów jest faktem niepodważalnym, natomiast Bóg zdaje się nieobecny, a aniołowie, jeśli już się pojawiają, są raczej niebiańskimi wojownikami niż stróżami, czuwającymi nad losami ludzi. Punktem wyjścia wszystkich tych produkcji jest rozszerzenie granic doczesności na zaświaty i odsunięcie religijnych pytań ostatecznych: w *Trupie jak ja* ponurzy zniwiarze jawią się jako niebiańscy biurokraci pomagający duszom w przejściu na tamten świat, podczas gdy sami nie posiadają o niebie ani o Bogu niemal żadnej wiedzy; aniołowie z *Nie z tego świata* przekonani są z kolei, że Bóg umarł lub porzucił ziemię na dobre, pozostawiając jej losy w rękach ludzi oraz bytów duchowych<sup>60</sup>. Twórcy *Supernatural* czerpią przede wszystkim z tradycji chrześcijańskiej, jednak równocześnie z dużą regularnością sięgają po motywy z mitologii greckiej, rzymskiej, nordyckiej czy słowiańskiej – obok znanych z kart Biblii archaniołów na ekranie pojawiają się między innymi Odyn, Prometeusz, Zeus, Izysa i Leszy. Ostatecznie zrównane z doczesnością zaświaty i niewiele różniące się od ludzi pozaziemskie istoty dostarczają twórcom przede wszystkim okazji do zademonstrowania efektów specjalnych, a wątki religijne zostają w wymienionych serialach pomieszczone w sferze „wyobrażonego, a nie transcendentnego”<sup>61</sup>.

Analiza wymienionych telewizyjnych odwróconych parabol może być owocna poznawczo, zdecydowałem się jednak nie poświęcać jej miejsca w niniejszej publikacji, ponieważ parable te zdają się – wobec mnogości przykładów i obszerności materiału wyjściowego – zasługiwać na osobne opracowanie. W zestawieniu z sześcioma badanymi w książce produkcjami opisywane

---

<sup>60</sup> W przypadku *Nie z tego świata* sytuacja jest o tyle skomplikowana, że Bóg zostaje w końcu, w jedenastym sezonie, ukazany na ekranie. Pomaga on bohaterom w starciu z Ciemnością, mroczną istotą przywołującą na myśl gnostycznego Demiurga, po czym ponownie usuwa się w cień i nie ingeruje w zmagania sił Dobra i Zła.

<sup>61</sup> K. Kornacki, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, op. cit., s. 366.

w niniejszym podrozdziale seriale wykazują się również daleko posuniętą odrębnością. Otwarcie eksplikowaną już od pierwszych odcinków immanentyzację transcendencji oraz sporą dozę umowności, która charakteryzuje te produkcje, można z całą pewnością interpretować jako przejawy napięcia pomiędzy wpływami sekularyzacji a tradycją tzw. wielkich Kościołów i innych poczesnych segmentów amerykańskiego denominacjonizmu. Ten sam konflikt wartości znajduje jakościowo inny wyraz w analizowanych przeze mnie produkcjach opisujących współczesne boskie interwencje oraz wątki eschatologiczne z dużą dozą powagi.

### 1.7. Uzasadnienie doboru analizowanych seriali

W chwili pisania tych słów wciąż trwa okres ochrzczonej przez Johna Landgraffa, dyrektora stacji FX, mianem *peak TV* – „prze-silenia telewizyjnego”. Według kalkulacji FX Networks Research w 2017 roku w Stanach Zjednoczonych wyprodukowano aż 487 seriali fabularnych – o 125% więcej niż w roku 2010!<sup>62</sup> Tym samym od czasów, które można uznać za pełnię rozkwitu telewizji nowej generacji, liczba produkcji obecnych na amerykańskiej antenie i w źródłach internetowych – imponująca już przed dekadą – podwoiła się. Oczywiście wydaje się, że wobec powyższego niemożliwe jest włączenie do badań wszystkich seriali nadawanych chociażby w przeciągu jednego sezonu – w prawie każdym ze wspomnianych setek seriali można bowiem odnaleźć choćby trzecioplanowe odniesienia do praktyk religijnych bądź topiki odsyłającej do transcendencji.

Przyjęta przeze mnie metoda, zakładająca analizę produkcji zamiast formuły leksykonowej czy też badań ilościowych, jeszcze bardziej zawęża pole badawcze. Wobec tego trzeba też dokonać

---

<sup>62</sup> A. Rodriguez, *The end of "peak TV" must finally, mercifully be nigh*, on-line: <https://qz.com/999827/the-end-of-peak-tv-must-finally-mercifully-be-nigh/>, dostęp: 21.02.2018.

wielu wyłączeń i odrzucić nawet tytuły, w których religia zajmuje poczesne miejsce. Próba, którą wybrałem do szczegółowych badań, może zatem sprawiać wrażenie wyjątkowo szczupłej nie tylko w odniesieniu do całego korpusu fikcyjnych produkcji telewizyjnych, ale i do nieco węższej grupy seriali wyraźnie powiązanych z religią.

W tej sytuacji postanowiłem skupić się na zjawiskach najbardziej inspirujących interpretacyjnie. W moim odczuciu wyselekcjonowana grupa stanowi reprezentatywną próbę nurtów produkcji bezpośrednio odwołujących się do Boga i „poszukujących transcendencji”, a przy tym w najciekawszy sposób oraz w najczystszej formie podejmujących temat napięcia pomiędzy transcendencją a sekularyzacją. Podobnie skomplikowane relacje pomiędzy sekularyzacją i wątkami religijnymi można dostrzec chociażby w remake’u *Battlestar Galactica*, *Grze o tron* czy *Carnivale*. Swoje założenia staram się jednak przedstawić na przykładach możliwe wyrazistych, dlatego też wszystkie wybrane przeze mnie pozycje rozgrywają się w światach przedstawionych względnie bliskich współczesnej Ameryce. Elementy fantastyczne w *Zagubionych* czy *Pozostawionych* wkraczają w diegezę blisko korespondującą z rzeczywistością, której widzowie pierwszych sezonów tych seriali doświadczali na co dzień, i z tego też powodu łatwiej dają się czytać jako komentarz do owej rzeczywistości niż w przypadku produkcji otwarcie fantastycznych czy historycznych.

Niniejsza książka nie stanowi zatem podsumowania wszystkich amerykańskich seriali zawierających motywy religijne, zamiast tego koncentruje się na analizie seriali w interesujący sposób problematyzujących zawartą w pierwszej części tytułu opozycję między sekularyzacją a transcendencją. Nie oznacza to jednak, iż nie znajduję w innych produkcjach egzemplifikacji tych samych tendencji. W miarę możliwości chciałbym podjąć się analizy nieopisanych przeze mnie w niniejszej książce seriali w ramach dalszych badań.

## 1.8. Preliminaria metodologiczne

Źródła wspomnianej w podrozdziale 1.6 jakościowej różnicy pomiędzy odwróconymi parabolami a wybranymi do analizy serialami upatrywać można między innymi w decyzjach podejmowanych przez kierujących produkcją analizowanych seriali showrunnerów, których nazwiska wymieniałem już na poprzednich stronach obok tytułów poszczególnych produkcji. Rola showrunnera domaga się opisu, jako że nawet w żargonie przemysłu rozrywkowego określenie to pojawiło się stosunkowo niedawno. Funkcja owa wciąż nie została również uregulowana, czego dobitny dowód stanowi brak stosownej adnotacji w napisach końcowych seriali, na podstawie których – zgodnie z porozumieniami studiów filmowych ze związkami zawodowymi zrzeszającymi artystów – wypłacane są tantiemy dla poszczególnych twórców zaangażowanych w produkcję serialu<sup>63</sup>. Od zarania nowej złotej ery telewizji coraz więcej uwagi poświęcano postaci postulowanych autorów seriali jakościowych – jak stwierdza Tomasz Żaglewski, zagadnienie to nabiera „pierwszorzędno znaczenia w epoce neotelewizji w odniesieniu do seriali, które [...] wprost nawiązują do idei kina autorskiego”<sup>64</sup>. Telewizyjnego autora próżno szukać wśród reżyserów – w odróżnieniu od kina, gdzie nawet w obrębie hollywoodzkiego systemu producenckiego zajmują oni znaczącą pozycję i mają istotny kreatywny wkład w końcowy kształt filmu, w telewizji rola reżysera jawi się jako znacznie mniejsza. Jak

<sup>63</sup> Więcej na ten temat przeczytać można np. w wydanym przez Writers Guild of America przewodniku po możliwych rolach przypisywanych scenarzystom i metodach arbitracji w sporach dotyczących telewizyjnego autorstwa: Writers Guild of America, *Television Credits Manual*, 2010, on-line: [http://www.wga.org/uploadedFiles/writers\\_resources/credits/tvcredits\\_manual10.pdf](http://www.wga.org/uploadedFiles/writers_resources/credits/tvcredits_manual10.pdf), dostęp: 13.03.2017.

<sup>64</sup> T. Żaglewski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy*, „Kultura i Historia” 2012, nr 21, on-line: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3330>, dostęp: 13.03.2017.

stwierdza Dawid Rydzek, jest on „najczęściej człowiekiem do wynajęcia, zastępowalnym i szybko zapominanym. Nie znamy nazwisk reżyserów seriali, bo nie sposób rozróżnić ich stylu – każdy z nich łąduje na planie produkcji, która poniekąd kręci się sama”<sup>65</sup>.

Wobec tego pierwszą wśród potencjalnych instancją autorską telewizji nowej generacji jest „kreator”. Sformułowanie to stanowi tłumaczenie uwzględnianej w napisach końcowych i materiałach prasowych formuły *created by*: „»Kreator« funkcjonuje tutaj niemalże jako »autor« w koncepcji nowofalowej – stanowi tematyczno-stylistyczny wytrych, nie określając natomiast, na czym owo »twórcze« i »kreacyjne« podejście miałyby polegać (oryginalnym pomysłem na serial? pisaniu scenariuszy? reżyserii odcinka pilotażowego?)”<sup>66</sup>. Do pojęciowego zamieszania wokół diskutowanego stanowiska przyczynia się to, że zasługę „stworzenia” w kilku przypadkach istotnie przypisywano osobie, która odpowiadała jedynie za oryginalny pomysł na serial i nie angażowała się później czynnie w jego produkcję w żadnym wymiarze. Zdarzało się również, że „kreator” porzucał swój projekt z powodu konfliktu z władzami stacji, ingerującymi zbyt mocno w kształt jego projektu – taka sytuacja miała miejsce chociażby w przypadku sporu pomiędzy stacją Showtime a Bryanem Fullerem, „kreatorem” przywoływanego w poprzednim podrozdziale serialu *Trup jak ja*. Po tym, jak Fuller opuścił produkcję, jego nazwisko wciąż było wymieniane w czołówce i napisach końcowych wraz z formułą *created by*.

Na skutek niemożności definitywnego przypisania telewizyjnego autorstwa „kreatorem” oczy branżowych dziennikarzy, jak również filmo- i medioznawców, starających się opisać fenomen seriali korespondujących z kinem arthouse’owym, zwróciły się

---

<sup>65</sup> D. Rydzek, *Zawód: showrunner*, „Ekran” 2015, nr 1, on-line: [http://ekran.org.pl/seriele\\_gry\\_video/zawod-showrunner/](http://ekran.org.pl/seriele_gry_video/zawod-showrunner/), dostęp: 13.03.2017.

<sup>66</sup> T. Żaglewski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy...*, *op. cit.*

ku showrunnerowi. Termin ten w dosłownym przekładzie oznacza „osobę kierującą serialem” i – jak opisuje Rydzek – „[t]o właśnie ona odpowiedzialna jest za cały proces produkcji, nadzoruje pracę wszystkich pozostałych oraz uczestniczy w castingach. W przewodniku Writers Guild of America skierowanym do młodych scenarzystów czytamy, że jako showrunner »odpowiadasz za preprodukcję, produkcję i postprodukcję. Innymi słowy, za wszystko«. To właśnie do niego, a nie do reżyserów poszczególnych odcinków należą ostateczne decyzje odnośnie do finalnego kształtu serialu”<sup>67</sup>. W książce *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad* Brett Martin przedstawia Davida Simona, Matthew Weinerja, Davida Milcha i Davida Chase’a właśnie jako *auteurs* telewizji nowej generacji. Stwierdza również, że dla współczesnej kultury amerykańskiej owi twórcy oraz ich dzieła odgrywają rolę analogiczną do „filmów Scorsesego, Altmana i Coppoli w latach 70. oraz książek Updike’a, Rotha i Mailera w latach 60.”<sup>68</sup>.

Próby przeszczepiania teorii autorskiej na grunt badań nad telewizją spotykają się, co naturalne, z krytyką analogiczną do tej, która kierowana była w obrębie filmoznawstwa wobec jej pierwowzoru, wywodzonego ze środowiska *Cahiers du Cinéma* i Andrew Sarrisa. Jednocześnie telewizyjna wersja teorii autorskiej mierzyć się musi z nowymi zarzutami, związanymi już ze swoistością nowego medium. Jak zaznacza Dawid Rydzek, znaczący problem w procesie rozstrzygnięcia kwestii autorstwa w telewizji stanowią niejasne kryteria atrybucji poszczególnych elementów serialu, do czego przyczyniają się częste zmiany realizatorów. Ponadto, „[p]odczas gdy autorzy filmowi tworzą dzieło zamknięte i wymagające jednego seansu do pełnego

<sup>67</sup> D. Rydzek, *Zawód: showrunner...*, *op. cit.*

<sup>68</sup> B. Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Press, New York, NY 2013, s. 11.

doświadczenia, tak showrunnerzy zajmują się tytułami, które często mają na koncie kilkadziesiąt czy kilkaset odcinków i utrzymują się w ramówkach przez długie lata. Przez ten czas może zaś zmienić się nie tylko ekipa danego serialu, ale również jego sposób narracji i estetyka<sup>69</sup>.

Do tej listy trzeba również dołączyć zarzuty sformułowane przez Żaglewskiego. Wskazuje on, że w epoce konwergencji mediów wiele seriali telewizyjnych nowej generacji trzeba rozpatrywać nie jako zamknięte dzieła, odzwierciedlające światopogląd i artystyczną wrażliwość autora-indywidualisty, ale zaledwie części „multiautorskich, rozbudowanych uniwersów”<sup>70</sup>, w których znaczącą rolę odgrywają również prosumenci, aktywnie zaangażowani w prowadzony równoległe do produkcji proces interpretacji. Wreszcie, podążając za wywodem Timothy’ego Corrigan<sup>71</sup>, Żaglewski zauważa, że za figurami – również telewizyjnych – współczesnych autorów „najczęściej nie stoi już żadna głęboka idea, a jedynie sprytnie skonstruowany mechanizm rynkowy produkujący społeczno-marketingowy organizm zwany *auteurs*”<sup>72</sup>. Obserwacja ta zgodna jest z wnioskami sformułowanymi przez Jane Fauer w szerzej zakrojonej pracy na temat telewizji jakościowej. Badaczka dowodzi w tekście *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, że stacje nadające produkcje spod znaku *quality TV* starają się zaskarbić sobie łaski atrakcyjnej z marketingowego punktu widzenia grupy wykształconych widzów z klasy średniej poprzez staranne konstruowanie wizerunku „nie-telewizji”<sup>73</sup>. Strategia sprzedaży telewizji nowej generacji zakłada dystansowanie się od „paleotelewizji” i jednocześnie

---

<sup>69</sup> D. Rydzek, *Zawód: showrunner...*, *op. cit.*

<sup>70</sup> T. Żaglewski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy...*, *op. cit.*

<sup>71</sup> Por. T. Corrigan, *Auteurs i Nowe Hollywood*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 234–235.

<sup>72</sup> T. Żaglewski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy...*, *op. cit.*

<sup>73</sup> Feuer nawiązuje tutaj do słynnego sloganu marketingowego kanału HBO: „*It’s not TV. It’s HBO*” („To nie telewizja. To HBO”).

projektowanie skojarzeń z „prestizowymi” dziedzinami sztuki: kinem artystycznym, literaturą piękną i teatrem<sup>74</sup>.

Choć Feuer we wspomnianym tekście nie odnosi się do teorii autorskiej wprost, nie będzie chyba interpretacyjnym nadużyciem dopisanie pozycji „przedstawianie showrunnerów jako autorów” do listy zabiegów wykorzystywanych w procesie budowania marki „nie-telewizji”. Badaczka zachęca do podobnych rozważań, przypominając, że „ocena jakości nie jest nigdy ostatecznym osądem, lecz zbiorem różnych zdań, zależnych od pozycji zajmowanej we wspólnocie interpretacyjnej”<sup>75</sup> (przywołane pojęcie Feuer definiuje za Stanleyem Fishem jako „społeczność profesjonalistów, których normy, ideały i metody legitymizują daną interpretację”<sup>76</sup>). Podobnie pracę *HBO i pojęcie telewizji jakościowej* odczytuje również Żaglewski, który stwierdza, że wprowadzając do dyskusji nad wykorzystaniem teorii autorstwa w badaniach nad telewizją „aspekt dyskursywnego kontekstu i jego roli w określaniu, co jest *quality serie*, a co nie”<sup>77</sup>, Feuer daje asumpt, aby „wyjść poza ramy czystej estetyki czy chronologii i spojrzeć na współczesne seriale z punktu widzenia nie samych tekstów, ale raczej ich społecznego odbioru, co dodatkowo czyni kwestię »autorstwa« serialowego jeszcze bardziej interesującą”<sup>78</sup>.

Powracając do obserwacji Corrigan na temat marketingowej roli autorów w Nowym Hollywood, Żaglewski proponuje wykorzystanie w badaniach nad serialami telewizyjnymi zmodyfikowanej wersji interakcyjnego modelu autorstwa, w którym poszczególne showrunnerzy definiowani są nie tylko jako artyści składający na tworzonych przez siebie dziełach „autorski podpis”, ale również jako promowane przez stacje telewizyjne marki.

<sup>74</sup> J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 119–125.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>77</sup> T. Żaglewski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy...*, *op. cit.*

<sup>78</sup> *Ibidem*.



W takim ujęciu „showrunner Alan Ball” to zarówno rzeczywistości istniejąca osoba – scenarzysta, reżyser i producent – jak i komercyjna marka, wykorzystywana przez HBO (a ostatnio również Cinemax) w kampaniach marketingowych. Żaglewski postuluje, aby do tak pojmowanej teorii autorstwa dołączyć jeszcze ujęcie uwzględniające kreatywną aktywność prosumentów i w konsekwencji ich również uznać za współautorów konwergentnego dzieła<sup>79</sup>.

Uznając zasadność przedstawionych wyżej zarzutów i zgadzając się jednocześnie z oceną Rydzka, wedle której „każdy przypadek showrunnera należy rozpatrywać indywidualnie – zależnie od jego specjalizacji i zaangażowania w dany aspekt produkcji poziom jego zasług dla danego tytułu może się różnić”<sup>80</sup>, postaram się zbadać zakres obowiązków pełnionych przez showrunnerów odpowiedzialnych za każdy z sześciu analizowanych w niniejszej książce seriali. To, że zamierzam w swoich badaniach uwzględnić kontekst marketingowy i znaczącą rolę prosumentów w procesie produkcji – wyraźną zwłaszcza w przypadku *Zagubionych* – nie oznacza jednak, że tym samym odrzucam potencjalny wpływ światopoglądu poszczególnych showrunnerów na ostateczny kształt dzieła. Wręcz przeciwnie, zakładam, że zarówno przynależność (bądź jej brak) do konkretnej denominacji oraz związane z nią szczegółowe przekonania religijne, jak i szerszy światopogląd twórców mogą w ostatecznym rozrachunku mieć niebagatelne znaczenie w procesie formowania ekranowych przedstawień motywów religijnych (które – co istotne – mogą „propagować określoną religię”)<sup>81</sup>. Badania Feuer, Corrigan i Żaglewskiego rzutują natomiast na sposób, w jaki postrzegam ów proces kształtowania przedstawień. Nie będę się w nim doszukiwał prostego przeniesienia na ekran artystycznej

---

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> D. Rydzek, *Zawód: showrunner...*, *op. cit.*

<sup>81</sup> M. Przyłipiak, *Wprowadzenie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, *op. cit.*, s. 7–12.

wizji i światopoglądu autora – zamiast tego postaram się opisać, w jaki sposób znaczenia i przesłanie negocjowane są pomiędzy showrunnerami, władzami telewizji a telewidzami-prosumentami. Tam, gdzie to możliwe, postaram się również przedstawić perspektywę reklamodawców oraz krytyków i komentatorów, aktywnie współtworzących dyskurs telewizyjny. Aby zrealizować te założenia, oprócz stosowania metod filmoznawczej analizy i interpretacji, skupiających się na estetycznym wymiarze dzieła, sięgnę po podejście znane z badań produkcyjnych (*production studies*) i medioznawczych, portretujących seriale w szerszym kontekście społecznym i instytucjonalnym. Wobec złożonego charakteru interesującego mnie przedmiotu badań oraz zajmowanej przezeń pozycji na polu religii i telewizji spożytkuję również metody zakorzenione w aksjologicznie zorientowanym kulturoznawstwie, religioznawstwie oraz socjologii religii. W przypadku opisu egzegetycznego i dogmatycznego wymiaru poszczególnych wątków w odniesieniu do przedstawionej na ekranie religii nieodzowne okaże się także odwołanie do rozstrzygnięć z zakresu teologii.



**CZĘŚĆ I**

SERIALE O BOSKIEJ INTERWENCJI



## ROZDZIAŁ 2

### Niebiańska interwencja na szklanym ekranie. Bóg i anioły w serialach *Joan z Arkadii* i *Ocalić Grace*

#### 2.1. Nie tylko Szatan

Producenci omawianych w podrozdziale 1.6 seriali znacznie więcej czasu ekranowego poświęcają siłom piekielnym niż niebiańskim. Wszystkie te produkcje skupiały się przede wszystkim na siłach ciemności, nader często portretując na ekranie demony oraz samego Szatana i jednocześnie kwestionując istnienie Boga. W pierwszej dekadzie XXI wieku na szklane ekrany trafiło jednak również kilka seriali odstępujących od tej niepisanej zasady. Wszystkie one poruszają problem niebiańskiej interwencji i konsekwencji bezpośredniego zetknięcia z transcendencją. W *Saving Grace* owa interwencja dokonuje się za pośrednictwem anioła, a tytułowy bohater serialu *Eli Stone* zostaje współczesnym prorokiem z pomocą boskiego pośrednika, w którego wciela się Sigourney Weaver. Bodaj najbardziej zaskakujący pomysł na ukazanie wpływu niebios na życie szarych śmiertelników przedstawiony został natomiast w *Joan z Arkadii*, produkcji stanowiącej rzadko spotykaną gatunkową hybrydę dramatu, serialu młodzieżowego i policyjnego *procedural show*.

#### 2.2. Gdyby Bóg był jednym z nas – *Joan z Arkadii*

„Kreatorką” i showrunnerką *Joan z Arkadii* jest Barbara Hall, producentka i scenarzystka, która pierwsze szlify zbierała pod okiem Joshuy Branda i Johna Falseya. Brand i Falsey były najgorętszymi nazwiskami w telewizji przełomu lat 80. i 90. Autorzy

*St. Elsewhere* (1982–1988), *I'll Fly Away* (1991–1993) i *Przystanku Alaska* (*Northern Exposure*, 1990–1995) współtworzyli podówczas nową falę seriali dramatycznych w ogólnodostępnych stacjach telewizyjnych. Produkcje owe charakteryzowały się liczną, stałą obsadą, wieloma wątkami fabularnymi, wysokim stopniem refleksyjności oraz zacieraniem granic pomiędzy dramatem i komedią. Wpływ Branda i Falseya widać również w samodzielnych projektach Hall. Pierwszym z nich był prawniczy serial *Potyczki Amy* (*Judging Amy*), nadawany przez stację CBS od 1999 roku. Opowiadał on historię nowojorskiej prawniczki, która po rozstaniu z mężem porzuciła karierę w wielkiej metropolii, aby zostać sędzią w rodzinnym Hartford w stanie Connecticut (zawiązanie akcji budzi uzasadnione skojarzenia z głównym wątkiem fabularnym *Przystanku Alaska*).

*Judging Amy* okazało się sporym sukcesem stacji z okiem w logotypie – w swoich pierwszych trzech sezonach gromadziło przed ekranami telewizorów co najmniej 13 milionów widzów na odcinek. W związku z tym szefostwo kanału było otwarte na rozwijanie współpracy z utalentowaną showrunnerką. W podręczniku scenariopisarskim pod tytułem *Crafty TV Writing. Thinking Inside the Box* autorstwa Alexa Epsteina Barbara Hall opisuje jedno ze spotkań w tej sprawie:

Kiedy przedstawiałam projekt *Joan z Arkadii*, jeden z dyrektorów stacji zapytał mnie, czy Joan będzie miała „heroiczną” naturę. Odparłam: „nie, jest nastolatką, a co za tym idzie, jest narcystyczna, humorzasta i ma obsesję na swoim punkcie”. Dyrektor stwierdził „Trudno mi w całej tej historii znaleźć »tego dobrego« [*the good guy*]”, na co odpowiedziałam „No cóż, Bóg będzie całkiem dobry”<sup>82</sup>.

Bóg jest bowiem dosłownie jednym z bohaterów drugiego autorского serialu Hall. *Joan z Arkadii* to współczesniona wariacja

---

<sup>82</sup> A. Epstein, *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*, Owl Books, New York, NY 2006, s. 16.

na temat historii Joanny d'Arc. Twórczyni, zafascynowana biografią francuskiej świętej, zastanawiała się, jakich środków musiałby użyć Bóg, aby przekazać objawienie współczesnej nastolatce. Jak wspomina Hall w rozmowie ze studentami University of Southern California, przede wszystkim musiałby On oderwać potencjalną świętą od iPoda<sup>83</sup>.

### 2.2.1. Reprezentacja Boga

Joan Girardi (Amber Tamblyn), mieszkająca w fikcyjnej miejscowości Arkadia, jest przeciętną przedstawicielką młodego pokolenia. Chodzi do liceum i zмага się z typowymi problemami wieku dojrzewania: rozterkami sercowymi, rówieśniczą presją i niską samooceną. Joan, w przeciwieństwie do wielu kolegów ze szkoły, może zawsze liczyć na wsparcie kochających rodziców: policjanta Willa (Joe Mantegna) i sekretarki Helen (Mary Steenburgen), oraz braci: osiągniętego świetne wyniki w nauce Luke'a (Michael Welch) i paraplegika Kevina (Jason Ritter). Względnie spokojne życie Joan zostaje zakłócone, kiedy na jego scenę wkracza sam Bóg. Do komunikacji z amerykańską nastolatką nie wykorzystuje On jednak pośredników, jak miało to miejsce w przypadku Dziewicy Orleańskiej. Joanna d'Arc jedynie słyszała głosy św. Michała Archanioła, św. Małgorzaty Antiocheńskiej i św. Katarzyny Aleksandryjskiej, Joan z Arkadii natomiast nie tylko słyszy, ale i widzi Boga. Objawia się On jej pod wieloma postaciami – w ciągu dwóch sezonów w rolę Boga wcieliło się aż 57 aktorów. Co charakterystyczne, nie odnajdziemy wśród tych przedstawień starszego mężczyzny z siwą brodą. Bóg ukazuje się natomiast między innymi jako dziesięcioletnia dziewczynka z kucykami, zbuntowany nastolatek, afroamerykańska sprzątaczką w średnim wieku, dostarczyciel pizzy i łysejący śmieciarz.

---

<sup>83</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, on-line: [https://www.youtube.com/watch?v=zGv\\_EObmvEc](https://www.youtube.com/watch?v=zGv_EObmvEc), dostęp: 22.01.2016.



Przesłanie stojące za obowiązującą w *Joan z Arkadii* logiką reprezentacji boskości wydaje się czytelne – Boga można dostrzec w każdym bliźnim. Idea taka zdaje się dobrze rezonować ze współczesną duchowością<sup>84</sup> i często chwalona była przez krytyków opisujących serial<sup>85</sup>, znajduje poparcie również w Piśmie Świętym. W tym kontekście najbardziej oczywistym biblijnym punktem odniesienia zdaje się przypowieść o Sądzie Ostatecznym z Ewangelii wg św. Mateusza, w której Król wyjaśnia sprawiedliwym: „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili” (Mt 25,40)<sup>86</sup>. W *Joan z Arkadii* nie idzie jednak tylko o dobro świadczony na rzecz bliźnich jako jeden z ziemskich wymiarów miłości człowieka do Boga. Staruszka, której serialowa Joan pomaga w jednym z odcinków, nie stanowi metaforycznego obrazu Stworzyciela, ale jest Nim w sensie zupełnie dosłownym. Ukazuje się głównej bohaterce pod ludzką postacią, podobnie jak w Księdze Rodzaju Bóg objawił się Abrahamowi pod dębami Mamre (Rdz 18). Rhonda Wilcox zauważa w pracy *God's Clothes, God's Bones: The Ethics of Representation on "Joan of Arcadia"*, że poszczególne ludzkie ciała, za pośrednictwem których Bóg objawia się bohaterce, symbolizują Jego przymioty. Szczególnie często pojawia się On na ekranie „jako kustosz – opiekujący się światem; jako ślusarz – posiadający klucze do tajemnic życia; jako osoba rozdająca jedzenie, karmiąca świat – nawet jako ekspedientka w szkolnej stołówce”<sup>87</sup>.

Kwestia reprezentacji Boga zostaje widzom i samej Joan wyjaśniona w odcinku pilotażowym, kiedy Bóg pod postacią przystojnego nastolatka kieruje do bohaterki następujące słowa:

---

<sup>84</sup> Por. W. Szczerba, M. Turkowski, J. Zieliński, (red.) *Teologia bliźniego. Obraz bliźniego a obraz Boga w religiach monoteistycznych*, Muzułmańskie Stowarzyszenie Kształtowania Kulturalnego 2010, s. 7.

<sup>85</sup> R. Wilcox, *God's Clothes, God's Bones...*, *op. cit.*, s. 88.

<sup>86</sup> Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podawane są za Biblią Tysiąclecia. Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1991, wyd. 4.

<sup>87</sup> R. Wilcox, *God's Clothes, God's Bones...*, *op. cit.*, s. 88.

## 2.2. Gdyby Bóg był jednym z nas – Joan z Arkadii

**Bóg:** Pozwól, że coś ci wytłumaczę, Joan. Nie wyglądam tak. Nie wyglądam jak cokolwiek, co mogłabyś rozpoznać. Nie możesz mnie zobaczyć. Nie brzmię tak. Nie brzmię jak cokolwiek, co mogłabyś rozpoznać. Bo, widzisz, wykraczam poza granice twojego doświadczenia. Przybrałem tę formę, ponieważ jest ona dla ciebie przystępna, potrafisz ją ogarnąć. I jeśli jestem uszczypliwy, to dlatego, że uszczypliwość do ciebie trafia. Rozumiesz?

**Joan:** Tak jakby.

**Bóg:** To dobrze, bo tak naprawdę nie jestem uszczypliwy. Mam świętą osobowość. Polubiłabyś mnie<sup>88</sup>.

Hall deklaruje, że w czasie preprodukcji przeprowadziła gruntowne badania teologiczne, gdyż odczuwała, że ciąży na niej duża odpowiedzialność<sup>89</sup>. Przedstawiony w przywołanym cytacie obraz Boga, wykraczającego poza granice ludzkiego poznania, rzeczywiście zgadza się z ujęciem obecnym w teologii chrześcijańskiej przynajmniej od okresu patrystycznego<sup>90</sup>. W serialu pojawiają się jednak również wątki, które trudno uznać za ortodoksyjne. W dziesiątym odcinku drugiego sezonu Bóg, pod postacią młodej dziewczyny, oświadcza Joan, że „wszystkie religie są różnymi drogami, prowadzącymi do tej samej prawdy”<sup>91</sup>. Z kontekstu wynika, że idzie tu nie tylko o trzy wielkie religie monoteistyczne<sup>92</sup>, ale również na przykład hinduizm, znacznie

---

<sup>88</sup> *Joan z Arkadii (Joan of Arcadia)*, sezon 1, odcinek 1, prod. B. Hall, CBS, USA 2003–2005.

<sup>89</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, *op. cit.*

<sup>90</sup> P. Vardy, *Krótko o filozofii Boga*, tłum. B. Majczyna, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 47.

<sup>91</sup> *Joan z Arkadii (Joan of Arcadia)*, sezon 2, odcinek 10, prod. B. Hall, CBS, USA 2003–2005.

<sup>92</sup> Twórcy już w pilocie rozwiewają wszelkie wątpliwości co do możliwości utożsamienia ze sobą Jahwe, Trójjedynego Boga i Allacha. Kiedy Joan pyta, czy jest On „tym od Starego Testamentu, wieży Babel, płonącego krzewu, dziesięciorga przykazań”, serialowy Bóg odpowiada: „W Nowym Testamencie i w Koranie mój obraz jest bardziej przyjazny, ale tak – to Ja”.

trudniejszy do uzgodnienia z chrześcijaństwem. Nawet najbardziej liberalne interpretacje sformułowanego przez św. Cypriana aksjomatu *extra Ecclesiam salus nulla* („poza Kościołem nie ma zbawienia”) nie uznają bowiem katolicyzmu za jedną z wielu równych sobie religii. Uchwalona przez sobór watykański II konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen Gentium* stwierdza co prawda możliwość osiągnięcia zbawienia przez tych, „którzy bez własnej winy, nie znając Ewangelii Chrystusowej i Kościoła Chrystusowego, szczerym sercem jednak szukają Boga i wole Jego przez nakaz sumienia poznają starają się pod wpływem łaski pełnić czynem”<sup>93</sup>. W dalszej części deklaracji znajduje się jednak przypomnienie, że Chrystus zbawia przede wszystkim w ustanowionym w tym celu Kościele<sup>94</sup>. Jeśli zatem ktoś może dostąpić zbawienia, będąc wyznawcą innej religii, to dzieje się to raczej *mimo* owego wyznania, a nie *dzięki* niemu. Bardzo wyraźnie wybrzmiewa to przekonanie w Deklaracji Kongregacji Nauki Wiary *Dominus Iesus*, gdzie pada stwierdzenie, że „byłoby sprzeczne z wiarą katolicką postrzeganie Kościoła jako *jednej* z [kursywa oryginalna – przyp. D.J.] dróg zbawienia, istniejącej obok innych, to znaczy równoległe do innych religii, które miałyby uzupełniać Kościół, a nawet mieć zasadniczo taką samą jak on wartość, zmierzając co prawda tak jak on ku eschatologicznemu Królestwu Bożemu”<sup>95</sup>.

### 2.2.2. Szatan w Arkadii?

Kolejnym elementem obecnym w *Joan z Arkadii*, który nie przystaje do prawd wiary katolickiej, jest wątek zła. W dwóch

---

<sup>93</sup> Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele „Lumen Gentium”*, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, on-line: <http://portal.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=3825>, dostęp: 30.01.2016.

<sup>94</sup> J. Kracik, *Poza Kościołem nie ma zbawienia*, „Znak” 1994, nr 5, s. 32.

<sup>95</sup> Kongregacja Nauki Wiary, *Deklaracja Dominus Iesus*, on-line: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/dominus\\_iesus.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/dominus_iesus.html), dostęp: 30.01.2016.

końcowych odcinkach drugiego sezonu serialu pojawia się postać Ryana Huntera (Wentworth Miller), który, podobnie jak główna bohaterka, rozmawia z Bogiem. Jednak w przeciwieństwie do Joan, Ryan odrzuca Bożą pomoc i stawia się w opozycji do Najwyższego. Wiele przesłanek wskazuje, że odgrywany przez Millera bohater to w istocie Szatan: motywem muzycznym postaci jest *Sympathy for the Devil* grupy The Rolling Stones, kiedy Ryan pojawia się na ekranie, towarzyszy mu nienaturalny powiew wiatru, a tytuł ostatniego odcinka brzmi *Something Wicked This Way Comes*<sup>96</sup>. Sama Barbara Hall, w przywoływanej już wcześniej rozmowie ze studentami SCU, stwierdza jednak, że Huntera nie można utożsamić z Diabłem. W interpretacji producentki *Joan of Arcadia* postać grana przez Wentwortha Millera to człowiek, który poddał się złu rozumianemu jako „negatywna energia” i „odwrotność tego, co dobre”<sup>97</sup>. Twórczyni serialu dodaje, że owa negatywna energia jest przeciwieństwem „diabła z rogami” i że trudno dziś znaleźć księdza, który wierzyłby w realne istnienie Szatana. Sęk jednak w tym, że nauka Kościoła nie zawiera się ani w rozpowszechnionym w ludowej duchowości wyobrażeniu rogatego biesa, ani w newage’owej „negatywnej energii”, przywoływanej przez Hall. Patrystyczna historia Lucyfera i obszernie ustępy Ewangelii wspominające zło o charakterze osobowym znajdują swoje potwierdzenie w oficjalnym stanowisku Kościoła. Ciekawe jest, że większość twórców seriali chętnie sięgających po piekielne postaci o rodowodzie judeochrześcijańskim z rzadka – jeśli w ogóle – wspomina samego Boga, natomiast chrześcijańscy showrunnerzy, usiłujący

---

<sup>96</sup> Fraza ta pochodzi z IV aktu *Makbeta* Williama Szekspira, później wykorzystana została między innymi przez Raya Bradbury’ego, który tak właśnie zatytułował swoją powieść z 1962 roku. Józef Paszkowski przełożył „Something wicked this way comes” jako „Jakiś potwór tu nadchodzi”, angielskie *wicked* można jednak również tłumaczyć jako „coś złego, grzesznego” i do tego właśnie znaczenia zdają się odnosić scenarzyści *Joan z Arkadii*.

<sup>97</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, *op. cit.*

ukazać na ekranie działanie Najwyższego, mają z kolei problemy z postacią Szatana.

Mimo niewątpliwych różnic pomiędzy dogmatami religijnymi a ekranową reprezentacją motywów chrześcijańskich *Joan of Arcadia* jest na współczesnym horyzoncie medialnym serialem niezwykle ortodoksyjnym. Z całą pewnością duża w tym zasługa showrunnerki, której wizja ścierała się z oczekiwaniami szefostwa stacji. Hall w wielu wywiadach podkreśla, że z CBS łączy ją bardzo dobre relacje, między innymi dzięki sukcesowi *Judging Amy*<sup>98</sup>. Okazuje się jednak, że – mimo owej opartej na zaufaniu relacji – sama obecność religii na ekranie budziła niepokój wśród dyrektorów CBS, poszukujących jak najszerzego grona odbiorców<sup>99</sup>. Ze strony władz kanału pojawiły się naciski, aby Hall skierowała swój serial przede wszystkim do widzów deklarujących się jako „uduchowieni, ale nie religijni”. Co ciekawe, głównym powodem, który wywołał owe naciski, było to, że w *Joan of Arcadia* pojawiają się duchowni różnych religii: matka Joan, poszukując odpowiedzi na egzystencjalne pytania, zaprzyjaźnia się z katolickim księdzem Johnem Mallorym (David Burke), Kevin Girardi umawia się z Lily Waters (Constance Zimmer) – była zakonnica, a ojciec jednej z przyjaciółek głównej bohaterki jest rabinem. Duchowni ukazani są jako osoby pełne dobrych chęci, choć nieco nieporadne życiowo. Serial z całą pewnością nie przedstawia ich jako uprzywilejowanych w poszukiwaniu Absolutu, jednak nawet ta relatywnie neutralna reprezentacja przedstawicieli religii instytucjonalnej zaniepokoiła szefostwo CBS. Mimo to Hall twardo obstawała przy stanowisku, że absurdem byłoby kręcić serial o Bogu i nie wspomnieć o religii. Showrunnerka podkreślała jednak, że produkcja w żadnym momencie nie sugeruje, iż któreś z ukazywanych na szklanym ekranie wyznań jest jedynym właściwym. Celem *Joan z Arkadii*

---

<sup>98</sup> M.E. Hill, *God Speaks, Viewers Watch*, „Washington Post”, 11.09.2003, s. Yo6.

<sup>99</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, *op. cit.*

jest raczej przedstawienie różnych religii niż przekonywanie do którejkolwiek z nich; jest religioznawcza edukacja, a nie ewangelizacja<sup>100</sup>. Dowodem, że taka edukacja przydałaby się wielu widzom, może być przytaczana przez twórczynię anegdota dotycząca wywiadu, którego udzieliła magazynowi „Time”. Dziennikarz reprezentujący to poczytne i prestiżowe czasopismo jedno z pytań poprzedził stwierdzeniem, że Hall jest „katoliczką, a więc politeistką” (sic!)<sup>101</sup>.

### 2.2.3. Chrześcijański (?) Bóg, New Age i fizyka kwantowa

Związki wspomnianej wcześniej wizji zła jako negatywnej energii z wpływami filozofii New Age wydają się czytelne, sama showrunnerka wywodzi ją natomiast z teorii naukowych. Jak wyznaje w wywiadzie udzielonym franciszkańskiemu magazynowi „St. Anthony Messenger”, jej droga do katolicyzmu prowadziła od metodyzmu przez Kościół episkopalny i wreszcie szeroko zakrojone poszukiwania wśród wielkich religii świata, połączone z fascynacją współczesną fizyką i matematyką<sup>102</sup>. Hall wyprowadza z teorii chaosu deterministycznego jedną z podstawowych prawd, które Bóg usiłuje przekazać Joan. Przesłanie to można streścić w postaci twierdzenia, iż każde, nawet najmniejsze, działanie ma swoje bardzo trudne do przewidzenia konsekwencje. Producentka wspomina, że w jej mniemaniu owa idea o charakterze duchowym jest zbieżna z tzw. efektem motyla<sup>103</sup>, czyli obserwacją, iż w układach dynamicznych nieznaczne zaburzenie warunków początkowych powoduje zmiany w zachowaniu układu rosnące wykładniczo z czasem. Drugą istotną częścią

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> B. Hall, *Joan of Arcadia: An Interview With Its Catholic Producer*, wywiad przepr. R. Pacatte, on-line: <http://www.americancatholic.org/Messenger/Mar2005/Feature1.asp>, dostęp: 31.01.2016.

<sup>103</sup> *Ibidem.*

„Bożego przesłania” jest twierdzenie, że wszystkie rzeczy są ze sobą połączone. Ten mistyczny (i ponownie nieco newage’owo brzmiący) pogląd twórczyni wiąże z kolei z odkryciami w obrębie fizyki kwantowej – można przypuszczać, że w tym przypadku ma na myśli konkretnie zjawisko fotonów splątanych.

Bóg przekazuje Joan wskazówki, które bohaterka, z różnym skutkiem, stara się wypełniać. Mają one zazwyczaj wpływ nie tylko na nią samą, ale również na osoby w jej bliższym i dalszym otoczeniu; w niektórych wypadkach działania Joan znajdują swoje reperkusje nawet w policyjnych śledztwach prowadzonych przez Willa, jej ojca. Rozwiązania problemów, z którymi w każdym odcinku zmagają się bohaterowie, potwierdzają zawsze nadrzędną zasadę dotyczącą wspomnianego „etycznego efektu motyla” i daleko idących konsekwencji wszelkich wyborów moralnych. Inną regułą rządzącą narracją serialu jest twierdzenie, że każdy z ludzi, aby osiągnąć szczęście – a zarazem spełnić Bożą wolę – powinien wypełnić swoją „prawdziwą naturę” (*true nature*)<sup>104</sup>. Takie postawienie sprawy zadowala zarówno wierzących katolików, którzy mogą wiązać to pojęcie z chrześcijańskim konceptem powołania, jak i wyznawców innych religii, a nawet część agnostyków oraz ateistów, dla których „prawdziwa natura” może oznaczać powszechne w niedenominacyjnej duchowości i samopomocowej literaturze przekonanie o konieczności poszukiwania „harmonii z samym sobą”. Właśnie w uniwersalizowaniu przesłania o wyrażnie chrześcijańskim rodowodzie upatrywać można źródła sukcesu, który serial odniósł w różnych grupach odbiorczych, również wśród widzów niewierzących.

Owo uniwersalizowanie przekazu umożliwia rozszerzenie grona potencjalnych odbiorców o wyznawców niedenominacyjnej „duchowości”, jednocześnie jednak – co zrozumiałe – budzi zaniepokojenie ze strony części teologów. Jak zauważa Angela Zito, wielu amerykańskich komentatorów wskazuje jako

---

<sup>104</sup> *Ibidem*.

teologiczną wadę serialu nieobecność Jezusa<sup>105</sup>. Wątpliwości wzbudza również forma wskazówek udzielanych Joan przez Boga – Douglas Leblanc stwierdza wręcz, że „owe objawienia nie są wystarczająco konkretne, aby przejść test, jakim jest porównanie z Pismem Świętym, z historycznymi dogmatami ani nawet z jakimkolwiek przesłaniem, które Joan mogłaby usłyszeć w kościele [...] *Joan z Arkadii* nie jest źródłem systematycznej teologii, nawet na popularnym poziomie. Punkt wyjściowy serialu, zakładający przedstawianie Boga w różnych wcieleniach, będzie zdecydowanie zbyt niepokojący dla wszystkich, którzy uznają to za uleganie idolatrii”<sup>106</sup>. Za kontrowersyjny można uznać zarówno sam pomysł „obsadzenia roli Boga”, jak i przypisywane Mu cechy. Zito przywołuje wypowiedź Stephena Keelsa, opiekuna młodzieży w kościele God Shepherd Community Church, który stwierdził, że serial ukazuje „Boga z ograniczeniami, których on [Keels] nie jest w stanie zaakceptować”<sup>107</sup>.

Jednym z najsroźszych krytyków serialu jest konserwatywny rabin Eliot B. Gertel. Na łamach portalu Jewish World Review, w tekście *Joan of Arcadia: 'Innocent' teen drama makes mockery of religion*, oskarża on serial Hall o antysemityzm i wymienia wszystkie przypadki, w których żydowscy bohaterowie zostali przedstawieni w niekorzystnym, jego zdaniem, świetle. Na tym nie kończą się jednak zarzuty wobec serialu, mającego „skutecznie otwierać widzów na idee New Age”<sup>108</sup>. Według Gertela newage’owa ideologia jest wroga wobec wielkich monoteizmów,

---

<sup>105</sup> A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, [w:] *Religion: Beyond a Concept*, red. H. de Vries, Fordham University Press, Bronx, NY 2008, s. 731.

<sup>106</sup> D. Leblanc, *Joan of Arcadia. A High School Girl Further Increases God's Prime-time Exposure*, 16.04.2004, on-line: <http://www.christianitytoday.com/ct/2004/april/26.101.html>, dostęp: 25.08.2016.

<sup>107</sup> N. Haught, *Channeling God*, „Oregonian”, 24.09.2004, s. D01. Cyt. za: A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, *op. cit.*, s. 729.

<sup>108</sup> E.B. Gertel, *Joan of Arcadia: "Innocent" Teen Drama Makes Mockery of Religion*, on-line: [http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel\\_joan\\_of\\_arcadia2.php3](http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel_joan_of_arcadia2.php3), dostęp: 26.08.2016.



które jakoby krępują swoich wyznawców rytuałami i wymaganiami, zamiast wyzwalać pokłady autentycznej duchowości tkwiące w każdej jednostce. Przykładem takiego stosunku do tradycyjnej religii miałyby być postać Grace Polk (Becky Wahlstrom), przyjaciółki Joan. Z dużym dystansem odnosi się ona do swojego ojca, rabina, unika przejścia bat micwy i buntuje się wobec wszelkich autorytetów, z religijnymi na czele.

W przedostatnim odcinku pierwszego sezonu Bóg nakazuje Joan, aby obdarowała swojego chłopaka Adama (Christopher Marquette). Niedługo później dziewczyna odkrywa w plecaku ukochanego prezerwatywę. Z tej koincydencji Joan wyciąga wnioski, że darem dla Adama, którego wymaga od niej Bóg, ma być seks. W tym przekonaniu utwierdza ją Grace, przywołując przykład ze swojej lekcji hebrajskiego, na której dowiedziała się, jakoby hebrajskie słowo „dar” miało ten sam źródłosłów co „miłość”. Gertel wskazuje, że scenarzyści najprawdopodobniej pomylili w tym przypadku hebrajskie czasowniki, oraz dodaje, że:

B-g [*G-d*, analogicznie do hebr. יהוה (JHWH) – przyp. D.J.] zostawia tutaj wszystko jako kwestię „wyboru”. Scenarzysta Stephen Nathan nie ukazuje w żaden sposób „micwy”, czyli religijnego obowiązku. [...] „Teologia” [serialu – przyp. D.J.] głosi tutaj, że wybieranie jest samo w sobie dobrem absolutnym i tym, o co chodzi w życiu. Ale czy jest tak naprawdę? Tradycyjna religia mówi o objawieniu jakiegoś rodzaju boskich wskazówek dla ludzi. *Joan z Arkadii* odrzuca to twierdzenie w całości. Wybór dla samego wyboru przynosi ze sobą łaskę, która jest potrzebna, aby rozstrzygnąć, co jest właściwe, i to raczej szybciej, niż później. Wielkie księgi są zbędne, być może są czymś dziwnym, ewentualnie punktem odniesienia<sup>109</sup>.

Gertel zauważa, że Hall w miejsce Tory, Pisma Świętego czy Koranu wprowadza współczesną naukę, i ten trop autor *Jewish World Review* również wiąże ze zgubnym wpływem ruchu New Age.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

Mimo zarzutów postawionych przez Gertela trudno uznać serial Hall za antysemicki. Gertel wskazuje, że główny męski bohater o żydowskich korzeniach, Friedman (Aaron Himelstein), powtarza mocno zakorzeniony stereotyp neurotycznego lubieżnika. Krytyk ma również zarzuty wobec portretów Grace – postać odgrywana przez Becky Wahlstrom nie wpisuje się co prawda w żaden stereotypowy obraz Żydówki, ale jest za to „wprost bardziej odstręczająca niż Friedman, dąży do konfrontacji, jest oschła i bywa wręcz nienawistna”<sup>110</sup> – oraz jej ojca, rabina Polonskiego, który jest zainteresowany głównie jedzeniem i nie potrafi udzielić odpowiednich rad ani swojej córce, ani głównej bohaterce serialu. Zdaniem Gertela Barbara Hall „najlepsze kwestie wkłada w usta księdza”<sup>111</sup>, ukazując Polonskiego w gorszym świetle jako kapłana i duchowego przywódcę. Autor zdaje się nie dostrzegać, że w innych odcinkach ksiądz Mallory (David Burke) sam okazuje się równie nieporadny jak rabin Polonski. Trzeba przyznać, że Friedman jest najbardziej antypatyczną postacią serialu i często jego wypowiedzi są obiektem żartów, trudno jednak udowodnić tezę, że z narracji wynika, iż jego postawa jest w jakikolwiek sposób powiązana z żydowską tożsamością. Grace też nie jest najmilszą nastolatką w serialu, ale będąc uczciwym, trudno byłoby jakąkolwiek w pełni miłą postać odnaleźć. *Joan z Arkadii* jest pod tym względem produkcją wyjątkową, ponieważ ukazuje nastolatków wraz ze wszystkimi ich najgorszymi cechami. Z tego właśnie powodu Hall w cytowanej już rozmowie z dyrektorem stacji musiała bronić się przed zarzutem, że w serialu brakuje protagonisty<sup>112</sup>.

Tezę o antysemickiej wymowie serialu dość łatwo można odeprzeć, trudniej natomiast podważyć twierdzenie Gertela o newage’owych fundamentach części teologicznych postulatów *Joan z Arkadii*. Angela Zito zauważa, że ślady New Age

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> A. Epstein, *Crafty TV Writing...*, *op. cit.*, s. 16.

nosi już samo to, że Barbara Hall pozwala sobie zostać „twórcą ekranowego Boga” i ogłosiła „dziesięcioro przykazań scenarzysty *Joan z Arkadii*”<sup>113</sup>. Dyrektor religioznawstwa na Uniwersytecie Nowojorskim wskazuje przy tym, że tego rodzaju „zwrot ku »duchowości« bywa krytykowany jako symptom radykalnego posesywnego indywidualizmu, swego rodzaju ostatecznej prywatyzacji religii, która zyskała sławę za sprawą Sheili Larson, wspomnianej przez Roberta Bellaha pielęgniarki, która opisała swoje wyznanie jako »jej mały własny głos: sheilaizm«”<sup>114</sup>.

#### 2.2.4. Teologiczna genealogia serialowego obrazu Boga

Serial *Joan z Arkadii* z całą pewnością nie może zatem liczyć na imprimatur – zbyt wiele w nim odstępstw od dogmatów i inspiracji New Age, zbyt głęboki wpływ wywarła na niego indywidualistyczna duchowość. Nie oznacza to jednak, że produkcja jest teologicznie bezwartościowa. Angela Zito zachęca, aby „zamiast odrzucać [...] takie ludowe koncepty jako rozcieńczające lub degradujące prawdziwą religię ze złotej przeszłości [...] zbadać faktyczne teologiczne genealogie owych dyskursów”<sup>115</sup>. Autorka wskazuje na dwa możliwe teologiczne pierwowzory serialowego portretu Boga: pojęcie *Deus absconditus* (Boga ukrytego) oraz teologię procesu.

W tradycję *Dei absconditi* wpisuje *Joan z Arkadii* Andrew Greeley, socjolog, pisarz i katolicki ksiądz. Greeley podkreśla, że serialowy Bóg nie daje bohaterom jednoznacznych odpowiedzi na teologiczne pytania i pozostaje Bogiem ukrytym, nieprzewidywalnym, niewysłowionym i niezgłębionym<sup>116</sup>. Pojęcie *Deus*

---

<sup>113</sup> A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, op. cit., s. 733.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 734.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> A. Greeley, *TV Show Raises Questions about God: In Joan of Arcadia, God Is Unpredictable, Unfathomable, and Ineffable*, „Chicago Sun-Times”, 5.11.2004, s. 45.

*absconditus* często kojarzone jest z jansenizmem i protestantyzmem, Greeley natomiast podkreśla jego zakorzenienie w nauce św. Augustyna z Hippony. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że *Joan z Arkadii* bardzo daleko do takiej wizji, wszak cały serial opiera się na założeniu, że Bóg przemawia, ujawnia się przed nastolatką i ingeruje w jej życie. Jego bezpośrednia obecność nie narzuca się jednak ostatecznie jako rzeczywistość niepodważalna. W ostatnim odcinku pierwszego sezonu serialu Joan trafia do szpitala, gdzie lekarze diagnozują u niej boreliozę. Bohaterka przeżywa kryzys wiary i zaczyna podejrzewać, że jej spotkania z Najwyższym są jedynie objawem choroby. Bóg nie przestaje co prawda przemawiać do Joan, ale nawet w tym momencie nie oferuje prostych rozwiązań wielkich teologicznych dylematów. Dlatego właśnie Greeley uważa, że w serialu mamy do czynienia z *Deo abscondito* – Bóg „nie tłumaczy się ani nie przeprosza, a tym bardziej nie daje politycznych wskazówek. Żaden bóg, który nie jest tajemniczy, nie jest Bogiem. Żaden bóg, który gra na naszych zasadach [*is willing to play our game*], nie jest Bogiem”<sup>117</sup>.

W przeciwieństwie do ujęcia Boga jako *Deus absconditus*, teologii procesu nie sposób uznać za ortodoksyjną w ujęciu chrześcijańskim, a zwłaszcza katolickim<sup>118</sup>. Nurt ten zapoczątkowany został przez Alfreda Northa Whiteheada, angielskiego filozofa i matematyka, którego myśl rozwijali między innymi Charles Hartshorne, Delwin Brown, John Cobb, David Griffin czy Norman Pittenger. Teologia procesu oferuje panenteistyczną wizję Boga, współzależnego od świata doczesnego, niewykraczającego swoją wszechmocnością poza horyzont doczesności – obserwującego rzeczywistość w trakcie jej odsłaniania się. Jako że każdy rodzaj bycia jest wedle teologów procesu byciem relacyjnym, również Bóg istnieje w relacji do świata, zamiast

---

<sup>117</sup> *Ibidem*. Cyt. za: A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, *op. cit.*, s. 731.

<sup>118</sup> Por. J.J. Mueller, *Process Theology and the Catholic Theological Community*, „Theological Studies” 1986, nr 3, s. 412–427.

w oddzieleniu od niego, jak w klasycznym teizmie. Jakub Dziadkowiec w następujący sposób streszcza obraz Boga, jaki zawarty jest w procesualnej teologii:

Procesualna idea Boga zmienia Jego metaforyczne ujęcia jako średniowiecznego wszechmocnego tyrana lub nowożytnego beznamiętnego matematyka. Znane jest Whiteheadowskie określenie Boga jako „poety świata, z czułą cierpliwością prowadzącym go przez swoją wizję prawdy, piękna i dobra”<sup>119</sup>. Stwórca nie narzuca swoich ideałów z apodyktyczną pewnością, jakoby one miały stanowić konieczną ścieżkę ewolucji pojedynczych zaistnień oraz przyrody jako całości. Przeciwnie, Jego aktywność przejawia się w delikatnym wabieniu [*lure*] i zachęcaniu stworzenia do swobodnego podążania za Jego wizją. W antropologicznym wymiarze, który w procesualnym pan-experientalizmie zostaje wyekstrapolowany na całość bytu, Bóg jawi się jako „współ-odczuwający towarzysz, który rozumie”<sup>120</sup>. Konceptualne zaplecze dla doktryny Boga bliższego światu i człowiekowi stanowi podstawę, na której teologowie procesu rozwijają swoją wersję chrystologii<sup>121</sup>.

Zdaniem Angeli Zito teologicznie serial Barbary Hall rozpięty jest właśnie pomiędzy augustiańską tradycją Boga ukrytego a teologią procesu. Bóg w *Joan z Arkadii* nie jest zupełnie wszechmocny, nie dokonuje cudów rozumianych tradycyjnie jako zjawiska sprzeczne z prawami natury. Bohaterowie o naturze tego, co religijne, wnioskują na podstawie odkryć naukowych, w nich szukając wyjaśnienia komplementarnego z przeżyciami duchowymi. Wśród „dziesięciorga przykazań dla scenarzystów” Hall umieściła zdanie, iż Bóg nie jest osobą i nie posiada ludzkiej

---

<sup>119</sup> A.N. Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Free Press, New York, NY 1978, s. 346. Cyt. za: J. Dziadkowiec, *Racjonalność Boga w teologii procesu. Przyczynek do relacji nauka–wiara*, „Racjonalia” 2011, nr 1, s. 14.

<sup>120</sup> A.N. Whitehead, *Process and Reality...*, *op. cit.*, s. 351.

<sup>121</sup> J. Dziadkowiec, *Racjonalność Boga w teologii procesu...*, *op. cit.*, s. 13.

osobowości, w związku z czym nie dokonuje On bezpośrednich interwencji w świecie. Nie nakłania do posłuszeństwa, nie nakłada obowiązków, zamiast tego „Jego celem jest rozwijanie tego, co nazwałabym Whiteheadowskim rozumieniem wzajemnych połączeń pomiędzy wszystkim”<sup>122</sup>.

#### 2.2.5. Społeczne uwarunkowanie „powrotu Boga” do telewizji

Showrunnerka serialu diagnozuje, że jednym z powodów, dzięki którym *Joan z Arkadii* mogła trafić na ekrany amerykańskiej telewizji, jest „zmiana paradygmatu” towarzysząca przełomowi wieków i będąca również efektem ataków terrorystycznych z 11 września 2001 roku<sup>123</sup>. Trauma, która stała się udziałem członków amerykańskiego społeczeństwa, spowodowała zdaniami Barbary Hall ponowne zwrócenie uwagi mediów, a w szczególności telewizji, na kwestie religijne i teologiczne problemy zła, teodycei i działania Boga w świecie. *Joan z Arkadii* ma wyrastać z *Zeitgeistu*, nim również można wytłumaczyć pozytywny oddźwięk wśród publiczności, z jakim spotkał się serial. Oddźwięk ów nie przełożył się co prawda na długą emisję – władze stacji CBS anulowały *Joan z Arkadii* już po dwóch sezonach. Decyzję tłumaczono zbyt wysokim średnim wiekiem odbiorców, co z kolei przekładało się na niższą cenę reklam sprzedawanych w trakcie emisji. Reklamodawcy poszukują przede wszystkim młodych telewidzów, w związku z czym serial Barbary Hall zastąpiono *Zaklinaczem dusz* (*Ghost Whisperer*, 2005–2010) z Jenifer Love Hewitt w roli głównej. Na konferencji prasowej, w trakcie której ogłoszono nową ramówkę, dyrektor CBS Les Moonves stwierdził, że ma nadzieję, iż „rozmowa z duchami przyciągnie młodszych odbiorców bardziej niż rozmowa z Bogiem”<sup>124</sup>. Ostatecznie

---

<sup>122</sup> A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, *op. cit.*, s. 735.

<sup>123</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, *op. cit.*

<sup>124</sup> J.E. White, *Ghosts Skew Better*, on-line: <http://www.churchandculture.org/blog.asp?id=667>, dostęp: 15.09.2016.

okazało się, że nie miał racji – nowa produkcja oglądana była według statystyków również przede wszystkim przez starszych widzów<sup>125</sup>, a przy tym spotkała się z bardzo chłodnym przyjęciem krytyki. Głównym problemem w przypadku obu seriali był czas emisji – nadawano je w piątkowe wieczory, które większość atrakcyjnych dla marketingowców potencjalnych widzów spędza poza domem.

### 2.2.6. Telewizja i styl transcendentny

Decyzja o anulowaniu serialu spotkała się z szerokim odzewem publiczności – petycja w sprawie przywrócenia *Joan z Arkadii* na antenę została podpisana przez ponad 23 tysiące osób<sup>126</sup>. Produkcja Hall wywoływała bardzo gorące emocje i zgromadziła szerokie grono oddanych fanów. Źródeł tej popularności upatrywać można w wyjątkowych walorach produkcji, niespotykanych dotychczas w serialach dotyczących kwestii religii i duchowości. Zdaniem Lisy Elliot owe wyróżniające cechy pozwalają uznać *Joan z Arkadii* za przykład tzw. stylu transcendentnego, opisanego przez Paula Schradera na przykładzie twórczości Yasujirō Ozu, Roberta Bressona i Carla Theodora Dreyera.

Schrader definiuje styl transcendentny jako „ogólną reprezentatywną formę filmową, która wyraża to, co Transcendentne”<sup>127</sup>. Jak udowadnia autor, porównując dzieła reżyserów z różnych kręgów kulturowych, filmowe próby zmierzenia się z tym, co wykraczające poza doczesność, wykazują szereg podobieństw. Strukturę dzieła można ukazać w formie triady. Pierwszym krokiem na drodze stylu transcendentnego jest „codziennność: drobiazgowa reprezentacja nudnych, banalnych drobnostek

---

<sup>125</sup> *Network Shows: Median Ages*, on-line: <http://daytimeroyaltyonline.com/topic/8024045/1/>, dostęp: 16.09.2016.

<sup>126</sup> A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, *op. cit.*, s. 738.

<sup>127</sup> P. Schrader, *Transcendental Style In Film...*, *op. cit.*, s. 8–9.

życia codziennego”<sup>128</sup>; Schrader dodaje, że tego typu podejście można by określić mianem realizmu, ale w istocie mamy tutaj do czynienia ze stylizacją. Rzeczywista codzienność obfituje bowiem w momenty, które wymykają się szaremu schematowi: wydarzenia sztuczne, teatralne czy wręcz melodramatyczne. W tym segmencie dzieła transcendentnego nuda i bezprzyczynowość zostają natomiast wypreparowane, twórcy pozbywają się wszelkich ekscytujących elementów. Takie „przedstawienie życia [...] przygotowuje rzeczywistość na wtargnięcie tego, co Transcendentne”<sup>129</sup>. Gdyby ukazanie codzienności było celem samym w sobie, Schrader byłby skłonny uznać analizowane sekwencje za realistyczne; w wypadku filmów wpisujących się w styl transcendentny znaczenie tej części dzieła określane jest w relacji do kolejnych etapów rozwoju fabuły.

Drugim krokiem jest „rozdźwięk: rzeczywiste lub potencjalne rozbicie jedności pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem, które prowadzi do przełomowego wydarzenia”<sup>130</sup>. Związane jest to zazwyczaj z ukazaniem pozytywnych uczuć o dużej intensywności. Bezlitosny, ponury świat skontrastowany zostaje ze współczuciem okazywanym sobie nawzajem przez bohaterów. To zestawienie ujawnia głęboką przepaść pomiędzy człowiekiem a jego środowiskiem. Niezwykłe miłosierdzie nie może mieć swojego źródła w indyferentnej rzeczywistości, wskazuje nieustannie na źródło bijące poza doczesnością. Postawa ta okupiona jest cierpieniem, Schrader używa wręcz słowa „agonia” – idzie o dobroć kompletnie nieprzystającą do zimnego środowiska, będącą „raczej brzemieniem niż narzędziem”<sup>131</sup>. Na tym etapie nie ma również miejsca na jakikolwiek wyraz tego, co Transcendentne; epifania nie jest osiągalna. Rosnące napięcie pomiędzy nieprzystającymi do siebie porządkami przygotowuje

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 43.



grunt dla przełomowego wydarzenia i decyzji, którą podjąć musi bohater. Przesilenie może przyjąć formę cudu w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, jak ma to miejsce w *Słowie* (1955) Dreyera, bądź też mniej spektakularnego, ale wciąż nieprzystającego do codzienności wydarzenia – przykładem są tutaj emocjonalne porywy stoicko opanowanych bohaterów *Tokijskiej opowieści* (1953) i *Jesiennego popołudnia* (1962) Ozu.

Moment przełomowy nie likwiduje różnicy. Ostatnim etapem w dziełach stylu transcendentnego jest bowiem „zastój: zastępy obraz życia, który nie rozwiązuje rozdzwiewu, ale go przekracza [*transcends it*]”<sup>132</sup>. Po wybuchu emocji kamera powraca do codzienności. Nie jest to jednak codzienność oczyszczona i odmieniona, jak w klasycznej narracji, przez kataraktyczne przesilenie. Tym, co się zmienia, jest postrzeganie protagonisty i widza: „Ten statyczny obraz reprezentuje »nowy« świat, w którym to, co duchowe, i to, co fizyczne, mogą współistnieć, wciąż w napięciu i nierozwiązane, ale jako części większego układu, w którym wszystkie fenomeny w mniejszym lub większym stopniu wyrażają wyższą rzeczywistość – to, co Transcendentne”<sup>133</sup>.

Schraderowska analiza stylu transcendentnego uzyskała szerokie uznanie i stanowi obecnie klasyczną już pozycję w badaniach kina religijnego. Filmoznawcy używali modelu wypracowanego przez scenarzystę *Taksówkarza* między innymi po to, aby opisać filmy mormońskie<sup>134</sup> i religijne motywy w kinie wschodnioeuropejskim<sup>135</sup>. Nowym i nieco karkołomnym pomysłem jest natomiast wykorzystanie schematu Schradera do analizy serialu telewizyjnego nadawanego w CBS. Czym innym

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>134</sup> T.J. Lefler, *In Search of a Transcendental Film Style: The Cinematic Art Form and the Mormon Motion Picture*, praca dyplomowa, Brigham Young University, Provo, UT 1996, on-line: <http://scholarsarchive.byu.edu/etd/4873/>, dostęp: 20.09.2016.

<sup>135</sup> L. Berezhnaya, C. Schmitt (red.), *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Brill, Leiden 2013.

są bowiem dzieła wielkich reżyserów o wyrazistym stylu, tworzących kino autorskie bez pretensji do szerokiego uznania masowej publiczności, a czym innym produkcja nadawana w otwartym, komercyjnym kanale amerykańskiej telewizji. Rozróżnienie stacji kablowej i ogólnodostępnej jest w tym miejscu istotne. Artystyczne ambicje, powolne tempo narracji, podejmowanie kontrowersyjnych tematów i kreatywna wolność twórców to, nawet w nowej złotej erze telewizji, wciąż domena stacji kablowych i internetowych platform VOD, a więc źródeł opartych na subskrypcji, a nie oglądalności. Od tej reguły istnieją oczywiście wyjątki, jak choćby *Hannibal* (2013–2015) Bryana Fullera, nadawany w NBC. Ostatecznie jednak większość analiz rozpatrujących seriale telewizyjne jako dzieła wysokoartystyczne skupia się na produkcjach realizowanych dla kanałów kablowych. Z perspektywy niniejszej pracy rozróżnienie produkcji komercyjnej i artystycznej jest nieużyteczne, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że nadawanie serialom etykiety sztuki często jest elementem strategii marketingowej telewizji lub – ze strony medioznawców – próbą nobilitacji pogardzanego przez innych obiektu badań.

W przypadku próby zastosowania kategorii stylu transcendentnego do analizy *Joan z Arkadii* wspomniana różnica pomiędzy telewizją ogólnodostępną a kablową okazuje się istotna. Nie dlatego, że jedna jest artystyczna, a druga komercyjna – w istocie oba modele produkcji i dystrybucji seriali są nastawione na zysk, trafiają jedynie do innych odbiorców. Ważne są natomiast warunki, w jakich pracują twórcy, i ograniczenia, którym podlegają. Lisa Elliot, w pełni świadoma tych restrykcji, rozpoczyna analizę *Joan z Arkadii* od przyznania, że telewizja<sup>136</sup> jest trudnym terenem dla twórczości artystycznej, a co za tym idzie – „niezdolnym w pełni

---

<sup>136</sup> Autorka traktuje medium *in genere* – porównuje raczej telewizję z kinem niż poszczególne typy telewizji między sobą. Takie postawienie sprawy nie uwzględnia jednak zmian, jakie zaszły w postrzeganiu telewizji w ciągu dekady, która upłynęła od publikacji artykułu Elliott.

wyrazić transcendentalizmu jako formy<sup>137</sup>. Opisywana przez Schradera codzienność w nieudramatyzowanej formie wydaje się szczególnie nie przystawać do rozrywkowej konwencji programów nadawanych przez kanały „wielkiej trójki” – czyli największych kanałów amerykańskiej telewizji: CBS, ABC i NBC – w *prime time*, paśmie największej oglądalności. Skoro zatem styl transcendentny kłóci się z podstawowymi założeniami formalnymi seriali CBS, można podważyć zasadność używania tej kategorii. Elliot odpowiada na takie zarzuty, powołując się na samego Schradera, który pod koniec *Transcendental Style in Film* pisze: „Każdy styl, który składa się z określonych elementów, może zostać użyty częściowo. Części te mają swoje tożsamości oraz funkcje i mogą zapewnić filmowi fragmentaryczny lub znaczny sukces, nawet jeśli używa się ich [...] bez »pełnej maestrii«<sup>138</sup>. Jako przykłady reżyserów korzystających jedynie z wybranych elementów stylu transcendentnego Schrader podaje między innymi Miloša Formana i Michelangela Antonioniego, których przesłanie jest raczej świeckie niż religijne, oraz Luisa Buñuela i Andy’ego Warhola, którzy wręcz parodiowali sztukę transcendentną. Zdaniem Elliot twórcy *Joan z Arkadii* również korzystają z wybranych elementów stylu transcendentnego.

Badany serial skupia się na życiu codziennym bohaterów w znacznie większej mierze niż inne produkcje ogólnodostępnej telewizji<sup>139</sup>. Elliot zauważa, że w odcinku pilotażowym kamera ukazuje Kevina oglądającego telewizję. Scena ta łamie jedną z podstawowych założeń rozrywkowej produkcji telewizyjnej, o którym pisał Bob Gale – nie powinno się pokazywać bohaterów oglądających telewizję<sup>140</sup>. Alfred Hitchcock mówił, że jego

---

<sup>137</sup> L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 4.

<sup>138</sup> P. Schrader, *Transcendental Style In Film...*, *op. cit.*, s. 112.

<sup>139</sup> L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 5.

<sup>140</sup> B. Gale, *Ramblings on Why Things Are the Way They Are*, [w:] *Religion and Prime Time Television*, red. M. Suman, Praeger, Westport, CT 1997, s. 139. Cyt. za: L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 5.

filmy „to życie, z którego usunięto momenty nudy”<sup>141</sup>, podobną zasadą zwykli kierować się twórcy seriali, a jak sugeruje Gale, oglądanie na szklanym ekranie człowieka, który sam wpatrzony jest w telewizor, to wręcz szczyt nudy. Elliot wskazuje, że twórcy *Joan z Arkadii* nie pominęli również innych banalnych czynności, z których składa się codzienność, a które często nie trafiają na ekran z powodu swojej trywialności, takich jak rodzinne posiłki czy szkolne lekcje Joan. Wyjątkowy nacisk na właściwe ukazanie codzienności został doceniony przez krytyków<sup>142</sup>. James Poniewozik w recenzji, która ukazała się w magazynie „Time”, pisał, że serial „unika niektórych kontrowersyjnych kwestii dotyczących wiary, ale prawdziwego cudu dokonuje, odnajdując dramat w zwykłym życiu”<sup>143</sup>. Również odtwórczyni tytułowej roli, Amber Tamblyn, w jednym z wywiadów uznała „odzwierciedlanie prawdziwego życia” za największą zaletę serialu<sup>144</sup>. Tezę Elliot potwierdza także dobór młodych aktorów – żaden z nastolatków odtwarzających w *Joan z Arkadii* główne role nie wyróżnia się hollywoodzką urodą – oraz scenografii i kostiumów.

Również Schraderowski rozdźwięk miałby być stale obecny w serialu *Barbary Hall*. Elliot podaje kilka przykładów na wykorzystanie tego elementu stylu transcendentnego w *Joan z Arkadii*. W pierwszym odcinku główna bohaterka, podążając za wskazaniem Boga, podejmuje pracę w lokalnej księgarni, aby dorobić do kieszonkowego. Rodzice Joan są tym zaniepokojeni, ponieważ obawiają się, że odbije się to na jej wynikach w nauce. W ten sposób, zdaniem Elliot, powstaje rozdźwięk pomiędzy protagonistką a jej najbliższym otoczeniem. Napięcie pomiędzy nieprzystającymi do siebie porządkami prowadzi do momentu przełomowego,

<sup>141</sup> T. Kłys, „Czarny Piotrus” i realizm codzienności, „Studia Filmoznawcze” 1999, t. 20, s. 99–112.

<sup>142</sup> Por. N. Franklin, *Down to Earth*, „The New Yorker” 2003, nr 13, s. 110–111.

<sup>143</sup> J. Poniewozik, *Losing God’s Religion. Joan of Arcadia Ducks Some Divisive Issues of Faith, But its Miracle Is Finding the Drama in Ordinary Life*, „Time”, 11.03.2003.

<sup>144</sup> L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 6.

kiedy zainspirowany przez siostrę Kevin postanawia wyrwać się z marazmu, w którym tkwił od czasu wypadku samochodowego, i znaleźć pracę. Drugim przykładem rozdzwiewu wymienionym w *Transcendental Television* jest sytuacja z ósmego odcinka pierwszego sezonu zatytułowanego *The Devil Made Me Do It*. Bóg radzi Joan, aby nie dopuściła do wystawienia na licealnym pokazie sztuki instalacji stworzonej przez Adama. Protagonistka nie korzysta z rady, a dzieło jej chłopaka zostaje na pokazie docenione przez kolekcjonerkę, która kupuje je za 500 dolarów. W konsekwencji Adam postanawia rzucić liceum i utrzymywać się ze sprzedaży instalacji swojego autorstwa. Joan, zrozumiałwszy znaczenie boskiej wskazówki, postanawia zniszczyć rzeźbę wykonaną przez jej chłopaka. Elliot „rozdzwiewkiem” nazywa zarówno zdziwienie, które główna bohaterka odczuwa po usłyszeniu przesłania od Boga, jak i reakcje otoczenia na zniszczenie przez Joan instalacji Adama. Jest to dość swobodna interpretacja Schraderowskiego terminu.

Wnioskując z kontekstu, w jakim używa tego słowa autorka, można podejrzewać, że „rozdzwiewek” w jej tekście jest blisko- lub wręcz równoznaczny z „konfliktem” w znaczeniu teoretycznoliterackim. Termin ten jest często stosowany w analizie tekstów na anglosaskich uniwersytetach oraz w podręcznikach i kursach kreatywnego pisania. Judith Simpson stwierdza w jednym z takich podręczników, że „konflikt jest esencją dramatu”<sup>145</sup>, a następnie podkreśla, iż konflikt może przebiegać pomiędzy dwoma różnymi bohaterami lub bohaterem i naturą, może to być także wewnętrzna konfrontacja, w której protagonista stawia czoła własnym ograniczeniom. Sytuacje podane przez Elliot jako przykłady transcendentnego rozdzwiewu można również opisać jako konflikt pomiędzy bohaterką a jej otoczeniem – autorka

---

<sup>145</sup> J. Simpson, *Foundations of Fiction*, iUniverse, Bloomington, IN 2001, s. 36; C. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 113.

*Transcendental Television* w bardzo podobnych zresztą słowach rekapitułuje znaczenie Schraderowskiego konceptu<sup>146</sup>. Takie ujęcie sprawy jest poprawne na podstawowym poziomie – istotnie, bazową ramą rozdzwiewku jest niewspółmierność pomiędzy środowiskiem a bohaterem – jednak gubi się wówczas to, co stanowi o oryginalności koncepcji stylu transcendentnego. Niemal każda hollywoodzka produkcja, czy to telewizyjna, czy też kinowa, zawiera bowiem tego typu konflikt. Może on być kołem zamachowym narracji, tak jak w przypadku *Buntownika bez wyboru* (1997) w reżyserii Gusa Van Santa, bądź jedynie elementem opowieści, w której najistotniejszy fabularnie konflikt przebiega na innej osi – z taką sytuacją mamy do czynienia na przykład w *Pięknym umyśle* (2001) Rona Howarda. Nie da się zaprzeczyć, że protagoniści w obu przywołanych filmach muszą konfrontować się ze swoim otoczeniem, do żadnego z nich nie da się jednak przyłożyć wzoru zaczerpniętego z analizy Paula Schradera bez znacznych przesunięć i ustępstw. Zarysowanie pojęcia w tak ograniczonym stopniu może być użyteczne w przypadku analizy struktury mitycznej w duchu Josepha Campbella, nie sprawdza się natomiast w odniesieniu do badania stylu. O swoistości podejścia Schradera decydują szczegóły: wyjątkowy przykład konfliktu pomiędzy protagonistą a otoczeniem – który nazywa on rozdzwiewkiem – charakteryzuje się emocjami o dużej intensywności. Okazywana przez bohatera dobroć nie może mieć źródła w najbliższym mu środowisku, które jest zimne i bezwzględne. Uczucia doświadczane przez protagonistę są z kolei okupione cierpieniem sięgającym agonii. Kiedy w ten sposób opisze się rozdzwiewek, trudno uznać przywoływane przez Elliot przykłady sytuacji z *Joan z Arkadii* za jego egzemplifikacje.

Autorka uznaje również, że swoją ekranową reprezentację w serialu Hall znajduje trzecia faza stylu transcendentnego – „zastój”, czyli powrót do codzienności bez definitywnego rozwiązania po tym, jak doszło do momentu przełomowego. Kiedy

---

<sup>146</sup> L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, op. cit., s. 6.

Joan podejmuje decyzję, nie wyjaśnia jej swojej rodzinie ani przyjaciółom, a narracja nie odpowiada na szersze pytania widzowi. Życie toczy się dalej, zmuszając bohaterów i widzów do rozważania rozdzźwięku, który nie zostaje wyjaśniony, ale przekroczony [*transcended*]<sup>147</sup>. Ten aspekt serialu, wydobyty przez Elliot, w największym stopniu zbliża *Joan z Arkadii* do analizowanych przez Schradera dzieł stylu transcendentnego. W serialu Barbary Hall ingerencja Boga w życie Joan nie prowadzi bezpośrednio do rozwiązywania największych problemów bohaterki i jej bliskich. Brat protagonistki nie wstaje z wózka za sprawą cudu, a ona sama nie przechodzi spektakularnej transformacji. Bezpośrednim efektem spotkania z Najwyższym jest natomiast nieustanne wskazywanie na to, że wszystkie rzeczy i istoty na świecie są ze sobą połączone. Taka konkluzja jest bardzo bliska przesłaniu, jakie zdaniem Schradera płynie z fazy zastoju w stylu transcendentnym, która „ma za zadanie sugerować jedność wszechrzeczy”<sup>148</sup>.

Boskiej interwencji ukazywanej na szklanym ekranie często towarzyszą mniej lub bardziej spektakularne efekty specjalne. Kiedy bohaterki *Dotyku anioła* (1994–2003) ujawniały przed śmiertelnikami swoją niebiańską naturę, otaczało je nienaturalne światło podobne do aureoli, anioł Earl z *Ocalić Grace* (2007–2010) nie tylko demonstruje swoje okazałe skrzydła, ale także dokonuje wielu cudów. W filmie Toma Shadyaca *Bruce wszechmogący* (2003) Bóg, odgrywany przez Morgana Freemana, również dowodzi swojej omnipotencji w widowiskowy sposób, między innymi chodząc po wodzie i przyprowadzając tytułowemu bohaterowi (Jim Carrey) dodatkowy palec u ręki. Zawiązanie akcji w *Joan z Arkadii* jest bardzo podobne do tego z komedii Shadyaca, a jednak Barbara Hall nie zdecydowała się na sięgnięcie po zdobycze najnowszej technologii, aby w efektowny sposób pokazać na ekranie bezpośrednie działanie Bożej mocy.

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>148</sup> P. Schrader, *Transcendental Style In Film...*, *op. cit.*, s. 82.

Główna bohaterka w pilotażowym odcinku, wątpiąc w tożsamość Boga, prosi Go, aby pokazał jej jakiś cud. Ten wskazuje na drzewo, a wobec skonfundowanej reakcji swojej rozmówczyni dopowiada żartobliwie, że jeśli Joan nie uważa drzewa za cud, to powinna spróbować jakieś stworzyć. Opisywana scena jest przykładem oszczędnego podejścia do ekranowej reprezentacji transcendencji, uznawanego przez Schradera za kolejny wyznacznik transcendentnego stylu. Lisa Elliot, konfrontując *Joan z Arkadii* z *Dotykami anioła* oraz *Autostradą do nieba* (1984–1989), podkreśla, że oszczędność Hall i jej zespołu została doceniona również przez recenzentów chwalejących serial za to „jak zręcznie unika łzawych komunałów o nawróceniu, z których tak wielu jego poprzedników korzystało”<sup>149</sup>.

Powaga, z jaką twórcy *Joan z Arkadii* podchodzą do motywów religijnych i teologicznych pytań, prowokuje zarówno medialnych komentatorów, jak i badaczy do zadawania pytań o możliwość reprezentacji tego, co transcendentne, w medium, które jest co prawda silnie skomercjalizowane, ale zarazem oferuje niedostępne w kinie środki wyrazu. Sam Paul Schrader, ponad 40 lat po wydaniu *Transcendental Style in Film*, stwierdził w internetowym wywiadzie, że obecnie, gdy na ekrany amerykańskich kin trafia niewiele dramatów, „najlepsze scenariusze przeniosły się do telewizji”<sup>150</sup>. Można powątpiewać, czy miał tu akurat na myśli seriale głównego nurtu z ogólnodostępnych kanałów; co jednak istotne, wysoki poziom scenariuszy nie jest jedynym potencjalnym atutem telewizji w kontekście ukazywania – lub nawet ewokowania u odbiorców – przeżyć religijnych. Angela Zito wskazuje, że seryjny i powtarzalny charakter programów telewizyjnych sprzyja rytualizacji ich odbioru. Seriale zapewniają

---

<sup>149</sup> R. Lloyd, *The Fall TV Season: On a Mission*, „Los Angeles Times”, 29.09.2003, s. E1; L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 9.

<sup>150</sup> P. Schrader, *Ask Me Anything with Paul Schrader*, on-line: [https://www.reddit.com/r/IAMa/comments/1jr8ai/i\\_am\\_paul\\_schrader\\_writer\\_of\\_taxi\\_driver/cbhit2x](https://www.reddit.com/r/IAMa/comments/1jr8ai/i_am_paul_schrader_writer_of_taxi_driver/cbhit2x), dostęp: 4.10.2016.



również, podobnie jak praktyki religijne, poczucie ciągłości życia codziennego<sup>151</sup>. Lisa Elliot wspomina w tym kontekście wręcz o „sakramentalnym” potencjale telewizji, rozszerzając zakres terminu, którego Greeley użył w *God in Popular Culture* w odniesieniu do filmu<sup>152</sup>. Zdaniem autorki cotygodniowe włączanie odbiornika może – o ile oglądany program będzie zawierał odpowiednie treści – stać się artystycznym odpowiednikiem przyjmowania sakramentów w czasie niedzielnej mszy.

### 2.2.7. Immanentyzacja transcendencji?

W czołówce *Joan z Arkadii* wykorzystano piosenkę *One of Us*. Joan Osbourne śpiewa w niej:

A co, jeśli Bóg byłby jednym z nas?  
Zwykłym niechlujem, jak jeden z nas,  
nieznajomym z autobusu,  
chcącym po prostu wrócić do domu?<sup>153</sup>

Utworowi utrzymanemu w stylistyce pop-country towarzyszą ujęcia prezentujące aktorów występujących w serialu oraz obrazy i zdjęcia wprowadzające w tematykę podejmowaną przez produkcję Hall. Co ciekawe, pojawia się tam tylko jedno przedstawienie Boga – *Stworzenie Adama* Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Po ułamku sekundy miejsce Jahwe zajmuje jednak William Szekspir (ilustracja 1), a następnie na ekranie ukazują się Harold Lloyd w scenie z *Jeszcze wyżej* (1923), Buzz Aldrin stąpający po powierzchni księżycy oraz fotografie Eleanor Roosevelt, Boba Dylana, Nelsona Mandeli i Dalajlamy XIV.

---

<sup>151</sup> A. Zito, *Theology of Joan of Arcadia*, *op. cit.*, s. 736.

<sup>152</sup> L.M. Elliott, *Transcendental Television?...*, *op. cit.*, s. 2; A. Greeley, *God in Popular Culture*, Thomas More Press, Chicago, IL 1989, s. 245.

<sup>153</sup> *Joan z Arkadii (Joan of Arcadia)*, prod. B. Hall, CBS, USA 2003–2005.



Ilustracja 1. Kadr z czołówki *Joan z Arkadii*<sup>154</sup>

Jeśli do opisu czołówki dodać jeszcze, że Bóg objawia się w serialu w wielu ludzkich wcieleniach, to czy trzeba jeszcze mocniejszych dowodów, że *Joan z Arkadii* dokonuje antropomorfizacji tego, co transcendentne? Można by zatem założyć, że serial Barbary Hall jest kolejnym przykładem odwróconej paraboli, w którym wykorzystano religijną topikę, aby uświęcić człowieka i jego ziemskie rozterki. Dokładniejsze spojrzenie ujawnia jednak, że sytuacja jest bardziej skomplikowana. Owszem, Bóg i transcendencia zostali w serialu Barbary Hall do pewnego stopnia zimmanentyzowani. Nie oznacza to natomiast, że wątków zakorzenionych w tradycji judeochrześcijańskiej użyto w *Joan z Arkadii* jedynie w charakterze efektownego sztafażu. Mimo że obecne są one w postaci zmąconej, a teologiczne podglebie serialu jest co najmniej niejednorodne, ostatecznie odnoszą się one do rzeczywistości przekraczającej ukazywaną na ekranie codzienność. Bóg objawia się pod różnymi ludzkimi postaciami nie dlatego, że człowiek ma równy Mu status, ale dlatego, że w ten sposób może On dotrzeć ze swoim przesłaniem do ludzi. Najwyższy w serialu podkreśla swoją nierozpoznawalność

<sup>154</sup> *Ibidem*, sezon 1, odcinek 1.

i tajemniczość, pomimo radykalnego wkroczenia w życie głównej bohaterki pozostaje Bogiem ukrytym. Nie jest On też tożsamy ze światem na panteistyczno-newage'ową modłę. Sam świat przedstawiony serialu nie jest z kolei, wbrew bukolicznej nazwie miejsca akcji, światem sztucznym ani „niebem alegorii”, o których wspomina w kontekście odwróconych paraboli Krzysztof Kornacki<sup>155</sup>.

Showrunnerka przyznaje, że pracując nad *Joan z Arkadii*, czuła odpowiedzialność wypływającą z „prezentowania teologicznych idei na ekranie”<sup>156</sup>. Aby dokonać przekładu treści religijnych na język współczesnej telewizji, Barbara Hall sięgnęła po środki, które, jak udowadnia Lisa Elliot, wykazują pewne podobieństwo do opisanego przez Paula Schradera stylu transcendentnego w filmie. Oczywiście porównanie młodzieżowego serialu, nadawanego w paśmie najlepszej oglądalności przez CBS, do ascetycznych filmów Ozu czy Bressona może się wydawać wątpliwe. Barbara Hall korzysta bowiem w *Joan z Arkadii* z klasycznego zasobu środków kojarzonych z rozrywkowymi produkcjami kierowanymi do młodzieży – wiele odcinków kończy się chociażby typową telewizyjną kodą (podsumowującym montażem ujęć bohaterów, których problemy były przedmiotem akcji odcinka, ilustrowanym niediegetyczną muzyką), której zdecydowanie bliżej do *Jeziora marzeń* (1998–2003) niż *Procesu Joanny d'Arc* (1962). Sama Elliot nie sugeruje zresztą takiego pełnego paralelizmu, wskazuje natomiast na obecność tendencji twórczych i rozwiązań dramaturgicznych spełniających kryteria elementów stylu transcendentnego. Mając to na uwadze, warto przede wszystkim porównać *Joan z Arkadii* z jej telewizyjnymi poprzednikami podejmującymi podobne zagadnienia. Analizując podejście Antonioniego, Warhola, Formana i Buñuela, Schrader pisze, że „używają oni stylu transcendentnego i czerpią z niego korzyści, ale ich głównym przedmiotem zainteresowania nie

---

<sup>155</sup> K. Kornacki, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, op. cit., s. 359.

<sup>156</sup> B. Hall, *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, op. cit.

jest to, co Transcendentne<sup>157</sup>. W serialu Barbary Hall Bóg i Jego relacja z człowiekiem zdecydowanie stanowią główny przedmiot zainteresowania i właśnie ta intencja najbardziej przemawia za uznaniem go za swego rodzaju telewizję transcendentną.

### 2.3. Łaska uświęcająca i południowy anioł – *Ocalić Grace*

Do silnej potrzeby podzielenia się ze światem swoimi dylematami związanymi z wiarą i Bogiem przyznaje się również Nancy Miller, showrunnerka serialu *Ocalić Grace* (*Saving Grace*, 2007–2010). Zanim dostała możliwość zrealizowania tej produkcji dla stacji TNT, Miller od 1980 roku pracowała jako scenarzystka i producentka telewizyjna przy cudzych przedsięwzięciach. W 1992 roku stworzyła swój pierwszy autorski serial, *The Round Table* dla kanału NBC. Stacja z pawiem w logo była podówczas na fali wznoszącej, przyciągając przed ekrany, między innymi za sprawą serialu *Zdrówko* (*Cheers*, 1982–1993), bardzo atrakcyjną dla reklamodawców widownię *young urban professionals*, czyli młodych pracowników biurowych i wykonawców wolnych zawodów z wielkich miast. *The Round Table* był odpowiedzią na nowe trendy i ukazywał grupę *yuppies* żyjących w Waszyngtonie i spotykających się w lokalnym barze, modniejszym odpowiedniku tytułowego bostońskiego pubu *Zdrówko* z serialu Jamesa Burrowsa i braci Charlesów. Spośród wielu takich produkcji, które wypełniały wówczas ramówki ogólnodostępnych stacji telewizyjnych, pierwszy autorski projekt Miller wyróżniał się gatunkiem – nie był to bowiem sitcom, ale serial obyczajowy z elementami kryminalnymi (młodzi bohaterowie pracowali jako adwokaci, prokuratorzy, policjanci i agenci służb wywiadowczych). *The Round Table* nie odniósł spodziewanego sukcesu, został anulowany po siedmiu odcinkach, a NBC podbiło publiczność *young professionals* dwa sezony później, rozpoczynając emisję *Przyjaciół* (*Friends*, 1994–2004).

---

<sup>157</sup> P. Schrader, *Transcendental Style In Film...*, op. cit., s. 52.

To, że dostała szansę stworzenia pierwszego serialu, Miller nazywa „szczęśliwym trafem”<sup>158</sup>. Po latach nie broni też swojej debiutanckiej produkcji ze szczególnym oddaniem, za to ze znacznie większą pasją wspomina drugi autorski projekt, *Leaving L.A.* (1997). W wykładzie, który odbył się w ramach kursu „Religion, Media and Hollywood” na University of Southern California w Los Angeles, showrunnerka stwierdza, że została scenarzystką, ponieważ „ma coś do powiedzenia”<sup>159</sup> i może to zrobić za pośrednictwem telewizji. W *Leaving L.A.* zmierzyła się z tajemnicą śmierci, która była dla niej bardzo ważnym tematem, od czasu gdy zmarł jej ojciec. Miller, wówczas studentka pierwszego roku na Uniwersytecie Oklahomskim, głęboko przeżyła stratę jednej z najbliższych osób i w serialu, który stworzyła ponad dwie dekady później dla stacji ABC, chciała podzielić się swoimi refleksjami. Akcja *Leaving L.A.* rozgrywa się w biurze koronera w Los Angeles i opowiada o prowadzonych przez jego pracowników śledztwach oraz o ich życiu codziennym, tocącym się w nieustannym towarzystwie śmierci. Mimo ciekawego tematu i utalentowanej obsady, w której znaleźli się między innymi Hilary Swank, Ron Rifkin, Melina Kanakaredes czy Cress Williams, serial nie znalazł wystarczająco dużo widzów, aby na dłużej zagościć na antenie ABC. Władze stacji zaplanowały zresztą emisję na sobotnie wieczory, tuż po *Nowych przygodach Supermana (Lois & Clark: The New Adventures of Superman, 1993–1997)*, których oglądalność szybko wówczas spadała i ledwo mieściła się w pierwszej setce najpopularniejszych seriali w Stanach. Ostatecznie produkcja przerwana została po sześciu odcinkach. Z dzisiejszej perspektywy można uznać, że *Leaving L.A.* wyprzedziło swoje czasy – jego odważna tematyka podjęta została nieco później przez *Sześć stóp pod ziemią (Six Feet Under, 2001–2005)* w telewizji kablowej i *Jordan w akcji*

---

<sup>158</sup> N. Miller, *Nancy Miller on Saving Grace*, nagranie wideo, on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=fvasvnF3p4s>, dostęp: 6.10.2016.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

(*Crossing Jordan*, 2001–2007) w jednej ze stacji „wielkiej trójki”. Formuła *procedural show*, w której zamiast typowego kryminału policyjnego czy prawniczego akcja skupia się na pracy konsultantów i specjalistów różnych dziedzin, zdobyła natomiast niezwykłą popularność po sukcesie pierwszego serialu z franczyzy *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015). W tym przypadku doświadczenie z pracy przy *Leaving L.A.* przydało się zresztą Miller w dość dużym stopniu, pełniła ona bowiem funkcję producenta wykonawczego przy pierwszym sezonie jednego z seriali franczyzy, *Kryminalnych zagadkach Miami (CSI: Miami)*, 2002–2012).

Prawdziwym sukcesem okazała się dopiero trzecia autorska produkcja Miller, *Any Day Now* (1998–2002), którą showrunnerka zrealizowała już nie dla stacji ogólnodostępnej, ale dla kanału kablowego – Lifetime. Tym razem Miller sięgnęła do swoich doświadczeń z okresu dzieciństwa i dorastania na południu Stanów Zjednoczonych. Nancy Miller była świadkiem prześladowań na tle rasowym i segregacji, którym stanowczo się sprzeciwiała, a przede wszystkim nie mogła zrozumieć rasistowskich uprzedzeń swoich rodziców<sup>160</sup>. Ponownie czerpiąc inspirację z własnej biografii, showrunnerka osadziła akcję *Any Day Now* w Birmingham w stanie Alabama (skąd pochodziła jej rodzina). Serial opowiada historię międzyrasowej przyjaźni pomiędzy Mary Elizabeth (Annie Potts) i Rene (Lorraine Toussaint). Wszystkie odcinki rozgrywają się w dwóch planach czasowych – główna linia narracyjna ukazuje współczesne okresowi produkcji perypetie bohaterki, podczas gdy retrospekcje skupiają się na ich młodości, która przypadała na lata 60. XX wieku, a więc okres największej intensyfikacji działań ruchu praw obywatelskich. Zabieg ten pozwolił Nancy Miller i jej zespołowi scenarzystów uniknąć pułapki, w którą można wpaść, realizując *period piece* dotyczący okresu segregacji – takie podejście może bowiem sugerować odbiorcom, że konflikty na tle rasowym to problem rozwiązany, a nawet wręcz odchodzący w zapomnienie, skoro

---

<sup>160</sup> *Ibidem*.

trzeba go upamiętniać. W *Any Day Now* wątki współczesne i retrospektywne przeplatają się nieustannie, często wskazując na alarmującą aktualność problemów sprzed kilku dekad. Poza głównym kontrowersyjnym tematem serial podejmował również inne kwestie wywołujące spore emocje, między innymi homoseksualizm, problemy alkoholowe, gwałt czy samobójstwo. Emisja *Any Day Now*, w odróżnieniu od *The Round Table* i *Leaving L.A.*, nie została zakończona przedwcześnie. Czteroletni kontrakt, który ekipa podpisała z Lifetime, został wypełniony w całości, a stacja wyrażała chęć kontynuacji produkcji. Jedną z gwiazd, Annie Potts, postanowiła jednak skupić się na życiu osobistym, w związku z czym liczba odcinków zamknęła się ostatecznie na 88.

### 2.3.1. Wątki osobiste w *Saving Grace*

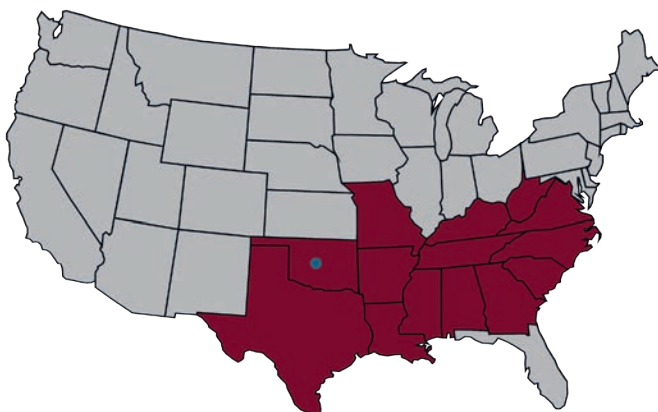
Miller stwierdza w wykładzie na SCU, że „lubi podejmować tematy tabu”, i wspomina, że „nie powinno się mówić o śmierci, nie powinno się rozmawiać o rasie, a już zupełnie nie powinno się mówić o Bogu”<sup>161</sup>. Kwestia wiary jest dla niej bardzo istotna w wymiarze osobistym. W wywiadzie dla portalu Beliefnet.com showrunnerka deklaruje: „Jestem praktykującą katoliczką. Wiara jest dla mnie bardzo, bardzo istotna. Wtłaczano ją do mojej głowy, kiedy byłam dzieckiem, i nienawidziłam jej wtedy. Między dwudziestym a trzydziestym rokiem życia pogubiłam się i dopiero później wróciłam do wiary. I nie wiem, co bym teraz bez niej zrobiła. To niezwykle ważna część mojego życia”<sup>162</sup>. W *Ocalić Grace* Miller nie tylko podejmuje ważny dla siebie temat, ale ponownie osadza akcję serialu na Głębokim Południu, tym razem w swoim rodzinnym mieście. Oklahoma

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> N. Miller, *A Chance at Redemption*, on-line: <http://www.beliefnet.com/entertainment/tv/saving-grace/a-chance-at-redemption.aspx>, dostęp: 6.10.2016.

City leży na terenie tzw. pasa biblijnego (*bible belt*), czyli obszaru, na którym większość mieszkańców należy do ewangelikalnych Kościołów protestanckich, literalnie interpretujących Pismo Święte<sup>163</sup> (ilustracja 2). Według statystyk Pew Research Center Oklahoma zajmuje *ex aequo* ósme miejsce wśród najbardziej religijnych stanów<sup>164</sup>; z powodu wysokiego stopnia religijności mieszkańców bywa określana mianem „klamry pasa biblijnego”. Zdaniem Miller to doskonałe miejsce akcji dla serialu skupiającego się na wierze.



Ilustracja 2. Mapa Stanów Zjednoczonych Ameryki. Kolorem czerwonym zaznaczono obszar pasa biblijnego, a niebieskim punktem – Oklahoma City<sup>165</sup>

<sup>163</sup> G.R. Webster, D.A. McGowin, *The Bible Belt and the 2012 Elections*, [w:] *Atlas of the 2012 Elections*, red. J.C. Archer et al., Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2014, s. 199–201.

<sup>164</sup> M. Lipka, *How Religious is Oklahoma?*, on-line: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/02/29/how-religious-is-your-state/?state=oklahoma>, dostęp: 6.10.2016.

<sup>165</sup> Mapa wykonana przez autora na podstawie danych Pew Research Center. Por. M. Lipka, *op. cit.*



### 2.3.2. Ocalenie poprzez łaskę

Główną bohaterką serialu jest Grace Hanadarko, w którą wciela się Holly Hunter, laureatka Oscara za pierwszoplanową rolę kobietą w *Fortepianie* (1993) Jane Campion. Warto przy tym zaznaczyć, że oryginalny tytuł serialu nie tylko wprowadza protagonistkę, ale również sygnalizuje motyw przewodni. Jeśli potraktować pierwszy wyraz jako bezokolicznik, to *Saving Grace* faktycznie oznacza „ocalić Grace”, jak chce polski dystrybutor. *Saving* może być jednak również odczytane jako imiesłów przymiotnikowy, a wtedy znaczenie zmienia się na „łaskę uświęcającą”, która według Katechizmu Kościoła Katolickiego „jest darem habitualnym, stałą i nadprzyrodzoną dyspozycją udoskonalającą samą duszę, by uzdolnić ją do życia z Bogiem i do działania mocą Jego miłości”<sup>166</sup>. Stan łaski i wiążąca się z nim szczególna więź z Bogiem mogą zostać zerwane przez grzech ciężki. Grace Hanadarko rzeczywiście potrzebuje ocalenia i daleko jej do stanu łaski uświęcającej. Już od pierwszych minut odcinka pilotażowego jasne jest, że główna bohaterka nieustannie balansuje na krawędzi życia i śmierci. W godzinach pracy, jako policjantka w oddziale OCPD, Grace nie stroni od ryzyka, chętnie wdaje się w bójki i strzelaniny oraz systematycznie nagina lub wręcz łamie przepisy. Po służbie natomiast rzadko trzeźwieje i na przemian romansuje z żonatym kolegą bądź sypia z przypadkowo spotkanymi partnerami.

Bohaterka stale poszukuje ryzyka i wykazuje silne skłonności autodestrukcyjne. Wnioskując z wywiadów, można stwierdzić, że jej zachowanie do pewnego stopnia wzorowane jest na przeżyciach showrunnerki z czasów młodości. Pewnego wieczoru, w drodze powrotnej z baru, Grace prowadzi samochód pod wpływem alkoholu i potrąca przechodnia, który ginie na miejscu. Choć bohaterka uważa się za ateistkę, w tym momencie,

---

<sup>166</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1994, s. 460.

przerażona i załamana, wzywa pomocy Boga. Ten w odpowiedzi zsyła na ziemię jej „anioła ostatniej szansy”, Earla (Leon Rippy). Niebiański posłaniec z *Saving Grace* nie przypomina swoich telewizyjnych poprzedników, zdecydowanie bliżej mu do odgrywanego przez Bena Afflecka anioła-renegata Barthleby’ego z *Dogmy* Kevina Smitha. Miller następująco opisuje proces konstruowania tej postaci: „Zadałam sobie pytanie: »Jakiego anioła chciałabym mieć?« [...] Nie posłuchałabym Michaela Landona [grał anioła Jonathana w *Autostradzie do nieba* – przyp. D.J.] ani Romy Downey. Natomiast posłuchałabym Earla. Do innych ludzi dotarłaby właśnie Roma Downey lub Michael Landon. Ale ja potrafiłabym porozumieć się z Earlem [...] aniołem, który żuje tytoń i jest trochę przemądrzały”<sup>167</sup>. Earl oznajmia, że Grace znajduje się na drodze do piekła. Żeby go uniknąć, musi zawierzyć swoje życie Bogu, w czym ma jej pomóc właśnie anioł ostatniej szansy. Przekazawszy tę wiadomość, niebiański posłaniec cofa czas i sprawia, że nie dochodzi do potrącenia przechodnia.

Postać odgrywana przez Holly Hunter bierze pod uwagę możliwość, że wszystko, co jej się przydarzyło, było jedynie pijackim przywidzeniem. Po powrocie do mieszkania odkrywa jednak, że na jej koszuli pozostały ślady krwi w miejscach, w których zetknęła się z ciałem niedoszłej ofiary wypadku. Nawet po tym, jak doświadczyła działania niebiańskiej siły, Grace deklaruje, że nie wierzy w Boga. Nie przychodzi jej to łatwo, w czym duży udział ma najbliższe otoczenie – w bardziej zsekularyzowanej metropolii, takiej jak Nowy Jork, łatwiej byłoby jej przekonać samą siebie, że istotnie do niczego nie doszło. Miller podkreśla, że wybierając miejsce akcji, kierowała się nie tylko własnymi doświadczeniami, ale i względami dramaturgicznymi – w Oklahomie nie da się uciec przed wiarą, Grace spotyka się z jej przejawami i symbolami na każdym kroku.

Earl nie ogranicza się do przekazania bohaterce przesłania od Najwyższego. Za zadanie ma doprowadzić ją do zbawienia,

<sup>167</sup> N. Miller, *A Chance at Redemption*, *op. cit.*

nawet jeśli ona będzie przy tym „krzyczała i wrywała się”<sup>168</sup>. W kolejnych odcinkach anioł regularnie odwiedza Grace, próbując przekonać ją do wkroczenia na właściwą ścieżkę i zawiązując przy tym głęboką, przyjacielską relację. Protagonistka, mimo zabiegów Earla, nie kwapi się, by zerwać z dotychczasowym stylem życia, w związku z czym kolejne odcinki skupiają się, poza wiodącym wątkiem jej poszukiwań duchowych, również na jej burzliwym życiu osobistym i policyjnych śledztwach, w których uczestniczy. Trzeba przy tym zaznaczyć, że pomoc anioła ogranicza się do przekazywania Bożej woli. Showrunnerka uniknęła pokusy uczynienia z niego detektywistycznego partnera Grace. Formuła dramatu policyjnego jest zresztą elementem, który został dodany do serialu na zaawansowanym etapie produkcji – zaproponował ją jeden z przedstawicieli stacji TNT (wedle pierwotnego planu Miller główna bohaterka miała być reporterką telewizyjną). W odróżnieniu od większości współczesnych *Saving Grace* popularnych seriali kryminalnych „sprawa tygodnia” nie dominuje treściowo nad osobistymi rozterkami bohaterów i główny ciężar spoczywa na wątkach związanych z duchowymi zmaganiem Grace.

### 2.3.3. Anioł wszystkich religii – deklaratywna neutralność

Główna bohaterka *Saving Grace* jest katoliczką, sam tytuł serialu odnosi się do chrześcijańskiego terminu teologicznego, a Earl w pierwszych słowach, które wypowiada z ekranu, wspomina o piekle. Mimo to, podobnie jak w przypadku *Joan z Arkadii*, producenci i scenarzyści serialu TNT wiele wysiłku włożyli w to, aby ekranowy portret religii był jak najbardziej uniwersalny. W trzecim odcinku pierwszego sezonu, zatytułowanym *Bless Me, Father, For I Have Sinned*, Earl próbuje nakłonić Grace do modlitwy i rozstawia w jej mieszkaniu ołtarzyki. Wykorzystuje przy tym symbole chrześcijaństwa, islamu, judaizmu, buddyzmu

---

<sup>168</sup> N. Miller, *Nancy Miller on Saving Grace*, *op. cit.*

i hinduizmu. Elementy ikonograficzne powiązane z wymienionymi religiami są bardzo wyraziste i dodatkowo podkreślone przez sugestywne światło wypełniające pokój oraz neonowy blask emitowany przez część emblematów (ilustracja 3). W serialu ukazywane są również rytuały religijne rdzennych Amerykanów, których reprezentują Geepaw (August Schellenberg), dziadek głównej bohaterki, i Bobby (Gregory Cruz), jej kolega z pracy. Kolejnym zabiegiem, w zamierzeniu autorów neutralizującym chrześcijański charakter serialu, jest przedstawienie konwersji na islam Leona Cooleya (Bokeem Woodbine). Leon to jeden z podopiecznych Earla (anioł ostatniej szansy zabiega o zbawienie wielu dusz i nie jest przypisany przez Boga jedynie do głównej bohaterki). Szybko okazuje się, że właśnie Leona potrąciła Grace w swojej wizji z pilotażowego odcinka. W rzeczywistości jest on więźniem oczekującym na wykonanie wyroku śmierci i podobnie jak główna bohaterka opiera się staraniom Earla. W *It's Better When I Can See You*, dziesiątym odcinku pierwszego sezonu, Leon nawraca się na islam i spodziewa się, że w konsekwencji odwołujący się do chrześcijańskiej nomenklatury anioł przestanie go nawiedzać. Tak jednak się nie dzieje – Earl towarzyszy Leonowi przy jego uroczystym wyznaniu wiary, po którym pozdrawia go po arabsku. Widząc zaskoczenie swojego podopiecznego, anioł stwierdza: „Dlaczego wy, ludzie, zawsze się tak skupiacie na tym, którą wybrać drogę? Wszystkie prowadzą do tego samego miejsca”<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> *Ocalić Grace (Saving Grace)*, sezon 2, odcinek 10, prod. N. Miller, TNT, USA 2007–2010.



Ilustracja 3. Synkretyczny ołtarzyk (kadr z *Ocalić Grace*)<sup>170</sup>

Podobne sugestie często padają z ust bohaterów, Nancy Miller deklaruje natomiast, że bardzo istotne jest dla niej, aby nie sugerować widzom, iż „tylko jedna droga jest tą właściwą”, po czym dodaje: „Jestem katoliczką. Ale wiem, że Bóg kocha moich żydowskich przyjaciół tak samo jak mnie. I kto wie? Koniec końców, to my możemy się mylić”<sup>171</sup>. Na poziomie deklaratywnym *Saving Grace* jest więc serialem religijnie synkretycznym, a wiara przedstawiana w jego obrębie ma być podobnie słabo zarysowana jak przynależność wyznaniowa kaplic na nowoczesnych lotniskach. Natomiast w recenzji, która ukazała się na portalu National Catholic Reporter, Heidi Schlumpf pisze, że *Ocalić Grace* to nie tylko „głęboko religijne, niezwykle rozważne i poważnie teologiczne dzieło popkultury”, ale również serial „do cna katolicki. Choć jego akcja rozgrywa się w pasie biblijnym, z odpowiednią częścią protestanckich bohaterów i rdzennych Amerykanów pielęgnujących swoje

<sup>170</sup> *Ocalić Grace* (*Saving Grace*), sezon 1, odcinek 3, prod. N. Miller, TNT, USA 2007–2010.

<sup>171</sup> N. Miller, *A Chance at Redemption*, *op. cit.*

tradycje duchowe, większość postaci jest katolikami lub byłymi katolikami<sup>172</sup>.

#### 2.3.4. Łaska, grzech, odkupienie – faktyczny katolicyzm

Schlumpf wspomina o liczbie bohaterów, jednak jeszcze lepszym argumentem przemawiającym za katolickością *Ocalić Grace* jest szczegółowy dobór motywów religijnych, które pojawiają się w serialu. Opowieść o grzesznicy, która dzięki Bożej łasce i anielskiej opiece odnajduje drogę do odkupienia, jest głęboko zakorzeniona w katolickiej teologii. Wewnętrzne rozdarcie bohaterki i rozdźwięk pomiędzy nieuporządkowanym życiem a pragnieniem dobra to figury tylko częściowo poddające się uniwersalizacji. Religia nie przynosi tutaj oświecenia i nie pozwala protagonistce osiągnąć stanu mistycznego dystansu do rzeczywistości, Earl często powtarza natomiast, że Bóg kocha Grace i chce ją zbawić.

Początkowe odcinki pierwszego sezonu zawierają również dość dosłowne nawiązania do Pisma Świętego. W *Bring it On*, *Earl Grace* i *Earl* zawierają zakład, którego stawką jest zbawienie bohaterki. Jeśli wygra Grace, anioł ma zostawić ją w spokoju; w przypadku wygranej Earla – Grace zobowiązuje się zawierzyć swoje życie Bogu. Zakład ma zostać rozstrzygnięty na drodze zapasów. Ostatecznie żadna ze stron nie potrafi przechylić zwycięstwa na swoją stronę i bohaterowie tkwią w kłinczu. Scena ta budzi oczywiste skojarzenia z passusem z Księgi Rodzaju, w którym Jakub walczy przez całą noc z aniołem Jahwe (Rdz 32, 25–31). W tym samym odcinku Grace prowadzi śledztwo w sprawie morderstwa przedsiębiorcy związanego z wydobywaniem ropy. Zabójcą okazuje się brat ofiary, co – jak przyznaje showrunnerka<sup>173</sup> – jest nawiązaniem do biblijnego toposu Kaina i Abla.

---

<sup>172</sup> H. Schlumpf, *Angels, Redemption and Grace*, on-line: <https://www.ncronline.org/news/angels-redemption-and-grace>, dostęp: 9.10.2016.

<sup>173</sup> N. Miller, *Nancy Miller on Saving Grace*, *op. cit.*

Nancy Miller słusznie uznała później, że bezpośrednie aluzje nie sprawdzają się pod względem dramaturgicznym i w związku z tym porzuciła tę strategię, ale znaczący jest fakt, że dopóki się jej trzymała, nawiązywała jedynie do Pisma Świętego.

Analizując katolickie tropy w serialu, trzeba wspomnieć o postaci Johnny'ego – brata Grace, katolickiego księdza – i innych przedstawicielach kleru, którzy zostali sportretowani w *Ocalić Grace*. Johnny przeżywa początkowo kryzys wiary, który w miarę rozwoju akcji przezwycięża, by ostatecznie zaangażować się mocno w sprawę powstrzymania wykonania wyroku śmierci na Louisie Cooleyu. Co istotne, duchowny jest znacznie bardziej krytyczny wobec objawień Grace niż jej najbliższa przyjaciółka, Rhetta Rodriguez (Laura San Giacomo), która również jest religijna, ale należy do laikatu. Kilka odcinków można odczytywać jako niemal bezpośrednie komentarze do bieżącej sytuacji w Kościele, a scenarzyści nie zaprzeczają żadnej okazji, aby podkreślić swój ambiwalentny stosunek do religii zinstytucjonalizowanej. Dobrym przykładem jest tutaj odcinek *Bless Me, Father, For I Have Sinned*, w którym pojawia się aktywny politycznie ksiądz walczący o prawa imigrantów. Próbuje on wykorzystywać w swojej działalności media, czemu lokalny arcybiskup chce za wszelką cenę zapobiec. Przez większość odcinka bohaterowie, a wraz z nimi odbiorcy, mają wszelkie powody sądzić, że rozpolitykowany proboszcz broni potencjalnej morderczyni (choć okazuje się, że nie jest to zgodne z prawdą), a mimo to wydaje się on mniej antypatyczny od kościelnych hierarchów próbujących wyciszyć sprawę.

Miller postanowiła odnieść się również w serialu do kładącej się cieniem na wizerunku Kościoła w Stanach Zjednoczonych sprawy pedofilii wśród duchownych. Pod koniec pierwszego sezonu okazuje się, że głównym powodem emocjonalnych problemów Grace i jej wrogiego stosunku do religii jest to, że w dzieciństwie była wielokrotnie molestowana przez Patricka Murphy'ego (Rene Auberjonois), lokalnego proboszcza. Protagonistka żyje w przekonaniu, że zginął on w wypadku, ale

w odcinku pod tytułem *Tacos, Tulips, Ducks, and Spices* wychodzi na jaw, że ksiądz pedofil jedynie przeniósł się z Oklahoma City do Tulsy, gdzie spokojnie cieszy się emeryturą. Grace odnajduje Murphy'ego, porywa go i planuje zabić, ale ostatecznie postanawia nie plamić swoich rąk jego krwią i oddaje księdza w ręce sprawiedliwości. Scenarzyści pod wodzą showrunnerki robią więc wszystko, co w ich mocy, aby zaznaczyć swoją neutralność. W serialu o religijnym zabarwieniu ukazują księży w niekorzystnym świetle: w najlepszym przypadku reprezentuje ich sceptyczny wobec prawdziwego cudu wieloletni Johnny Hana-darko, w najgorszym – ojciec Murphy, któremu Grace i Rhetta nadają przydomek „Szatan”.

W ciągu dwóch i pół sezonu w toku prowadzonych śledztw Grace spotyka wiele odrażających postaci, ale żadna nie może się równać z księdzem Patrickiem „Szatanem” Murphym. Detronizuje go dopiero sam Szatan, który pod nazwiskiem Hut Flanders (Gordon Macdonald) pojawia się w jedenastym odcinku trzeciej serii. Przedstawia się on jako pisarz tropiący „mrok podążający za cudami”. Nieświadoma prawdziwej tożsamości Flandersa Grace poddaje się jego urokowi i odbywa z nim stosunek w mrocznej scenie, przypominającej analogiczną sekwencję z *Dziwiątych wrót* (1999) Romana Polańskiego. Diabeł powraca w ostatnim odcinku serialu i dręczy Grace oraz wystawia ją na pokuszenie. Bohaterka tym razem jednak nie ulega – nieco wcześniej dociera na skraj rozpacz i powierza swoje życie Bogu w symbolicznej scenie chrztu w oceanie. Moment wkroczenia do wzburzonej toni symbolizuje najmroczniejszy etap mistycznej „ciemnej nocy duszy”, o której pisał św. Jan od Krzyża, a więc doświadczenia braku Boga. Kiedy Grace wynurza się z wody, jest oczyszczona przez to skrajne przeżycie i przygotowana na duchowe próby, które mają ją spotkać. W zamykającej serial scenie Flanders spotyka się z główną bohaterką w opustoszałym magazynie i ujawnia, że przygotowuje zamach z użyciem środków wybuchowych. Diabeł oferuje głównej bohaterce darowanie życia, ale w konsekwencji do detonacji dojdzie w zatłoczonym miejscu publicznym.



Grace nie przyjmuje propozycji Złego i sama podpala materiały wybuchowe, oddając swoje życie za bliźnich.

### 2.3.5. Kształtowanie przestania na etapie produkcji i recepcji

Tak podniosłe zakończenie, godne poczesnej hagiografii, może wydawać się nie na miejscu, zwłaszcza biorąc pod uwagę poprzednie odcinki, w których coraz większej komplikacji ulegała ocena postawy Grace. Jej skrajny styl życia w pierwszym odcinku zdecydowanie jawi się jako grzeszny i autodestrukcyjny. Zesłanie przez Boga anioła sugeruje wyraźnie, że pisana jest jej duchowa przemiana, do której faktycznie dochodzi w finale serialu. Taki schemat narracyjny byłby znacznie bardziej przekonujący, gdyby historia Grace została zamknięta w dwóch godzinach filmu kinowego bądź pieczołowicie zaplanowanym jednym sezonie miniserialu. Popularność produkcji stworzonej przez Nancy Miller sprawiła jednak, że powstały trzy pełne sezony. W rezultacie główna bohaterka opiera się wysiłkom swojego anioła ostatniej szansy aż przez 45 odcinków. Co więcej, rozliczne grzechy Grace przedstawiane są na ekranie z dużą odwagą. Ze względu na wulgarność i ostre sceny erotyczne serial był wyświetlany z adnotacją „TV-MA”, która według systemu TV Parental Guidelines oznacza, że program przeznaczony jest wyłącznie dla widzów dorosłych. Twórcy z lubością ukazywali libacje i łóżkowe perypetie głównej bohaterki, a ocena jej występów w oczach Earla również ewoluowała. W piętnastym odcinku trzeciego sezonu anioł stwierdza wręcz, że Grace „jest doskonała w swoich niedoskonałościach”<sup>174</sup>. Długość emisji wpływa zatem w przypadku *Saving Grace* na treść przekazu – jeśli serial byłby mniej popularny, wybrzmiałby znacznie mocniej jako historia nawrócenia.

W niniejszym podrozdziale główny nacisk interpretacyjny położony został na biografię i osobowość twórczą Nancy Miller

---

<sup>174</sup> *Ocalić Grace (Saving Grace)*, sezon 3, odcinek 15, prod. N. Miller, TNT, USA 2007–2010.

jako showrunnerki, a więc roli, którą można by, z pewnymi zastrzeżeniami, określić mianem telewizyjnego *auteura*. Co jednak oczywiste, o ostatecznej wymowie *Ocalić Grace* nie decyduje wyłącznie jego twórczyni, sama Miller przyznaje to zresztą bez ogródek. W wykładzie dla studentów SCU wspomina ona, że doskonale współpracuje jej się z władzami kanału TNT, którzy dali jej wiele swobody twórczej, ale o tym, co pojawi się na ekranie, decydują poza nią samą również nadzorcy ze studia produkcyjnego i dyrektorzy wykonawczy stacji<sup>175</sup>. Przypadek *Saving Grace* stanowi również ciekawy przykład wpływu globalizacji na amerykańską telewizję. Mocno osadzony w realiach Głębokiego Południa serial w trzecim sezonie nie notował bowiem znacznych strat w oglądalności wśród widowni w Stanach. Decyzję o zakończeniu produkcji władze TNT podjęły jednak z powodu znikomych wpływów z tytułu międzynarodowej dystrybucji serialu. To, co przyciągało przed telewizory widzów dobrze obeznanych z realiami i mentalnością mieszkańców południowych Stanów, najwyraźniej odpychało potencjalnych nadawców poza USA.

---

<sup>175</sup> N. Miller, *Nancy Miller on Saving Grace*, *op. cit.*



## ROZDZIAŁ 3

### „You gotta have faith”.

### Współczesny prorok – Eli Stone

#### 3.1. Greg Berlanti

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, kiedy kablowa stacja TNT miała w swojej ramówce serial o policjantce rozmawiającej z aniołem ostatniej szansy, w jednym z kanałów „wielkiej trójki” również postawiono na produkcję opisującą potencjalną boską interwencję. 31 stycznia 2008 roku na antenie ABC zagościł bowiem *Eli Stone*, serial ujmujący, podobnie jak *Saving Grace*, motywy metafizyczne w ramach produkcji typu *procedural show* – w tym wypadku prawniczej zamiast policyjnej. Tytułowy bohater Eli Stone (Jonny Lee Miller) to wyrachowany adwokat, zatrudniony w jednej z najbardziej prestiżowych kancelarii San Francisco. Życie Elego zmienia się diametralnie, kiedy zaczyna on doświadczać wizji, które mogą być wiadomościami od Boga.

Za produkcją *Elego Stone’a* stoją Marc Guggenheim oraz Greg Berlanti. Drugi z nich to obecnie najbardziej wzięty showrunner w telewizji – w sezonie 2016/2017 nadzorował produkcję aż sześciu, nadawanych równocześnie, seriali: *Arrow* (2012–), *Flash* (2014–), *Supergirl* (2015–), *DC’s Legends of Tomorrow* (2016–) i *Riverdale* (2017–) na antenie The CW, oraz *Blindspot: Mapy zbrodni* (*Blindspot*, 2015–) emitowanej przez NBC<sup>176</sup>. Inni

---

<sup>176</sup> J. Jurgensen, *Greg Berlanti, the Producer Behind ‘Supergirl’*, „Wall Street Journal”, 22.10.2015, on-line: <http://www.wsj.com/articles/greg-berlanti-the-producer-behind-supergirl-1445538658>, dostęp: 5.01.2017.

współcześni giganci amerykańskiego szklanego ekranu, tacy jak Shonda Rhimes, twórczyni *Chirurgów* (*Grey's Anatomy*, 2005–), czy też Chuck Lorre, odpowiedzialny za *Teorię wielkiego podrywu* (*The Big Bang Theory*, 2006–), w najbardziej intensywnych momentach swojej pracy odpowiadali za najwyżej cztery produkcje jednocześnie.

Poza *Mapą zbrodni* wszystkie seriale realizowane obecnie przez Berlantiego to adaptacje komiksów z uniwersów DC Comics i Archie Comics. Swoją karierę w roli producenta zaczął on jednak od produkcji młodzieżowych: *Jezióra marzeń* (*Dawson's Creek*, 1998–2003), *Everwood* (2002–2006) oraz *Jacka i Bobby'ego* (2004–2005). W drugiej połowie pierwszej dekady XXI wieku Berlanti zaczął tworzyć seriale adresowane do starszego odbiorcy – pierwszym z nich były *Seks, kasa i kłopoty* (*Dirty Sexy Money*, 2007–2009), a drugim właśnie *Eli Stone*; oba emitowane przez stację ABC. Opowieść o prawniku-proroku zadebiutowała jako tzw. *midseason replacement* – serial zastępujący produkcję, która została anulowana lub miała zaplanowaną krótszą emisję. Choć ostatecznie *Eli Stone* przetrwał na antenie tylko dwa sezony, wynik taki należy traktować jako mimo wszystko zadowalający, zważywszy na niecodzienną tematykę i niejasną klasyfikację gatunkową serialu. We wcześniejszych etapach kariery Berlantiego, obecnie uznawanego za jednego z najważniejszych producentów amerykańskiej telewizji, nie brakowało jednak również zdecydowanych porażek<sup>177</sup> – po zaledwie jednym sezonie anulowane zostały jego liczne projekty, wśród których znalazły się chociażby seriale takie jak *Jack i Bobby*, *Seks, kasa i kłopoty*, *Zwykła/niezwykła rodzinka* (*No Ordinary Family*, 2010–2011) czy *The Tomorrow People* (2013–2014). Urodzony w Rye w stanie Nowy Jork showrunner zauważa jednak, że największe sukcesy odnosił zawsze wtedy,

---

<sup>177</sup> L. Rose, *TV Producer of the Year Greg Berlanti: "I Still Fight About Everything"*, on-line: <http://www.hollywoodreporter.com/features/flash-arrow-producer-greg-berlanti-892417>, dostęp: 12.01.2017.

kiedy serialom, nad którymi pracował, mógł nadać osobisty charakter<sup>178</sup>.

Taką produkcją jest z pewnością *Eli Stone*. Podobnie jak ma to miejsce w przypadku wspomnianych w poprzednim rozdziale Barbary Hall i Nancy Miller, tematy związane z wiarą są Berlantiemu bardzo bliskie. Wychował się on bowiem w rodzinie głęboko wierzących katolików włoskiego pochodzenia. Młody Berlanti przez pięć lat służył do mszy świętej jako ministrant, między innymi w nowojorskiej katedrze św. Patryka u boku kardynała Johna Josepha O’Connora. Producent *Arrow* opisuje to doświadczenie w rozmowie z Elvisem Mitchellem ze stacji radiowej KCRW:

Miałem 13 albo 14 lat i zaczynałem zdawać sobie sprawę z tego, że jestem gejem. Szedłem właśnie, aby służyć do mszy, a w tym samym czasie w pobliżu kościoła miała miejsce demonstracja. Prawdopodobnie największa grupa homoseksualnych osób, jaką widziałem w życiu, brała udział w manifestacji, której celem była zmiana praw obowiązujących w Nowym Jorku i pomoc ludziom, którzy cierpieli wówczas z powodu AIDS. Wiedziałem, że ukrywam przed światem swój sekret, ale jednocześnie chciałem wciąż być dobrym ministrantem<sup>179</sup>.

W dalszym toku rozmowy Berlanti przyznaje, że miał nadzieję nie tylko „przejsz z jednej strony barykady na drugą” – z kościoła do pikietujących homoseksualistów – ale i „pogodzić ze sobą te dwa światy”, nie odrzucać w całości doświadczenia wyrastającego z wiary<sup>180</sup>. Można jednak przypuszczać, że pewien sentyment do duchowości, o którym Berlanti wspomina w rozmowie z Mitchellem, nie obejmuje Kościoła jako instytucji – 8 kwietnia

---

<sup>178</sup> E. Mitchell, *Greg Berlanti: The Flash and Arrow*, podcast, on-line: <http://www.kcrw.com/news-culture/shows/the-treatment/greg-berlanti-the-flash-and-arrow>, dostęp: 12.01.2017.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

2016 roku na swoim koncie na Twitterze producent zamieścił odnośnik do materiału prasowego z „New York Timesa” streszczającego apostolską adhortację papieża Franciszka na temat rodziny *Amoris laetitia*<sup>181</sup>. W artykule tym Jim Yardley i Laura Goodstein wspominają o rozczarowaniu katolickich środowisk LGBTQ wpływającym z zacytowanego przez Ojca Świętego fragmentu raportu biskupów, głoszącego, że „nie istnieje żadna podstawa do porównywania czy zakładania analogii, nawet dalekiej, między związkami homoseksualnymi a planem Bożym dotyczącym małżeństwa i rodziny”<sup>182</sup>. Berlanti opatrzył hiperłącze do artykułu Yardleya i Goodstein następującym komentarzem: „Wychowywano mnie jako katolika, byłem ministrantem przez pięć lat i Kościół dalej budzi we mnie odrazę”<sup>183</sup>. W *Elim Stonie* showrunner dał wyraz swojej wciąż żywej fascynacji wiarą, jednocześnie łącząc ją z wyraźną krytyką zinstytucjonalizowanych form religii.

### 3.2. Religie na wokandzie

Zawód wykonywany przez głównego bohatera serialu oraz gatunkowe konwencje dramatu prawniczego dały Berlantiemu i jego współpracownikom okazję do przeprowadzenia wspomnianej krytyki w sposób mniej zawaolowany, niż ma to miejsce w innych produkcjach. Oto bowiem Elemu Stone’owi, dorastającemu w miarę rozwoju akcji do roli współczesnego niewyznaniowego proroka, przychodzi prowadzić rozprawy sądowe przeciwko przedstawicielom tradycyjnych instytucji religijnych.

---

<sup>181</sup> J. Yardley, L. Goodstein, *Francis’ Message Calls on Church to Be Inclusive*, „The New York Times”, 8.04.2016, on-line: <https://www.nytimes.com/2016/04/09/world/europe/pope-francis-amoris-laetitia.html>, dostęp: 15.01.2017.

<sup>182</sup> Ojciec Święty Franciszek, *Posynodalna adhortacja apostolska Amoris laetitia: o miłości w rodzinie*, Wydawnictwo M, Kraków 2016, s. 199.

<sup>183</sup> G. Berlanti, *I Was Raised a Catholic...*, 8.04.2016, on-line: <https://twitter.com/gberlanti/status/718417214013988865>, dostęp: 15.01.2017.

Na wokandę trafiają kolejno: katolicyzm, metodyzm, judaizm i islam. Mimo oczywistych problemów z pozowaniem całości instytucji religijnej, w każdym z tych przypadków wyraźnie sugeruje się, że przedmiotem rozprawy nie są li tylko konkretne zaniedbania księdza, rabina czy kongregacji, ale raczej stojące za działaniami pozwanych podmiotów prawdy religijne.

#### 3.2.1. Eli Stone kontra judaizm

W *Soul Free* – ostatnim odcinku pierwszego sezonu – z prośbą o pomoc do Elego zwraca się umierający na raka David Green (Richard Schiff). Jego żona Rebecca (Jayne Brook) próbuje dowieść w sądzie, że David nie znajduje się w pełni władz umysłowych, a w konsekwencji – pozbawić go prawa do świadomego przetrwania uporczywej terapii. Przesłanką do podjęcia takiej decyzji ma być zdaniem Davida to, że sam Bóg nakazał mu zaprzestać leczenia i nie poddawać się trzeciej z rzędu chemioterapii. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że Rebecca jest rabinką, a jej mąż uznawał się za ateistę aż do momentu, w którym – po drugim nawrocie choroby – zwrócił się do Najwyższego ze swoim bólem i w odpowiedzi otrzymał jakoby boskie przyzwolenie na śmierć.

David opisuje doświadczenie kontaktu z Jahwe jako „moment pewności” oraz „uczucie spokoju i pojednania”. Rebecca natomiast usiłując przywoływać męża do porządku, powołuje się na Torę i Talmud; przypomina mu, że Żydzi mają obowiązek „wybierać życie”, jak nakazuje Mojżesz w Księdze Powtórzonego Prawa<sup>184</sup>, i podaje w wątpliwość objawienie Davida, stwierdzając, że „Żydzi nie rozmawiali z Bogiem od czasów biblijnych, ale nawet jeśli miałyby to być prawda, trzeba by najpierw w Boga wierzyć”<sup>185</sup>. Zdaniem Rebeki rzekome nawrócenie męża i boskie przesłanie skierowane do niego są jedynie objawami depresji,

---

<sup>184</sup> „Wybierajcie więc życie, abyście żyli wy i wasze potomstwo” – Pwt 30,19.

<sup>185</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 13, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.



mylnie zinterpretowanym podstępem wykończonego umysłu, który – jak to ujmuje adwokat reprezentujący panią Green – ma skłonić Davida do zaprzestania chemioterapii mogącej, wedle wszelkich naukowych przesłanek, ocalić jego życie.

Jak słusznie zauważa Elliot B. Gertel, religijność Rebeki ukazana jest w opisywanym odcinku jako „judaizm establishmentu”, bezduszny w porównaniu z pełną natchnienia, niesformalizowaną duchowością Davida:

Po raz pierwszy w historii telewizji kobieta rabin ukazywana jest jako autorytet w życiu amerykańskich Żydów i rzeczniczka żydowskiej tradycji, ale zrobiono to tylko po to, by jednocześnie zasugerować, że brak jej „oświecenia” i duchowości, którą cechuje się jej do niedawna świecki mąż. Scenariusz ten podtrzymuje dawne uprzedzenia – głoszące, że judaizm ogranicza się jedynie do prawa, pomijając duszę – i newage’owe uprzedzenie, zgodnie z którym „religijni” ludzie nie są „uduchowieni” i papugują jedynie przestarzałe idee oraz podtrzymują obsesyjne rytuały pochodzące z przedpopowych czasów [...]<sup>186</sup>.

Dalsza część odcinka również wpisuje się w oddaną przez Gertela strategię. Początkowo główny bohater po namowach Rebeki stara się przekonać Davida, że być może ten źle zinterpretował przesłanie od Boga. Nowo nawrócony bohater odpowiada jednak ze spokojem i przekonaniem godnymi mistyka. Opisuje zmiany, które w jego życiu wprowadziła choroba: egzystował wcześniej jak we śnie; mimo dobrej pracy, stabilnej sytuacji finansowej i kochającej rodziny nie potrafił się cieszyć życiem. „To ten moment z Bogiem”, stwierdza, „dał mi życie, którego nigdy nie spodziewałem się mieć”<sup>187</sup> – i właśnie takie, godne życie

---

<sup>186</sup> E.B. Gertel, *Eli Stone: Self-indulgent, Arrogant Corporate Attorney as Modern-day Prophet*, on-line: [http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel\\_eli\\_stone.php3](http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel_eli_stone.php3), dostęp: 17.01.2017.

<sup>187</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 13, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

chce wieść. Swoją mową David przekonuje Elego do zmiany zdania, nieco później spór sądowy zostaje rozstrzygnięty na korzyść pozwanego, z czym ostatecznie zgadza się także powódka. W ostatniej scenie, osadzonej w szpitalu, ukazany jest moment zatrzymania akcji serca Davida. Kiedy do sali wpadają lekarze z wózkiem reanimacyjnym, Rebeka oświadcza, że nie powinni usiłować przywrócić jej męża do życia, ponieważ „tego właśnie chciał”.

Zdaniem Gertela zatem „ostateczny werdykt zapada na niekorzyść judaizmu, a przynajmniej judaizmu takiego, jak go rozumie rabinka”<sup>188</sup>. Z interpretacją autora *Jewish World Review* nie zgadza się Charlotte E. Howell w pracy pod tytułem *Prophets in the Margins: Fantastic, Feminist Religion in Contemporary American Telefantasy*. Zacytowawszy inny jeszcze fragment tekstu Gertela, Howell stwierdza:

Mimo że Gertel, z wyraźną stronniczością zwracający się do przypuszczalnie żydowskich czytelników, negatywnie ocenia portret judaizmu, jaki odmalowano w *Elim Stonie*, portret ten [...] nie jest w istocie taki drapieżny [*has no claws*]. Jego celem nie jest bezpośrednio podważanie żydowskich dogmatów. Obie strony powołują się na Torę [...] Judaizm, mimo że jest osnową fabuły odcinka, ostatecznie staje się jedynie kolejnym środkiem, który potwierdza wybraństwo Elego jako proroka<sup>189</sup>.

Pomimo felietonowego stylu Gertela, bogatego w ironię i apologetyczną zaciekłość, od którego dystansuje się w swojej chłodniejszej, naukowej analizie Howell, muszą zgodzić się z interpretacją autora *Jewish World Review*. Prawdą jest, że judaizm wykorzystany został w *Soul Free* przede wszystkim jako kolejna droga walidacji niezwykłych zdolności głównego bohatera. Nie można jednak stwierdzić, iż jest to portret pozbawiony drapieżności, jak chciałaby autorka *Prophets in the Margins*. Owszem,

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 109–110.

nie mamy tu do czynienia z otwartym, nienawistnym pamfletem wymierzonym przeciwko tradycyjnej religii – taki nigdy nie znalazłby drogi na antenę otwartej telewizji – ale krytyczna linia została zarysowana dostatecznie jasno. Rebecca ma szansę przedstawić swoje argumenty, w połowie odcinka przekonuje nawet do swojej racji Elego, co nie zmienia jednak faktu, że twórcy zdecydowanie nie przedstawiają jej jako postaci dającej się lubić. Delikatnie uśmiechnięty, emanujący niemal pozaziemskim światłem David, subtelnie odgrywany przez Richarda Schiffa, skontrastowany został z kierującą się szlachetnymi pobudkami, ale ostatecznie protekcyjną Rebeką.

Małżonkowie w żadnym momencie rozprawy nie zostali przedstawieni jako zacięte strony bezwzględnego sporu – ewidentnie wciąż się kochają, rozmawiają ze sobą w otwarty sposób, nie stronią również od czułości. Finalna sekwencja ujawnia, że Eli w rzeczywistości nie uczestniczył osobiście w sądowej rozprawie – była to prawdopodobnie jedna z jego wizji, tym razem rozgrywająca się w podświadomości głównego bohatera leżącego w śpiączce. Umierający David dzielił jednak z Elim salę w szpitalu – zaświadcza o tym ujęcie, w którym Rebeka nakazuje lekarzom, aby nie resuscytowali jej męża. Twórcy nie wyjaśniają natomiast, czy do rozprawy pomiędzy państwem Green doszło w rzeczywistości, a Eli miał w nią wgląd dzięki swym ponadnaturalnym zdolnościom, czy też był to może sposób, w który bohater narratywizował zasłyszane przy sąsiednim łóżku dyskusje pomiędzy małżonkami.

Niejasny status realności przedstawionego w odcinku sporu nie wpływa jednak na klarowność i dosłowność przesłania. Tradycyjny, zinstytucjonalizowany judaizm wyraźnie jawi się w *Soul Free* jako kostyczna, niemal bezduszna forma religijności. Skontrastowana z nią zostaje świecka nowa duchowość, niesplątana dogmatami i „poszukująca” – ewidentnie to ona jest miła Bogu według twórców serialu, dobitnie zaświadcza o tym pomazaniec w osobie Davida Greena, pragnącego godnej śmierci mistyka neofity. Ta nieopresyjna i progresywna religia jest jednak

z konieczności przeciwna tradycji. Indywidualistyczne poszukiwanie duchowe Greena wiąże się z odrzuceniem biblijnych wskazówek i skupieniem na własnym doświadczeniu. W grę wchodzi omawiana przez Charlesa Taylora kategoria autentyczności – autentycznie religijne doświadczenie jest w takiej optyce doświadczeniem indywidualnym. „Tak długo, jak ktoś poszukuje Boga, jego decyzje są Boskie”<sup>190</sup>. Religia zinstytucjonalizowana ze swoimi prawami musi natomiast ustąpić przed fundamentalnym dla ery autentyczności prawem do samostanowienia.

#### 3.2.2. Eli Stone kontra protestantyzm

Kolejnym wyznaniem, które zostaje w serialu postawione przed sądem, jest metodyzm, a wraz z nim ogół denominacji protestanckich. W dziewiątym odcinku drugiego sezonu, zatytułowanym *Two Ministers*, klientem kancelarii zatrudniającej Elego jest transseksualny pastor parafii św. Anny, Michael Stills (Dallas Maloy). Wielebny Stills, który urodził się jako kobieta, właśnie przeszedł operację zmiany płci i został zwolniony z funkcji eklezjalnej przez przewodniczącego rady zboru. Duchowny nie miał szansy wytłumaczenia swojej sytuacji przed kongregacją i pozycja jej przedstawiciela, dra Conroya (Jonathan Walker), za dyskryminację i bezprawne zerwanie kontraktu. Stills początkowo zwraca się o pomoc do Keitha Bennetta (Jason George), młodego prawnika, a prywatnie członka parafii św. Anny, jednak ten sam boryka się z wątpliwościami co do zasadności kontynuowania posługi przez transseksualnego duszpasterza.

Stills nie szuka rewanżu ani odpłaty za doznane krzywdy, pragnie tylko – jak sam twierdzi – „móc przemówić do wiernych i złagodzić ich uprzedzenia”<sup>191</sup>. Przypomina Davida Greena, choć

---

<sup>190</sup> E.B. Gertel, *Eli Stone: Self-indulgent, arrogant...*, *op. cit.*

<sup>191</sup> *Eli Stone*, sezon 2, odcinek 9, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

w odróżnieniu od niego nie powołuje się na osobisty kontakt z Bogiem. Zarówno pacjent z odcinka *Soul Free*, jak i wielebny Stills w równym stopniu przypominają męczenników mężnie znoszących prześladowania ze strony religijnych fanatyków i nadstawiających drugi policzek. Analogicznego podobieństwa nie można natomiast zauważyć w portretach sądowych adwersarzy Greena i Stillsa – dr Conroy jest postacią znacznie mniej zniuansowaną od Rebeki z odcinka *Soul Free*. Przewodniczący rady parafialnej nie tylko odbiera pastorowi możliwość spotkania z wiernymi w trakcie nabożeństwa, ale też nieudolnie maskuje swoją pogardę wobec transseksualisty. Mimo stawianego mu zarzutu dyskryminacji Conroy nawet na sali sądowej używa w odniesieniu do powoda żeńskich zaimków i damskiego imienia. Również rzucane przez pozwanego protekcyjne uwagi wyraźnie wskazują na jego wrogi nastawienie wobec Stillsa.

Greg Berlanti w swoich poprzednich serialach niejednokrotnie poruszał kontrowersyjne obyczajowo tematy. Przykładem może być chociażby familijny *Everwood* – już w pierwszym sezonie produkcji emitowanej na antenie młodzieżowego kanału The WB showrunner odważnie zdecydował się podjąć temat aborcji wśród nastolatków. Choć liberalne stanowisko Berlantiego i jego sztabu scenarzystów dało się łatwo odczytać, obrońcy życia zostali przedstawieni na ekranie ze znaczną dozą szacunku, jako bohaterowie o pogłębionych portretach psychologicznych. W przypadku ukazanego w *Two Ministers* sporu wokół kapłaństwa i uczestnictwa mniejszości seksualnych w życiu religijnym takiej subtelności zabrakło. Jak zauważa Charlotte E. Howell – skądinąd chwalcą progresywne przesłanie serialu – wielebny Stills z dziewiątego odcinka drugiego sezonu *Elego Stone’a* „jest nie tyle postacią, ile narzędziem politycznym”<sup>192</sup>. Zarówno pastor Michael, jak i dr Conroy pełnią funkcję fabularnych emblematów dla opcji światopoglądowych i w zasadzie nie posiadają żadnych cech osobowych.

---

<sup>192</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 110.

Splaszczanie psychologicznych portretów przedstawicieli poróżnionych stron pociąga za sobą obniżenie wiarygodności i walorów artystycznych odcinka, ale jednocześnie pozwala na zawarcie absolutnie przejrzystego przesłania. Wedle showrunnera i scenarzystów *Elego Stone'a* „tolerancja i miłość bliźniego są podstawowymi wartościami chrześcijaństwa, ale chrześcijańskie instytucje i niektórzy wierni używają religii, aby ostracyzować i potępiać tych, którzy się od nich różnią”<sup>193</sup>. Podobnie jak w sytuacji konfliktu przedstawionego w odcinku *Soul Free*, w *Two Ministers* linia podziału przebiega pomiędzy instytucjonalną ortodoksją a niedogmatyczną duchowością, które w alegorycznym procesie trafiają na wokandę. Różnice pojawiają się natomiast na poziomie wyroku – w przypadku sprawy Davida Greena chodzi tylko i aż o zaznaczenie wyższości i słuszności kierującej się porywami serca, indywidualistycznej duchowości. Wyrok, który zapada w sprawie pastora Stillsa, zmusza natomiast członków religijnej organizacji do uznania decyzji podjętej wbrew wewnętrznym rozstrzygnięciom tejże organizacji.

Trzeba tu zaznaczyć, iż amerykański Zjednoczony Kościół Metodystyczny nie uchwalił oficjalnych przepisów dotyczących wyświęcania osób transseksualnych, co główny bohater wspomina drowi Conroyowi w trakcie rozprawy. Technicznie zatem państwowy sąd nie zmienia w serialu postanowień Kościoła, a ostrze krytyki wymierzone jest przede wszystkim w bigotów zaliczających się w szeregi wiernych i świeckich administratorów parafii. Oficjalne stanowisko Zjednoczonego Kościoła Metodystycznego łatwo jednak pominąć – wspomniane jest tylko raz i nie stanowi głównego elementu argumentacji *Elego*. Zdaniem Jamesa Pate'a z Hebrew Union College dyskutowany odcinek *Elego Stone'a* stanowi wręcz atak na prawo do wolności religijnej:

[...] oglądam serial, w którym Kościół zostaje pozwany za zwolnienie transseksualisty i *przegrywa!* [kursywa oryginalna – przyp. D.J.]

<sup>193</sup> *Ibidem*.

### Rozdział 3. „You gotta have faith”. Współczesny prorok – Eli Stone

A co z wolnością religijną albo rozdziałem państwa od Kościoła? Liberałowie uwielbiają rozdział państwa od Kościoła, kiedy chodzi o usuwanie Dziesięciorga Przykazań z sal sądowych. Ale liberałowie, którzy produkują *Elego Stone’a*, nie mają za to problemów z państwem ingerującym w sprawy religii<sup>194</sup>.

Również Howell uznaje przesłanie zawarte w *Two Ministers* za otwartą krytykę chrześcijańskiego nastawienia do homoseksualizmu i osób transgenderowych<sup>195</sup>. Ponownie zatem zganione zostaje konserwatywne i tradycjonalistyczne podejście w obrębie organizacji religijnych, a sprawę sądową wygrywa duchowość nieuświęcona, choć przecież personifikowana w postaci członka kleru.

#### 3.2.3. Eli Stone kontra katolicyzm

Główny bohater produkcji Berlantiego i Guggenheima pozycja również Kościół Rzymskokatolicki. Zgodnie z serialową chronologią jest to pierwsza sprawa tocząca się przeciwko organizacji religijnej lub jej przedstawicielom – umieszczono ją w czwartym odcinku pierwszego sezonu, zatytułowanym *Wake Me Up Before You Go-Go* – ale w niniejszej publikacji została omówiona w ostatniej kolejności ze względu na jej znaczne skomplikowanie w porównaniu z bardziej bezpośrednią krytyką z odcinków *Soul Free* i *Two Ministers*. Proces w *Wake Me Up Before You Go-Go* wszczęty zostaje na wniosek Jake’a McCanna (Chris Diamantopoulos), który był pogrążony w śpiączce przez pięć lat. W tym czasie jego żona Brooke (Mandy Siegfried) doprowadziła do kościelnego unieważnienia małżeństwa, po którym przyznano jej również cywilny rozwód, a następnie

---

<sup>194</sup> J. Pate, *Eli Stone Attacks Religious Freedom*, on-line: <https://jamesbradfordpate.wordpress.com/2009/01/14/eli-stone-attacks-religious-freedom/>, dostęp: 22.01.2017.

<sup>195</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 110.

wyszła za mąż za najlepszego przyjaciela McCanna i jego biznesowego partnera, Adama Riverę (Joseph Will). Na skutek unieważnienia małżeństwa i rozvodu Brooke przejęła również udziały Jake'a w firmie zbudowanej przez niego i Adama. Od tego momentu pod samodzielnym kierownictwem Rivery biznes rozrósł się kilkakrotnie, w związku z czym Brooke i Adam oferują McCannowi aż 10 milionów dolarów w zamian za odstąpienie od roszczeń wobec firmy. Taka propozycja nie satysfakcjonuje jednak Jake'a, który stara się przy pomocy Elego podważyć w cywilnym sądzie kościelne orzeczenie o nieważności małżeństwa, a w konsekwencji unieważnić również ustalenia rozwodowe i odzyskać swoje udziały.

Fakt podjęcia sprawy McCanna przez Stone'a jest szeroko komentowany przez jego współpracowników. Podopieczna Elego, młoda prawniczka Maggie Dekker (Julie Gonzalo), oświadcza, że „nie po to spędziła 12 lat w katolickiej szkole i trzy lata na studiach prawniczych, żeby teraz pozywać Boga”<sup>196</sup>. W podobnym tonie wypowiada się również sekretarka Stone'a, Patti Delacroix (Loretta Devine), a nawet – zwykle sceptyczny – współwłaściciel kancelarii, Jordan Wethersby (Victor Garber). Główny bohater na zarzuty odpowiada, że w rzeczywistości „pozywa nie tyle Wszchemogącego, ile jego Kościoł, a w zasadzie jednego z kapłanów”, i dodaje przy tym, że „jest to ostatnio bardzo modne, tak jak kupowanie samochodów hybrydowych”<sup>197</sup>. Swoje wątpliwości co do zasadności pozwu ma również sędzia Salese (Matt DeCaro), który miałby poprowadzić ewentualną rozprawę. Przychyla się on do zastrzeżeń zgłoszonych przez adwokatkę reprezentującą interesy kurii, która powołuje się na zasadę rozdziału państwa od kościoła. Stone wyjaśnia, że pierwsza poprawka do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, jakkolwiek w istocie zapewnia świeckość państwa i wolność religijną, nie wyjmuje samych Kościołów

<sup>196</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 4, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

<sup>197</sup> *Ibidem*.



spod świeckiej jurysdykcji, czego dowodem miałyby być toczące się w cywilnych sądach rozprawy w sprawie molestowania seksualnego przez księży. Z takiej interpretacji pierwszej poprawki Eli wyciąga wniosek, iż jego klient ma wszelkie powody ku temu, aby w świeckim sądzie podważyć kościelne unieważnienie małżeństwa. Ostatecznie sędzia Salese nie przyzwala od razu na pełny proces, ale nakazuje wszczęcie wstępnej rozprawy dowodowej z udziałem księdza, który przyznał unieważnienie.

Powołany na świadka ojciec Huesen (Jeffrey Hutchinson) stwierdza, że unieważnił małżeństwo McCannów, ponieważ wszyscy lekarze zajmujący się Jakiem uznali, iż pacjent nie ma szans na przebudzenie ze śpiączki. Eli z kolei przypomina katolicką definicję małżeństwa jako wspólnoty całego życia i odwołuje się do zakorzenionego w teologii fundamentalnej pojęcia cudu:

**Eli:** Z tego, co ksiądz mówi, wynika, że odzyskanie zdrowia przez Jake'a było swojego rodzaju cudem.

**Ojciec Huesen:** Można tak powiedzieć.

**Eli:** Szkoda, że będąc kapłanem, nie spodziewał się ksiądz, że takie cudowne ozdrowienie jest możliwe. Myśli ksiądz, że boski wyrok, aby ocalić życie pana McCanna, stanowi znak, iż Bóg chciał, aby [McCann] wypełnił dożywotnie śluby złożone swojej żonie?

**Ojciec Huesen:** Nie ośmielam się podważać Bożego planu wobec kóregokolwiek z Jego wyznawców.

**Eli:** Rzeczywiście. Najwyraźniej ksiądz wymazuje tylko składane przez nich przyrzeczenia<sup>198</sup>.

Choć rozprawa dowodowa przebiega pomyślnie i wszystko wskazuje na to, że właściwy proces zostanie wszczęty, rozmowa pomiędzy Jakiem i Brooke ujawnia, iż prawdziwą motywacją McCanna jest odzyskanie żony, a nie firmy. Spotkania pomiędzy byłymi małżonkami, do których dochodzi w trakcie postępowania sądowego, ukazują jednak, że miłość pomiędzy Brooke i Adamem jest silna i szczerza, a spodziewany wyrok cofający

---

<sup>198</sup> *Ibidem*.

unieważnienie nie pomoże McCannowi w odzyskaniu serca ukochanej. Ostatecznie Jake decyduje się przyjąć proponowane warunki ugody, przebaczyć najlepszemu przyjacielowi i zrezygnować z prób odbicia Brooke.

Odcinek *Wake Me Up Before You Go-Go* jest problematyczny na przynajmniej dwóch poziomach. Najbardziej podstawowym z nich jest warstwa mimetyczna – adekwatność ukazanego na ekranie procesu. Przedstawiony przypadek podważenia kościelnego „unieważnienia” (*annulment*) małżeństwa jest bowiem bardzo daleki od realiów zarówno kalifornijskiego prawa cywilnego, jak i katolickiego prawa kanonicznego. Katolicka nauka, powołując się między innymi na słowa Jezusa z Ewangelii wg św. Łukasza i Ewangelii wg św. Marka (Łk 16,18 oraz Mk 10,2–12) oraz pouczenia z listów apostoelskich (1 Kor 7,10–11 i Rz 7,2–3), uznaje małżeństwo za nierozzerwalne, stąd w sensie ścisłym nie można mówić o „katolickim rozwodzie” ani „unieważnieniu małżeństwa”. Tytuł czwartej księgi Kodeksu Prawa Kanonicznego, do którego odnoszą się te potoczne terminy, mówi w rzeczywistości o „stwierdzeniu nieważności małżeństwa”. Sąd kościelny nie ma mocy rozwiązania ani „unieważnienia” prawidłowo zawartych węzłów małżeńskich, może jedynie stwierdzić, iż do zawarcia takiego związku nigdy w rzeczywistości nie doszło. Małżeństwo jest nieważne, jeśli zostało zawarte pod przymusem albo pomiędzy osobami blisko spokrewnionymi, bądź też jeśli przynajmniej jedno z małżonków jest niezdolne do współżycia płciowego. W kanonie 1095 jest ponadto mowa o chorobach psychicznych, uniemożliwiających podjęcie istotnych obowiązków małżeńskich; również zatajenie uniemożliwiających pożycie chorób i defektów fizycznych sprawia, że małżeństwo jest nieważne. Być może to właśnie na podstawie tych przepisów miałyby dojść do ukazanego w serialu „unieważnienia” – w tym miejscu trzeba jednak zaznaczyć, że wspomniane wyjątki odnoszą się do samego momentu zawarcia związku małżeńskiego i okresu narzeczeństwa poprzedzającego sakrament. Jak stwierdza adwokat kościelny Arletta Bolesta, „w kościelnym procesie małżeńskim

niemożliwym jest jego przeprowadzenie, gdy dana choroba pojawiła się po zawartym związku, gdy nie jest ona ciężka, czy gdy nie czyni strony (stron) niezdolną (niezdolnymi) do podjęcia istotnych zadań małżeńskich”<sup>199</sup>.

Śpiączka Jake’a co prawda czyni go „niezdolnym do podjęcia istotnych zadań małżeńskich”, ale wypadek, którego jest ona następstwem, wydarzył się już po zawarciu ważnego małżeństwa pomiędzy klientem Stone’a a Brooke. Jedyną inną drogą, która umożliwiłaby Brooke ponowne wejście w sakramentalny związek małżeński, jest śmierć męża – o tym wszak mówią słowa przysięgi: „dopóki śmierć nas nie rozłączy”. Trzeba jednak rozróżnić trwałą śpiączkę od śmierci mózgowej – w *Wake Me Up Before You Go-Go* nie wspomina się o stwierdzeniu takiego stanu u Jake’a. Gdyby uznano jego mózg za martwy i odłączono go od aparatury podtrzymującej życie, Brooke zostałaby wdową, a unieważnienie małżeństwa nie byłoby konieczne, aby mogła wyjść za Adama. Kościół nie dopuszcza natomiast do unieważnienia małżeństwa z powodu choroby któregokolwiek z małżonków, a takimi słowami trzeba opisać sytuację przedstawioną w *Elim Stonie*. Fabuła tego odcinka dowodzi nieznamości prawa kanonicznego przez scenarzystów bądź świadomego przekłamania w tej materii. Stwierdzenie nieważności małżeństwa przez ojca Huesena jest w serialu przedstawione jako proces analogiczny do rozwodu.

Zarzuty podobne do sformułowanych powyżej przytacza również Eli Stone w trakcie rozprawy dowodowej. Jego zdaniem ojciec Huesen, unieważniając małżeństwo, popełnił wykroczenie: nie dopełnił warunków przewidzianych w prawie kanonicznym. Prawnik usiłuje udowodnić, że ksiądz, który stwierdził nieważność związku, nie dochował odpowiednich procedur. Argumentacja owa opiera się jednak na błędnym założeniu, że

---

<sup>199</sup> A. Bolesta, „Rozwód kościelny” a choroba psychiczna małżonka, on-line: <http://www.kosciol.pl/article.php?story=20150403091659235>, dostęp: 24.01.2017.

unieważnienie – analogicznie do zawarcia – sakramentu małżeństwa może zostać zatwierdzone przez pojedynczego kapłana. W rzeczywistości stwierdzenie nieważności małżeństwa możliwe jest jedynie na drodze procesu kanonicznego przed kościelnym organem sądowym, z zachowaniem rygorystycznie określonych procedur i udziałem biegłych. Do 2015 roku, kiedy to w życie weszły upraszczające przepisy reformy papieża Franciszka z motu proprio *Mitis Iudex Dominus Iesus*, proces taki odbywał się ponadto w przynajmniej dwóch instancjach: pierwszy wyrok obowiązkowo musiał zostać zakwestionowany i przekazany trybunałowi apelacyjnemu. Zatem, nawet gdyby założyć, że ojciec Huesen rzeczywiście wykazał się złą wolą lub niezajomością katolickiej doktryny, nie miałyby on szans samodzielnie unieważnić małżeństwa pomiędzy Jakiem i Brooke.

Niezgodność serialowego przedstawienia „katolickiego rozvodu” ze stanem faktycznym niekoniecznie trzeba uznać za błąd scenarzystów i showrunnera. Równie dobrze mogło to być w pełni świadome zastosowanie *licentia poetica*, dobrze zresztą spełniające swą dramaturgiczną funkcję. Rozwiązawszy w taki sposób podstawowy problem z *Wake Me Up Before You Go-Go*, nie sposób jednak równie łatwo przejść do porządku dziennego nad inną trudnością interpretacyjną. W późniejszych odcinkach, stawiających przed sądem organizacje religijne, krytyka instytucji i jednoczesna gloryfikacja bezwyznaniowej duchowości jest wyraźna i niepodważalna. Odcinek czwarty pierwszego sezonu zawiera kilka przytyków wobec katolicyzmu – pojawia się obowiązkowa wzmianka o skandalu pedofilskim, postać ojca Huesena jest dość antypatyczna, kilkakrotnie pada też stwierdzenie o „pozywaniu Boga i Kościoła” – ale ostatecznie, jak słusznie stwierdza Howell, proces przedstawiony w *Wake Me Up Before You Go-Go* „nie stanowi sroziej krytyki religii katolickiej ani jej instytucji”<sup>200</sup>. Autorka *Prophets in the margins...* nie wykracza w swojej interpretacji poza cytowane powyżej

<sup>200</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 108.

stwierdzenie, jednak bliższa inspekcja argumentów użytych przez Elego w trakcie procesu i ogólna wymowa odcinka prowadzą do jeszcze radykalniejszych wniosków.

W trakcie rozprawy dowodowej Stone, próbując zdyskredytować księdza Huesena i podjętą przez niego decyzję o unieważnieniu małżeństwa swojego klienta, staje w obronie katolickiej doktryny o nierozzerwalności małżeństwa. Doktryny, co istotne, wyjątkowo rygorystycznej w porównaniu z zasadami obowiązującymi w innych chrześcijańskich denominacjach, dopuszczających możliwość rozwodu. *Wake Me Up Before You Go-Go* to jedyny odcinek *Elego Stone’a*, który w pozytywnym świetle ukazuje konserwatywny światopogląd religijny. W jaki sposób znalazł on drogę na ekran jako część serialu nieprzychylnie nastawionego wobec tradycyjnej, zinstytucjonalizowanej religii? W poszukiwaniu wyjaśnienia warto zwrócić uwagę na miejsce opisanego odcinka w strukturze sezonu – jest to dopiero czwarty epizod pierwszej serii. Stosunkowo łagodne potraktowanie Kościoła Rzymskokatolickiego mogło wynikać z chęci budowania jak najszerszego grona odbiorców na wczesnym etapie emisji serialu. Trzeba też podkreślić, że przyjęcie przez Elego postawy afirmującej tradycjonalistyczne spojrzenie na małżeństwo w *Wake Me Up Before You Go-Go* nie wyznacza kierunku światopoglądowego dla kolejnych odcinków. W nich bowiem to indywidualistyczna, „progresywna” duchowość rysuje się ponownie jako najistotniejsza forma religijności.

### 3.3. Niewyznaniowy Bóg i duchowość w *Elim Stonie*

Forma serialu prawniczego daje Berlantiemu, Guggenheimowi i ich scenarzystom okazję do przeprowadzenia krytyki tradycyjnej religii w sposób niezwykle bezpośredni – przez dosłowne stawianie jej przedstawicieli przed sądem, co demonstrują przykłady przytoczone w podrozdziale 3.2. Twórcy *Elego Stone’a* nie ograniczają się jednak tylko do wspomnianej krytyki, ale występują również z programem pozytywnym – ukazują na ekranie

alternatywę dla religii w postaci eklektycznej i niedookreślonej duchowości głównego bohatera. Guggenheim wyjaśnia swoją motywację w rozmowie z Brianem Fordem Sullivanem:

Wychowałem się w żydowskiej rodzinie, on [Berlanti – przyp. D.J.] natomiast w katolickiej – ale mamy bardzo podobne poglądy na duchowość. Jedną z rzeczy, która wydarzyła się w tym kraju w ciągu ostatnich siedmiu lat<sup>201</sup>, to sytuacja, w której religia i duchowość niejako zmieszały się ze sobą, religia wręcz wchłonęła duchowość i jeśli nie jesteś wiernym – albo wręcz wiernym konkretnego wyznania – to nie masz prawa do Boga, nie masz prawa do duchowości. Na pewno ja i Greg tak się czuliśmy – czuliśmy, że w ciągu minionych siedmiu lat byliśmy odizolowani od publicznego dyskursu na temat religii i duchowości. [...] Jednym z zadań serialu jest niejako uczynienie religii i duchowości dostępnymi dla wszystkich, a nie jedynie dla osób o ściśle ustalonej afiliacji religijnej<sup>202</sup>.

#### 3.3.1. Prorok pokolenia *nones* i fantastyczny modus narracji

Z tak sformułowaną misją twórcy stworzyli *Elego* – proroka pokolenia *nones*. Komunikacja wizualna poprzedzająca premierę serialu przywołuje skojarzenia z chrześcijaństwem: na plakacie promocyjnym główny bohater wskazywany jest przez boską rękę, ułożoną w gest przypominający ten z sykstyńskiego fresku Michała Anioła (ilustracja 4). Rozsadzanie tradycyjnie religijnej ikonografii rozpoczyna się jednak już od pierwszych scen pilotażowego odcinka. W nim to *Eli*, w narracji z *offu*, przedstawia się widzom serialu jako nieoczekiwany prorok. Zaczyna

---

<sup>201</sup> Wywiad został przeprowadzony w roku 2008 – siedem lat wcześniej na prezydenta Stanów Zjednoczonych wybrany został George W. Bush.

<sup>202</sup> B.F. Sullivan, *Interview: "Eli Stone" Co-Creator Marc Guggenheim*, on-line: [http://www.thefutoncritic.com/interviews/2008/01/31/interview-eli-stone-co-creator-marc-guggenheim-26583/20080131\\_elistone/](http://www.thefutoncritic.com/interviews/2008/01/31/interview-eli-stone-co-creator-marc-guggenheim-26583/20080131_elistone/), dostęp: 25.01.2017.

od wspomnienia, że jest prawnikiem, a firma, w której pracuje – Wethersby, Posner & Klein – zajmuje się głównie obroną dużych korporacji przed pozwami zwykłych śmiertelników. Następnie stwierdza, że do niedawna uznawał się za ateistę, jego osobistą Świętą Trójcą były trzy rzeczy na literę A: Armani, akcesoria miodowe i ambicja, a życie upływało mu głównie na konsumpcji i korzystaniu ze swojego uprzywilejowanego statusu członka wyższej klasy średniej. „Wtedy właśnie”, dodaje, „usłyszałem muzykę”.



Ilustracja 4. Plakat promujący pierwszy sezon *Elego Stone'a*<sup>203</sup>

Wizje, których doświadcza tytułowy bohater, zaczynają się właśnie od muzyki. Początkowo wydaje się ona korespondować z religijną tematyką serialu, odgrywana jest bowiem na

<sup>203</sup> Materiał promocyjny ABC, źródło: on-line: <http://thetvdb.com/banners/posters/81025-3.jpg>, dostęp: 25.01.2017.

kościelnych organach. Szybko jednak okazuje się, że podobieństwa zatrzymują się na tytule i organowym wprowadzeniu, pochodzącym z *Faith*, popowego przeboju George'a Michaela z 1987 roku. Eli zaczyna widzieć brytyjskiego piosenkarza w niespodziewanych miejscach. Wkrótce ujawnione zostaje, że wizje bohatera mogą mieć podłoże medyczne – w jego mózgu znajduje się nieoperowalny tętniak. Bohater zasięga opinii lekarzy, ale również akupunkturzysty, Franka Chena (James Saito), którego zdaniem wizje nie są jedynie halucynacjami wywołanymi przez aneuryzm:

**Chen:** Niemal we wszystkich religiach wierzy się w ludzi, którzy zostali do nas posłani, aby wskazać nam drogę. Niektórzy nazywają ich prorokami.

**Eli:** Prorokami? Myślisz, że jestem prorokiem, jak Mojżesz?

**Chen:** Bóg powiedział Mojżeszowi, że ześle proroka dla każdego pokolenia. Czemu nie mógłby to być prawnik? Szeroko znany adwokat, prowadzący głośne sprawy, o których świat powinien usłyszeć?

**Eli:** Różnica pomiędzy tymi ludźmi a mną jest taka, że ja nie wierzę w Boga.

**Chen:** Oczywiście, że w niego wierzysz. Wierzysz w dobro i zło, wierzysz w sprawiedliwość, uczciwość oraz miłość. Wszystkie te rzeczy to Bóg, Eli<sup>204</sup>.

Eli nie od razu daje się przekonać Chenowi, ale mimo to wizje nie ustępują, a każda z nich wiąże się w jakiś sposób z procesem sądowym, w który w danym momencie zaangażowany jest główny bohater. Z czasem Stone dopuszcza do siebie myśl, iż w istocie halucynacje, których doświadcza, są zsyłane przez siłę wyższą. Kwestia ponadnaturalnego statusu wizji Elega jest zresztą otwarta niemal do samego końca serialu. Wedle Howell ambiwalentny status religijnych motywów w obrębie świata przedstawionego

---

<sup>204</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 1, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.



to charakterystyczna cecha „fantastycznego modusu narracji”<sup>205</sup>. Okres niepewności co do statusu elementów ponadnaturalnych, „wahania, którego doświadcza bohater wplątany w fantastyczne wydarzenia, zanim zostaną one wyjaśnione przez niego albo też przez samą narrację – mogą wytworzyć liminalną przestrzeń możliwości. W przestrzeni tej [...] fantastycznym wydarzeniem jest prorocza wizja, a wahanie tworzy się wskutek pytań o jej źródła: religijne lub naukowe, boskie lub medyczne”<sup>206</sup>.

### 3.4. Formalizacja nowej duchowości

Fantastyczny modus narracji pełni dwojaką funkcję. Wytwarza dramaturgiczne napięcie, podając w wątpliwość religijne motywacje bohaterów i ich ostateczne znaczenie, ale pozwala również powiększyć potencjalną widownię o sceptyków, których serial *explicite* religijny mógłby odstraszyć. Marc Guggenheim wprost wspomina o takiej strategii w cytowanym już wywiadzie z Briannem Fordem Sullivanem<sup>207</sup>. Okres niepewności co do statusu ponadnaturalnych wydarzeń nie może jednak trwać w nieskończoność. Zgodnie z założeniami koncepcji rytuału przejścia Victora Turnera, skąd zaczerpnięty został termin, faza liminalna jest jedynie okresem przejściowym, po którym ponownie ustanowiona zostaje struktura. Podobnie i nieodokreślona, amorficzna duchowość, której *credo* showrunnerzy w pilotażowym odcinku włożyli w usta dra Chena, zmierza w miarę rozwoju serialu ku formalizacji. Najpierw swoje ateistyczne przekonania zarzuca Eli, nieco później do jego posłannictwa przekonuje się również część

---

<sup>205</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 2. Autorka korzysta z pojęcia ukutego przez Tzvetana Todorova w ramach strukturalnej analizy fantastyki, ale rozszerza jego znaczenie poza wąsko pojmowany gatunek. Por. T. Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. Howard, Cornell University Press, Ithaca, NY 1975.

<sup>206</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, *op. cit.*, s. 2.

<sup>207</sup> B.F. Sullivan, *Interview: “Eli Stone” Co-Creator Marc Guggenheim*, *op. cit.*

współpracowników z Weathersby, Posner & Klein, a z czasem dołącza do nich spora część opinii publicznej. W dwunastym odcinku pierwszego sezonu bohater przepowiada zniszczenie słynnego mostu Golden Gate i przekonuje burmistrza San Francisco do zamknięcia go, przez co ratuje życie setek osób i staje się jednym z najbardziej znanych prawników w mieście.

Stopniowej zmianie deklarowanego statusu wiary bohatera towarzyszy konkretyzacja wizji. Początkowo składają się one jedynie z alegorycznych wskazówek, kierujących Elego na właściwe tory w podejmowanych sprawach sądowych. Przykładowo, w *One More Try* – piątym odcinku pierwszego sezonu – jedna z wizji przenosi głównego bohatera na Hawaje, w drugiej natomiast Eli widzi swoją czarnoskórą sekretarkę jako śpiewaczkę chóru gospel. Sens tych widzeń okazuje się trywialnie bezpośredni. Kluczowym elementem będącego przedmiotem odcinka procesu sądowego są potencjalne zeznania świadka, który ukrywa się z obawy o swoje życie. Eli i Maggie odnajdują go wreszcie na Hawajach, gdzie prowadzi plażową wypożyczalnię sprzętu surfingowego o nazwie *Surfer Gospel*. W pierwszej części premierowego sezonu serialu wizje pełnią zatem przede wszystkim funkcję *gimmicku* (sztuczki uatrakcyjniającej narrację), analogicznie do wyjątkowych zdolności policyjnych konsultantów w kryminalnych *procedural shows* takich jak *Magia kłamstwa* (*Lie to Me*, 2009–2011) czy *Mentalista* (*The Mentalist*, 2008–2015). Z czasem jednak przesłanie kierowane do Elego staje się wyraźniejsze, coraz dobitniej zaznacza się również osobowa tożsamość wyższej siły, która naznacza głównego bohatera na proroka.

### Rozdział 3. „You gotta have faith”. Współczesny prorok – Eli Stone



Ilustracja 5. George Michael w odcinku pilotażowym  
(kadr z serialu *Eli Stone*)<sup>208</sup>



Ilustracja 6. George Michael jako Bóg w odcinku *Soul Free*  
(kadr z serialu *Eli Stone*)<sup>209</sup>

W *Soul Free* Eli znajduje się w śpiączce po operacji usunięcia tętniaka i doświadcza wizji stanowiącej właściwą treść ostatniego odcinka pierwszego sezonu. Widzenie wieńczy ponowne

---

<sup>208</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 1, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

<sup>209</sup> *Eli Stone*, sezon 1, odcinek 13, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

spotkanie głównego bohatera z George'em Michael'em. Kiedy w pilotażowym odcinku piosenkarz odśpiewywał jeden ze swoich hitów, zdawał się nie dostrzegać głównego bohatera (ilustracja 5), obserwującego go w swoim salonie. Do kończącego sezon epizodu trafiło bliźniacze ujęcie z punktu widzenia Elego, tym razem jednak Michael otoczony jest aureolą i wpatruje się wprost w prawnika. Minimalistyczna scenografia i nienaturalne oświetlenie wprowadzają do sceny atmosferę niesamowitości, nieobecnej w musicalowych wizjach z poprzednich odcinków. Wymiana zdań pomiędzy bohaterami sugeruje, że pod postacią piosenkarza objawia się sam Bóg, który pomaga Elemu w wybudzeniu się ze śpiączki (ilustracja 6).

Najwyższy pojawia się również w *The Path* – pierwszym odcinku drugiego sezonu – tym razem pod postacią psychoterapeutki (Sigourney Weaver). Kiedy Stone zaczyna podejrzewać, że domniemana lekarka nie jest tym, za kogo się podaje, między dwojgiem wywiązuje się następująca wymiana zdań:

**Eli:** Czy to możliwe, że przez ten cały czas byłaś zaledwie rozbudowaną wizją?

**Psychoterapeutka:** Wszystko jest możliwe, Eli. Czyż nie to jest sensem wiary?

**Eli:** To nie jest odpowiedź. Czy jesteś...?

**Psychoterapeutka:** „Bóg” bywa wąskim określeniem. Powiedzmy, hipotetycznie, że Nim jestem. Albo, używając prawniczego żargonu, że jestem Jego powierniczką. Usunąłś tętniak, byleś pewien, że chcesz powrócić do tego, co uważasz za normalne życie. Ale pisane jest ci o wiele więcej, Eli! Jesteś jedną z osób, dla których normalność równa się niespełnieniu potencjału.

**Eli:** I dlatego mnie karzesz? [...]

**Psychoterapeutka:** To tak nie działa. Nie odwdzięczam się złamanym karkiem za niewyświadczenie przysługi<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> *Eli Stone*, sezon 2, odcinek 1, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA 2008–2009.

W cytowanym dialogu twórcy starają się unikać powiązania pomiędzy Absolutem, objawiającym się pod postacią Sigourney Weaver, a Bogiem którejkolwiek z dominujących w Stanach Zjednoczonych religii – stąd asekuracyjne stwierdzenie o „Bogu jako wąskim określeniu (*narrow term*)”. Na tym etapie rozwoju narracji nie da się już jednak postawić znaku równości pomiędzy serialową reprezentacją Boga a „sprawiedliwością, uczciwością i miłością”, jak czyni to dr Chen w odcinku pilotażowym. Jasne staje się, że działająca w *Elim Stonie* siła wyższa zdecydowanie wykracza poza uniwersalistyczną definicję dobra – nie tylko dokonuje bezpośrednich interwencji w życie tytułowego bohatera, ale również objawia się pod ludzką postacią, sugerując osobową tożsamość.

Wreszcie we *Flight Path*, ostatnim odcinku serialu, Bóg przyjmuje postać Jeremy’ego Stone’a (Tom Cavanagh), zmarłego ojca Elego i Nate’a. Najwyższy podnosi na duchu głównego bohatera, zapewniając go o słuszności obranej ścieżki. Charlotte E. Howell, badająca serial przez pryzmat feminizmu i teorii queer, z przykrością zauważa, że „reprezentacje Boga zmierzają od George’a Michaela, geja, przez kobietę, do ojca Elego; wątek ten odzwierciedla trajektorię reprezentacji religii w *Elim Stonie*. Tradycyjna reprezentacja religijności, do której odnoszą się owe wizje Boga, zmienia się z subwersywnej na patriarchalną w trakcie trwania serialu [...] Wiara Elego w dobro i zło, sprawiedliwość, uczciwość i miłość ostatecznie zdają się znaczyć mniej od jego wiary w Boga [...], co sugeruje możliwe odrzucenie idei wielu prawd religijnych na rzecz jednej. Ta jedyna »Prawda« zdaje się oznaczać, że reprezentacją Boga jest ojciec Elego, co podtrzymuje chrześcijańską narrację o Bogu Ojcu i jego, adekwatnie męskim i heteroseksualnym, proroku”<sup>211</sup>. Z interpretacją Howell trudno się nie zgodzić, w obrębie niniejszej publikacji trzeba jednak inaczej ocenić opisaną przez nią zmianę w serialowej reprezentacji religii. To samo zjawisko, które krytykowane jest przez

---

<sup>211</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, op. cit., s. 114–115.

autorkę z pozycji feministycznych i queerowych, z perspektywy kulturoznawczej analizy motywów religijnych nie poddaje się tak jednoznacznej ewaluacji.

Niezwykle interesujące jest to, że serial otwarcie krytykujący tradycyjne instytucje religijne i promujący nową duchowość zwrócił się ku bardziej klasycznemu przedstawieniu Boga. Wciąż jest to portret Absolutu niedający się jednoznacznie przypisać do którejś z wielkich tradycji religijnych, twórcy nie porzucili również ostrej krytyki tychże (we *Flight Path* Stone staje naprzeciw chrześcijanom odmawiających transplantacji serca swojej martwej mózgowo córki z powodu ateizmu biorczyni), jednak podkreślona przez Howell trajektoria reprezentacji religii wyraźnie dąży w kierunku duchowości jeśli nie religijnej, to na pewno mniej amorficznej i płynnej. Tendencji tej nie można tłumaczyć ewentualną chęcią wkupienia się w łaski konserwatywnej widowni – w trakcie filmowania ostatniego odcinka twórcy wiedzieli już o niemal pewnym zdjęciu serialu z anteny. Bardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, iż zadecydowały kwestie fabularne.

Jak udowodniają Greg Berlanti i Marc Guggenheim w początkowej fazie pierwszego sezonu *Elego Stone'a*, wykonalne jest wprowadzenie niewierzącego i nieidentyfikującego się z żadnym wyznaniem bohatera, który zaczyna doświadczać działania sił nadprzyrodzonych, ale wciąż waha się co do natury owego działania. Znacznie trudniej jednak wyobrazić sobie konsekwentne prowadzenie narracji w taki sposób, aby główny bohater pozostawał równie bliskim obiektem identyfikacji dla widzów wierzących, agnostyków i ateistów, podczas gdy rozwijany jest wątek jego duchowego rozwoju i wybraństwa. Zadanie to na dłuższą metę jest w istocie niewykonalne, jeśli trzymać się często używanego w serialu określenia *Elego* jako „współczesnego proroka”. Już sama etymologia tego słowa kieruje w stronę bardzo konkretnej rzeczywistości duchowej, prorok pochodzi bowiem od starogreckiego προφήτης (*profētes*), które można tłumaczyć jako „mówiący otwarcie oraz w imieniu

kogoś innego”<sup>212</sup>. W czym imieniu miałby się wypowiadać prorok duchowości wymykającej się próbom definicji? Jeśli Eli jest wybrańcem, to kto lub co go wybrało? Odpowiedzi na te i podobne pytania można unikać tylko przez jakiś czas i właśnie w tym szukałbym wyjaśnienia łagodnego zwrotu *Elego* ku tradycji. Serial Berlantiego i Guggenheima aż do ostatniego odcinka pozostaje nieprzychylny dogmatom, znacznie korzystniej ukazując indywidualistyczną, antyinstytucjonalną i amorficzną duchowość, ale ostatecznie nie udaje mu się kompletnie odciąć od judeochrześcijańskich korzeni centralnego motywu.

---

<sup>212</sup> A. Pronzato, *Jeremiasz – człowiek „zawłaszczony” przez słowo*, tłum. D. Piekarczyk, Wydawnictwo Salvator, Kraków 2007, s. 9.

## **CZĘŚĆ II**

### SERIALE ESCHATOLOGICZNE





## Człowiek wiary kontra człowiek nauki. Psychomachia *Zagubionych*

### 4.1. Forpoczta serialowej rewolucji w Polsce

*Zagubieni* byli pierwszą produkcją nowej generacji, która zdobyła w Polsce masową widownię, *Rodzina Soprano* nadawana była bowiem w HBO, które wówczas nie mogło pochwalić się wysoką liczbą abonentów, oraz na antenie TVN, gdzie z kolei na drodze do zdobycia szerokiej publiczności stała późna pora emisji. Pierwszy sezon *Lost*, znacznie lepiej umiejscowiony w ramówce TVP1, gromadził natomiast przed telewizorami średnio 5,2 miliona widzów<sup>213</sup>. Sukces *Zagubionych* zachęcił również innych nadawców do sięgnięcia po mocno zserializowane, wysokobudżetowe produkcje zza oceanu – *Skazanego na śmierć* (*Prison Break*, 2005–2009) w Polsce czy *Dextera* (2006–2013) w TVN. Można wręcz zaryzykować tezę, że telewizyjny renesans zaczął się w Polsce dopiero wraz z premierą *Zagubionych*, jako że wcześniejsze osiągnięcia uznanych amerykańskich tytułów, z *Rodziną Soprano*, *Prezydenckim pokerem* i *Sześć stóp pod ziemią* na czele, nie osiągały ani imponujących wyników oglądalności, ani wystarczająco szerokiego oddźwięku w pozostałych mediach, aby uznać je za pełnoprawnych reprezentantów serialowej rewolucji.

*Zagubieni* zajmują zatem wyjątkowe miejsce w historii seriali w Polsce, jednak również w Stanach Zjednoczonych, gdzie

---

<sup>213</sup> *Bardzo dobre wyniki oglądalności serialu „Zagubieni”*, on-line: <http://www.press.pl/tresc/2599,bardzo-dobre-wyniki-ogladal-nosci-serialu-zagubieni>, dostęp: 6.02.2017.

telewizyjny renesans zaczął się pięć lat wcześniej niż w naszym kraju, ciesząc się zasłużoną sławą jednej z najistotniejszych produkcji trzeciej złotej ery telewizji. Kaja Szafrńska stwierdza wręcz, że „[o] godzinie 20.00, 22 września 2004 roku [data premiery pierwszego odcinka – przyp. D.J.] rozpoczęła się nowa epoka telewizji”<sup>214</sup>. Z kolei Alan Sepinwall, uznany krytyk telewizyjny, w swojej książce *Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever* zalicza *Lost* do grona najważniejszych seriali ostatnich lat, które zmieniły oblicze medium<sup>215</sup>. Wkład serialu stacji ABC w przesuwanie granic telewizyjnej rozrywki został doceniony również przez liczne gremia przyznające najważniejsze wyróżnienia w przemyśle rozrywkowym: *Zagubieni* otrzymali ponad 372 nominacje i 106 razy zdobyli nagrody (w tym między innymi 11 statuetek Emmy, 13 Saturnów, Złoty Glob oraz nagrodę Peabody’ego). Dobrym dowodem niezwykłej renomy serialu jest również uznanie badaczy, którego wyraz stanowią w całości poświęcone dziełu Abramsa i Lindeloffa kursy akademickie (prowadzone były między innymi w murach Tufts University oraz University of North Florida), jak również monografie. Wśród najważniejszych opracowań dotyczących *Zagubionych* znajdują się *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show* pod redakcją Roberty Pearson<sup>216</sup>, *Lost Thought* pod redakcją Pearsona Moore’a<sup>217</sup> oraz dwie części popularnonaukowej serii „...and Philosophy” wydawnictwa Wiley-Blackwell Publishing: *Lost and Philosophy: The Island Has Its Reasons*<sup>218</sup> oraz *The*

---

<sup>214</sup> K. Szafrńska, *Lost. krótka historia ponadczasowej legendy*, on-line: [http://wyborcza.pl/1,76842,8330010,Lost\\_krotka\\_historia\\_ponadczasowej\\_legendy.html](http://wyborcza.pl/1,76842,8330010,Lost_krotka_historia_ponadczasowej_legendy.html), dostęp: 6.02.2017.

<sup>215</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, *op. cit.*

<sup>216</sup> R. Pearson (red.), *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, I.B.Tauris, London 2009.

<sup>217</sup> P. Moore (red.), *Lost Thought*, CreateSpace, Seattle, WA 2012.

<sup>218</sup> S.M. Kaye (red.), *Lost and Philosophy: The Island Has Its Reasons*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2008.

*Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, obie zredagowane przez Sharon Kaye<sup>219</sup>. Na gruncie polskim trzeba wspomnieć przede wszystkim o poświęconym serialowi rozdziale monografii Arkadiusza Lewickiego *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej* oraz artykule Huberta Kubita z tomu *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych* pod redakcją Mirosława Filiciaka i Barbary Gizy<sup>220</sup>. W Polsce ukazało się również tłumaczenie pierwszej części *Lost and Philosophy*<sup>221</sup>.

#### 4.2. Sukces rodzi się w bólach – geneza *Zagubionych* i rozbudowanej mitologii serialu

*Zagubionych* od większości czołowych seriali nowej generacji cieszących się podobnym uznaniem akademików i szerokiej publiczności odróżnia przede wszystkim historia powstania i zagadnienie autorstwa. Warto zatrzymać się na chwilę nad tymi kwestiami, nie tylko po to, aby wyraźniej zaznaczyć miejsce *Lost* na mapie współczesnej telewizji, ale przede wszystkim dlatego, że prześledzenie genezy serialu okaże się pomocne w odczytywaniu obecnych w nim licznych religijnych motywów. Przypadek *Lost* stanowi ważny argument za istotnością *production studies* w interpretacji seriali telewizyjnych. O ostatecznym kształcie fabularnym i formalnym *Zagubionych* w równym, jeśli nie większym niż artystyczna wizja showrunnera stopniu zdecydowały nowe technologie produkcji i kanały dystrybucji oraz przetasowania na najwyższych stanowiskach kanału ABC. Dostęp do historii zakulisowych rozgrywek podczas tworzenia serialu dają, między innymi, wspomniany już Alan Sepinwall,

---

<sup>219</sup> S.M. Kaye (red.), *Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010.

<sup>220</sup> H. Kubit, *Narracja w Zagubionych, czyli o kłamstwie, czasie i nowym serialu*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja...*, op. cit., s. 27–42.

<sup>221</sup> S.M. Kaye, *Lost: Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*, tłum. B. Sałbut, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2010.

k który przygotowując *Revolution Was Televised...*, przeprowadził na ich temat wywiady z najważniejszymi osobami zaangażowanymi w produkcję, oraz Denise Mann, która w wieloautorskiej monografii *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* poświęciła *Zagubionym* swoje case study.

#### 4.2.1. Dyrektor stacji jako współautor

O ile w przypadku *Rodziny Soprano*, *Prawa ulicy* czy *Mad Men* relatywnie łatwo wskazać akuszerów sukcesu – w osobach Davida Chase’a, Davida Simona i Matthew Weinerja oraz dających im wiele twórczej swobody kablowym kanałom HBO i AMC – o tyle *Lost* zostało zbudowane pozornie na przekór wielu prawidłom produkcji *quality television*. Jak podsumowuje Sepinwall:

Pomysł serialu wyszedł nie od scenarzysty, ale od członka kadry zarządzającej telewizją. Pierwszy scenarzysta projektu został zwolniony. Ekipa kreatywna, która go zastąpiła, musiała napisać scenariusz, znaleźć obsadę i wyprodukować pilotażowy odcinek serialu w znacznie krótszym niż zazwyczaj czasie. Członek kadry, który dał produkcji zielone światło, został zwolniony, zanim trafiła ona na antenę. Jeden z dwóch showrunnerów rzucił swoją pracę zaraz po nakręceniu pilota. Niemal każda z kreatywnych decyzji na początku produkcji została podjęta w przeświadczeniu, że serial nigdy nie odniesie sukcesu. Wszyscy uważali, że jest zbyt dziwny, zbyt gęsty i zbyt niezwykły, aby mu się powiodło. A jednak się udało<sup>222</sup>.

Wspomniany przez Sepinwalla członek kadry zarządzającej to Lloyd Braun. Pełnił on funkcję prezesa ABC Entertainment Group od 2002 roku. Mimo udanego początku nowego milenium w 2003 roku *the Alphabet Network* borykała się z problemami z oglądalnością – stacja spadła w rankingach Nielsena z pierwszej na czwartą pozycję i znalazła się za pozostałymi kanałami „wielkiej trójki” oraz telewizją Fox. Przeczuwając, że

---

<sup>222</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, op. cit., s. 158.

jego dymisja jest wielce prawdopodobna wobec słabych wyników ratingowych ABC, Braun postawił wszystko na jedną kartę i postanowił zrealizować jeden ze swoich autorskich projektów. Pomysł na *Lost* przyszedł Braunowi do głowy, kiedy w trakcie wakacji na Hawajach obejrzał wraz z dziećmi *Cast Away: Poza światem* Roberta Zemeckisa (2000) – współczesną wariację na temat historii Robinsona Cruzoa, z Tomem Hanksem w roli głównej<sup>223</sup>. Zachwycony szef ABC postanowił połączyć egzystencjalną powagę *Cast Away* z atrakcyjnością i telewizyjnym potencjałem licznej obsady rozbitków na wzór *Rzykantów* (*Survivor*, 2000–), niezwykle popularnego survivalowego *reality show* stacji CBS<sup>224</sup>.

Pierwszą wersję scenariusza napisał Jeffrey Lieber, ale Braun, rozczarowany jej poziomem, przekazał projekt Jeffreyowi Jacobowi Abramsowi. Na początku 2004 roku, mimo względnie młodego wieku, Abrams był już uznanym scenarzystą i showrunnerem, odpowiedzialnym za *Felicity* (1998–2002) i emitowaną na antenie ABC *Alias – Agentkę o stu twarzach* (2001–2006). Abrams zgodził się wziąć *Zagubionych* pod swoją kuratelę, ale wyraźnie przy tym zaznaczył, że wobec ogromu innych obowiązków nie podoła zadaniu w pojedynkę<sup>225</sup>. U jego boku stanął ostatecznie Damon Lindelof, nieznanym szerzej młody scenarzysta, mający na koncie scenariusze pojedynczych odcinków *Nasha Bridgesa* (1996–2001) i *Jordan* (*Crossing Jordan*, 2001–2007). Aspiracją Lindelofa było pierwotnie objęcie stanowiska w ekipie scenarzystów *Agentki o stu twarzach*, a spotkanie w sprawie *Lost* miało jedynie zbliżyć go do tego celu. Jak się jednak okazało, pomysły Lindelofa i Abramsa na rozwinięcie wstępnego

<sup>223</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>224</sup> D. Mann, *It's Not TV, It's Brand Management TV. The Collective Author(s) of the "Lost" Franchise*, [w:] *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell, Routledge, New York, NY 2009, s. 108.

<sup>225</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, *op. cit.*, s. 162.

konceptu Liebera doskonale się uzupełniały. Późniejszy reżyser *Gwiezdnych wojen: Przebudzenia Mocy* (*Star Wars: The Force Awakens*, 2015) zaproponował, aby wyspa, zamiast pełnić jedynie funkcję miejsca akcji, została niemal jednym z bohaterów i aby otaczała ją aura niesamowitości. Lindelof z kolei rozwiązał podstawowy problem z rozpisaną na wiele odcinków narracją o rozbitkach na bezludnej wyspie. Aby widzowie nie wypatrywali z niecierpliwością opuszczenia wyspy przez bohaterów, ocaleni pasażerowie powinni być ludźmi z mroczną przeszłością lub traumatycznymi wspomnieniami, wobec których perspektywa rozpoczęcia nowego życia z czystą kartą wyda się atrakcyjna.

Pośpiech, z jakim prowadzono prace przy preprodukcji *Zagubionych*, jest wyjątkowy. Abrams opisuje ten proces w wywiadzie z Joe Rhodesem: „Damona spotkałem po raz pierwszy w poniedziałek [...] Do piątku napisaliśmy dwudziestostronicowy zarys projektu. [Szefowie stacji – przyp. D.J.] zatwierdzili pilota do produkcji w sobotę. W tym momencie nie mieliśmy nawet scenariusza, a w ciągu 12 tygodni musieliśmy wejść na plan”<sup>226</sup>. Na jakości potencjalnie mogło odbić się nie tylko błyskawiczne tempo prac, ale również powszechny brak wiary w możliwość odniesienia sukcesu przez serial. Stało się jednak zupełnie odwrotnie: ponieważ poza Braunem nikt spośród wysoko postawionych członków władz ABC nie widział w *Lost* materiału na hit, nikt też nie wtrącał się do produkcji, aby nie zostać skojarzonym z ratingową porażką. W tej sytuacji Abrams i Lindelof mieli znacznie więcej kreatywnej wolności niż inni twórcy seriali projektowanych dla telewizji ogólnodostępnej. Jak stwierdza późniejszy współtwórca *Pozostawionych*, „mieliśmy luksus, aby przedstawić im [władzom stacji – przyp. D.J.] projekt dokładnie takiego serialu, jaki chcielibyśmy zrobić. [...] W ciągu jednego

---

<sup>226</sup> J. Rhodes, *How “Lost” Careered Into Being a Hit Show*, „The New York Times”, on-line: <http://www.nytimes.com/2004/11/10/arts/television/how-lost-careered-into-being-a-hit-show.html>, dostęp: 8.02.2017.

tygodnia mogliśmy upichcić najbardziej ambitny i kosztowny serial, jaki kiedykolwiek zrobiono, i jeśli im się on spodoba, to super. A jeśli nie, to też nic się nie stanie”<sup>227</sup>.

##### 4.2.2. Negocjacja znaczeń i kształtu formalnego serialu – showrunnerzy kontra kadra zarządzająca

Lindelof i Abrams, obaj zafascynowani w dzieciństwie fantastyką, obyczajowo-przygodową hybrydę *Cast Away* i *Rzykantów* z wyjściowego pomysłu Brauna nasycili aurą niesamowitości i zdumiewającymi zjawiskami. Dyrektor ABC nie stawiał przeszkód, poprosił jedynie, aby wszystkie niezwykle wydarzenia w serialu były ostatecznie racjonalnie wytłumaczalne. Twórcy przyjęli ten warunek, a Braun wydał zgodę na realizację pilotażowego odcinka za rekordową wówczas sumę ponad 13 milionów dolarów. Decyzję tę przypłacił głową – już po zakończeniu nagrywania pilota, w kwietniu, Braun został zwolniony ze stanowiska pod zarzutem niegospodarności. Lindelof i Abrams pracowali tymczasem nad formatem zwanym również „biblią serialu”. Jest to jeden z najistotniejszych dokumentów, opisujący bohaterów, schematy narracyjne i przykładowe pomysły na odcinki. Trafia on nie tylko do ewentualnych przyszłych scenarzystów, ale również – a w przypadku tego konkretnego przewodnika przede wszystkim – do władz telewizji, które na podstawie odcinka pilotażowego i właśnie „biblii” decydują, czy zamówić u firmy produkcyjnej kolejne odcinki, które trafią na antenę w nadchodzącym sezonie.

W 2013 roku, trzy lata po zakończeniu emisji ostatniego, szóstego sezonu i dziewięć lat po przedłożeniu formatu władzom stacji, „biblia” wyciekła do internetu. Ten dwudziestostronicowy dokument jest fascynującym dowodem zakulisowych rozgrywek pomiędzy twórcami a kierownictwem ABC. Następca Brauna na stanowisku dyrektora ABC Entertainment Group,

---

<sup>227</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, op. cit., s. 163.



Steve McPherson, był bowiem do projektu Abramsa i Lindelofa nastawiony znacznie mniej entuzjastycznie od swojego poprzednika. Jego nastroje podzielała również reszta kadry zarządzającej. Główne źródło obaw stanowiła kwestia silnej serializacji *Zagubionych* oraz zawartych w pilocie elementów fantastycznych. Takie podejście może dziwić ponad dekadę później, kiedy każda wielka stacja stara się mieć w swojej ramówce seriale oparte na popularnych komiksach i produkcje z elementami fantastycznymi. Drogę dla owych projektów, znacznie poszerzoną ostatnio dzięki ogromnemu sukcesowi filmowego uniwersum Marvela oraz telewizyjnej *Gry o Tron (Game of Thrones, 2011–)*, *Zagubieni* dopiero jednak torowali. W 2004 roku zadowalające wyniki oglądalności wcześniejszych produkcji takich jak *Z archiwum X (The X-Files, 1993–2002)* czy *Buffy: Postrach wampirów (Buffy: The Vampire Slayer, 1997–2003)* nie były przez szefów wielkich stacji brane za wiele więcej niż wyjątki od żelaznej reguły. W kanałach „wielkiej trójki” emitowano przede wszystkim sprawdzone gatunki: serie policyjne, lekarskie, prawnicze i sitcomy, a miejsce dla produkcji fantastycznych widziano w bardziej niszowych stacjach pokroju Sci-Fi Channel (obecnie Syfy). Silna serializacja z kolei relegowana była do emitowanych w popołudniowej ramówce oper mydlanych oraz stacji kablowych, zadowalających się niższymi od *broadcast networks* wynikami oglądalności. W czołowych kanałach wciąż zamiast *serials* preferowano *series*, z odcinkami stanowiącymi zamknięte całości – produkcje takie niezaznajomiony widz może zacząć oglądać w trakcie trwania sezonu bez żadnego dodatkowego przygotowania i znajomości poprzednich odcinków, co znacznie poszerza grono potencjalnych odbiorców.

W pierwszym odcinku *Lost* uwidaczniają się tymczasem skomplikowane relacje pomiędzy trudną do objęcia grupą bohaterów (pierwszoplanowych postaci w samym pilocie jest aż 14!) oraz wątek tajemniczego, niepojawiającego się na ekranie potwora, który grasuje po dżungli i morduje jedną z postaci epizodycznych. Aby uspokoić swoich przełożonych, twórcy

serialu zawierają więc w „biblii serialu” następującą serię pytań i odpowiedzi:

CZY JEST TO SERIAL FANTASTYCZNY [*GENRE SHOW*]? [wersaliki i podkreślenia oryginalne – przyp. D.J.]

Wolimy używać kategorii „serial przygodowy”.

Naszą wytyczną jest, aby traktować ZAGUBIONYCH tak jak książkę Michaela Crichtona<sup>228</sup>. Za każdym razem, kiedy wprowadzamy fantastyczny element, podchodzimy do niego z realnej perspektywy. Jeśli zrobimy to w odpowiedni sposób, „temu, co paranormalne”, zawsze będzie towarzyszyło logiczne wyjaśnienie, przypominające widzowi, że mają do czynienia z rzeczywistością [...].

NAJISTOTNIEJSZA KWESTIA: CZY POSZCZEGÓLNE ODCINKI BĘDĄ NIEZALEŻNE I ZAMKNIĘTE [*SELF-CONTAINED*], CZY TEŻ ZSERIALIZOWANE?

Niezależne.

Naprawdę.

Obiecujemy.

Tak – tajemnice otaczające wyspę mogą służyć jako szersza (i łatwa do przyswojenia) mitologia, ale każdy odcinek ma wstęp, rozwinięcie i zakończenie. Co ważniejsze, początek kolejnego odcinka wprowadza zupełnie nowy problem do rozwiązania, który nie wymaga ŻADNEJ znajomości poprzedniego odcinka(ów) (poza okazjonalnym dwuczęściowcem). [...]

KAŻDY SERIAL POTRZEBUJE ZNAJOMEJ SCENOGRAFII (*HOME SETS*) – A ZATEM...?

Zdajemy sobie sprawę, że próba kręcenia serialu tydzień po tygodniu bez żadnych ujęć we wnętrzach byłaby problematyczna. Jak zatem stworzymy stałą scenografię dla serialu, który rozgrywa się na tropikalnej wyspie? [...] Mamy pomysł, aby wybudować dżunglę w studio filmowym. W tej większej dżungli bohaterowie zaczną konstruować swoje „miniscenografie”<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Michael Crichton – autor powieści takich jak *Park Jurajski*, *Andromeda znaczy śmierć* czy *Kula*. Lindelof i Abrams odnoszą się do gatunkowej klasyfikacji większości dzieł Crichtona, które nazywano „technothrillerami”, unikając tym samym niszowej łatki science fiction.

<sup>229</sup> J.J. Abrams, D. Lindelof, *“Lost” – Series Format*, format serialu, on-line: [http://leethomson.myzen.co.uk/Lost/Lost\\_Writers\\_Guide.pdf](http://leethomson.myzen.co.uk/Lost/Lost_Writers_Guide.pdf), dostęp: 8.02.2017.

Powiedzieć, że wszystkie te obietnice zostały złamane, to zbyt mało. W ciągu sześciu sezonów *Zagubieni* stali się niemal synonimem postmodernistycznie wielowątkowej i niezwykle skomplikowanej narracji – do obecnych już w odcinku pilotażowym retrospekcji dołączają z czasem futurospekcje oraz podróże w czasie, które z linii fabularnej serialu czynią istny labirynt. Poziom komplikacji serialowej narracji doskonale ukazuje schemat autorstwa Davida Ryana Andersona (ilustracja 7). Nie zrealizowano również obietnicy dotyczącej scenografii zbudowanej w studio filmowym – większość scen kręcona była w plenerze na Hawajach, co znacznie zwiększało koszt realizacji serialu.

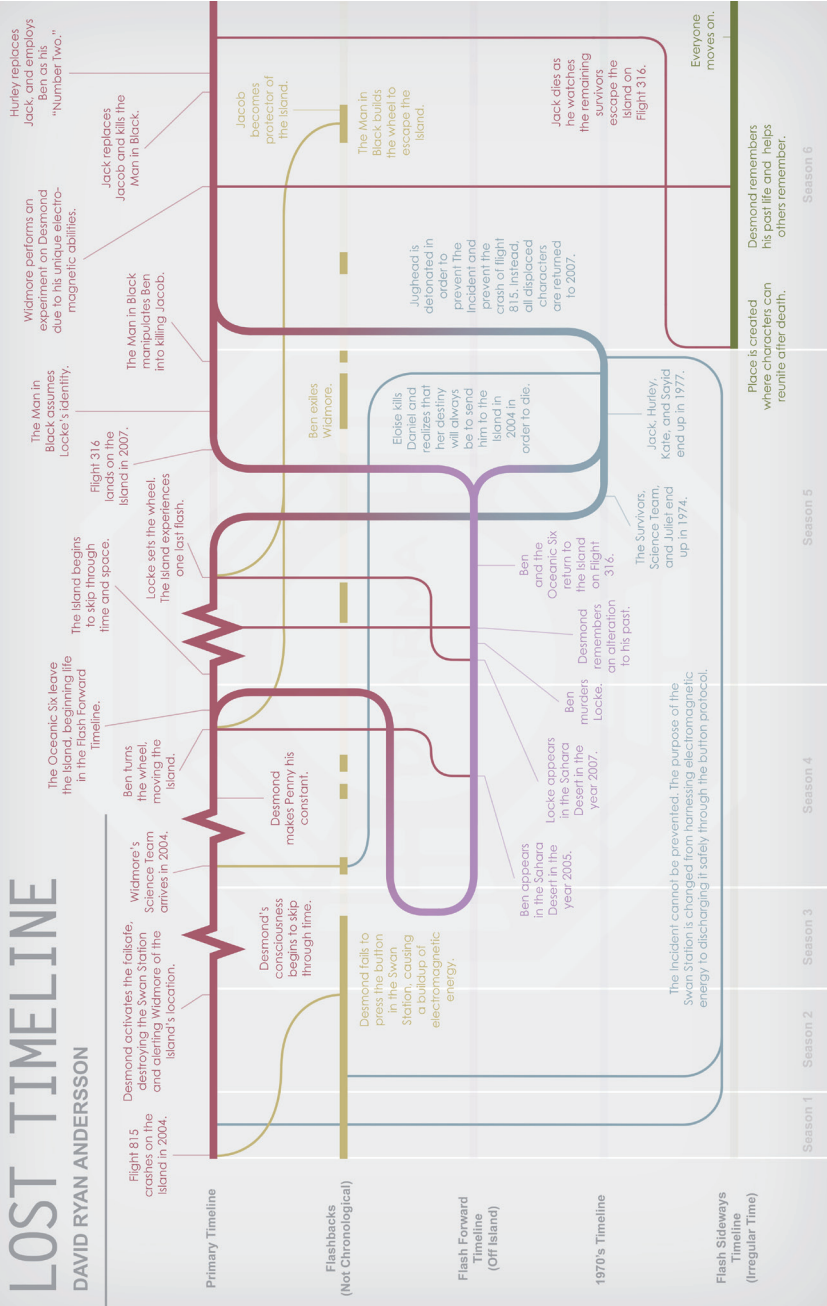
Ilustracja 7. Schematyczne przedstawienie narracji *Zagubionych* na osi czasu. Autor: David Ryan Andersson<sup>230</sup> ►

---

<sup>230</sup> Źródło: on-line: <http://anderssondavid1.deviantart.com/art/Lost-Time-line-Infographic-184741887>, dostęp: 8.02.2017.

# LOST TIMELINE

DAVID RYAN ANDERSSON



Lindelof przyznaje w rozmowie z Germainem Lussierem, że wraz z Abramsem rozmyślnie okłamał dyrektorów ABC – jego zdaniem była to jedyna możliwość, aby pierwszy odcinek *Lost* nie został jednocześnie ostatnim<sup>231</sup>. Już po zatwierdzeniu przez stację J.J. produkcji pełnego sezonu Abrams opuścił ekipę na rzecz pracy przy realizacji swojego pierwszego pełnometrażowego filmu kinowego, *Mission: Impossible III* (2006). Jako że Lindelof nie czuł się na siłach, aby samodzielnie pokierować tak ambitnym i złożonym projektem, na jaki wyrastali *Zagubieni*, zwrócił się do swojego byłego szefa, Carltona Cuse'a, pod którego przewodnictwem pracował nad scenariuszami *Nasha Bridge-sa*. Cuse odniósł się do propozycji entuzjastycznie i wspólnie ze swoim byłym podopiecznym zrywał kolejne obietnice złożone dyrektorom w „biblii serialu”.

#### 4.2.3. Negocjacja znaczeń i kształtu formalnego serialu – showrunnerzy i fani

Obawy kadry zarządzającej okazały się w większości bezpodstawne – po tym, jak pilot osiągnął doskonałe wyniki w rankingu Nielsena (18,65 miliona widzów), widownia nie zmalała znacznie w trakcie kolejnych tygodni emisji – średnia oglądalność dla wszystkich odcinków pierwszego sezonu to aż 18,19 miliona. Silna serializacja nie stanowiła zatem przeszkody dla widzów, również dzięki rozwojowi nowych kanałów dystrybucji. *Zagubieni* nie byli wyjściowo projektowani do dystrybucji multikanałowej, ale w trakcie emisji drugiego sezonu serialu ABC podpisało z firmą Apple nowatorską umowę. Zgodnie z jej postanowieniami kilka godzin po telewizyjnej premierze najnowsze odcinki *Lost* oraz *Gotowych na wszystko* ukazywały się w cenie 1,99 dolara

---

<sup>231</sup> G. Lussier, *Exclusive: Damon Lindelof Explains the Truth Behind Leaked Early "Lost" Document*, 20.09.2013, on-line: <http://www.slashfilm.com/leaked-lost-document-outlines-a-different-vision-of-the-show-for-a-devious-purpose/>, dostęp: 8.02.2017.

w internetowym sklepie iTunes, dostępnym na komputerach Mac oraz iPodach (wówczas jedynym przenośnym sprzęcie Apple, jako że iPhone pojawił się na półkach sklepów dwa lata później, a iPad dopiero w 2010 roku). Opisana umowa nie tylko tłumaczy, dlaczego popularność serialu nie spadała mimo wzrastającej komplikacji narracji, ale stanowi jednocześnie przełomowy moment w całej historii telewizji – zdaniem Amandy Lotz właśnie od niej można datować początek ery postsieci<sup>232</sup>. Łatwa dostępność seriali w dystrybucji sieciowej pozwoliła na nadawanie w telewizji opowieści o zagmatwanej narracji, podobnie jak popularność DVD stanowi zdaniem Thomasa Elsaessera jeden z powodów popularności „filmów-zagadek” (*mind-game films*)<sup>233</sup>.

W przypadku *Zagubionych* widzowie nie tylko mieli w każdej chwili możliwość powrócenia do zagadkowych partii odcinka dzięki iTunes i zdobywającym rynek cyfrowym nagrywarkom DVR, ale wielu z odbiorców za pośrednictwem internetu uczestniczyło również w nieustającym, zbiorowym wysiłku interpretacyjnym. Każdy odcinek zaraz po zakończeniu emisji poddawany był na licznych nieoficjalnych stronach i forach internetowych analizie, prowadzonej klatka po klatce. Dociekliwi widzowie usiłowali rozwikłać fabularne zagadki i nierzadko udawało im się to na długo przed momentem, w którym showrunnerzy zaplanowali wyjawienie rozwiązania w serialu. Alan Sepinwall wspomina, jak przeglądając niegdyś dyskusję na popularnej fanowskiej stronie Television Without Pity, natknął się na teorię dowodzącą, iż Jack i Claire, dwójka pierwszoplanowych bohaterów, jest przyrodnim rodzeństwem, nieświadomym swojego pokrewieństwa. Podstawą tej hipotezy była pozornie nieznacząca scena w jednej z retrospekcji, w związku z czym Sepinwall stwierdza: „Sam nie połączyłem tych faktów ze sobą, ale ta teoria od razu mnie

<sup>232</sup> A. Lotz, *The Television Will be Revolutionized*, NYU Press, New York, NY 2007, s. 257.

<sup>233</sup> T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, [w:] *Puzzle Films*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2009, s. 38.

przekonała. Kiedy przeprowadzałem tego lata wywiad z Cusem, wspomniał coś na temat Christiana Sheparda, na co ja odparłem: »On jest też ojcem Claire, prawda?«. Cuse wyglądał, jakby dostał ataku serca<sup>234</sup>. Skali przywiązania i dociekliwości fanów do *Zagubionych* bodaj najlepiej dowodzi Lostpedia – prowadzona przez fanów i oparta na systemie Wikipedii internetowa encyklopedia poświęcona w całości serialowi i jego tajemnicom. W 2017 roku składała się ona z aż 7372 haseł i ponad 25 tysięcy plików<sup>235</sup>.

Pierwotną publiczność *Zagubionych* z pełnym przekonaniem można określić mianem prosumentów. Showrunnerzy śledzili umieszczane w internecie teorie i komentarze fanów, a od drugiego sezonu komentowali je nawet w podcaście zamieszczanym na oficjalnej stronie internetowej stacji ABC oraz w sklepie iTunes. Reakcje widzów bezpośrednio wpływały na kształt fabuły serialu, którego przesłanie wyłaniało się w obrębie dialogu pomiędzy twórcami a fanami. Dialogu, co oczywiste, ograniczonego – trzeba pamiętać o znacznie istotniejszej roli producentów programu niż widzów oraz o fabularnych fundamentach, położonych przez showrunnerów jeszcze przed wywiązaniem się internetowych dyskusji. Niemniej stosunkowo ważną rolę odzewu publiczności w procesie twórczym warto mieć w pamięci podczas interpretowania motywów religijnych zawartych w *Zagubionych*. O ile bowiem rezerwa dyrektorów ABC okazała się zupełnie nieuzasadniona w odniesieniu do skomplikowanej narracji serialu i kosztów produkcji, o tyle nacisk kładziony przez Brauna na naukowe wyjaśnienie wszystkich niezwykłych wydarzeń miał, jak się okazuje, pewną wartość. Część widzów rozwścieczyło bowiem zakończenie serialu, w którym twórcy udzielili odpowiedzi na większość nurtujących fanów pytań. Odpowiedzi owe nie były ani w pełni racjonalne, jak życzyliby sobie tego przedstawiciele kadry zarządzającej, ani fantastyczno-naukowe – takie większość rozczarowanych ostatnim odcinkiem

---

<sup>234</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, *op. cit.*, s. 180.

<sup>235</sup> *Lostpedia*, on-line: <http://lostpedia.wikia.com>, dostęp: 9.02.2017.

widzów przyjęłaby entuzjastycznie, ponieważ fantastyczne elementy były w serialu silnie obecne przynajmniej od ostatniego odcinka czwartego sezonu, kiedy wprowadzono wątek podróży w czasie – ale wprost religijne.

### 4.3. Wierzący bohaterowie

Jednoznacznie transcendentalna wymowa zakończenia serialu rozszerzyła część widowni, nie oznacza to jednak, że motywy religijne nie pojawiały się w serialu już wcześniej. Były one obecne – i antycypowane przez część fanów – już od pierwszego odcinka na kilku poziomach. Najbardziej powierzchownym z nich jest religijność wybranych bohaterów. Wśród 48 rozbitków i pobocznych postaci przewijających się przez ekran w ciągu sześciu sezonów znajdują się reprezentanci wielu wyznań, ale zdecydowanie najliczniejszą grupę stanowią chrześcijanie. Prawdopodobnie protestantami jest para spośród głównych bohaterów – Jack Shepard (Matthew Fox) i Kate Austen (Evangeline Lilly), ale wnioskować o tym można tylko na podstawie przedstawionych w retrospekcjach ceremonii ślubnych udzielanych w protestanckim rycie.

#### 4.3.1. Charlie Pace

Znacznie bardziej eksponowany jest katolicyzm. Po raz pierwszy zostaje on przedstawiony na ekranie za pośrednictwem Charliego Pace'a. Bohater ten, odgrywany przez znanego z trylogii *Władca Pierścieni* Dominica Monaghana, należy do 14 postaci tworzących pierwszoplanowy ansambl już od pilotażowego odcinka. Widzowie poznają Charliego jako borykającego się z uzależnieniem od narkotyków byłego gwiazdora przebrzmiałego zespołu rockowego Drive Shaft. W ramach retrospekcji ujawnione zostaje, że bohater wychował się w katolickiej rodzinie i służył do mszy świętej jako ministrant. Kariera muzyczna i związany z nią rozrywkowy tryb życia odsunęły Charliego od



wiary i doprowadziły na życiowy zakręt – w chwili lotniczej katastrofy, od której rozpoczyna się akcja serialu, narkotyzuje się on w samolotowej toalecie. Po tym, jak lot numer 815 linii Oceanic rozbija się na wyspie, bohater podejmuje walkę z nałogiem – z pomocą Johna Locke’a (Terry O’Quinn) – oraz zwraca się ponownie ku Bogu. Wewnętrzne rozdarcie byłego rockmana zostaje bezpośrednio unaocznione w serialowej diegezie, kiedy Locke oraz Boone (Ian Somerhalder) odnajdują awionetkę afrykańskich przemytników, która rozbiła się na wyspie przed laty. Wciąż spoczywa w niej ładunek w postaci setek figurek Matki Bożej Fatimskiej, wypełnionych woreczkami z heroiną (ilustracja 8). W ostatnim odcinku pierwszego sezonu, zatytułowanym *Exodus*, Charlie zabiera jedną z tych statuetek do obozu rozbitków i umieszcza w swoim namiocie. Narkoman odkrywający na nowo swoją wiarę, spoglądając codziennie na postać Matki Bożej, toczy walkę ze swoimi wewnętrznymi demonami.



Ilustracja 8. Wypełniona heroiną figurka Matki Bożej Fatimskiej (kadr z *Zagubionych*)<sup>236</sup>

<sup>236</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 1, odcinek 24, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

Obecność wypełnionej uzależniającą substancją figurki wystawia na próbę uczucie rodzące się pomiędzy Charliem a Claire (Emilie de Ravin). Wybranka Charliego w momencie katastrofy jest ciężarna i swojego syna rodzi już na wyspie. Były rockman postanawia zaopiekować się dzieckiem (które, co warto zaznaczyć, Claire nazywa biblijnym imieniem Aaron) oraz pełnić dla niego funkcję zastępczego ojca. W *Fire + Water*, dwunastym odcinku drugiego sezonu, Claire dowiaduje się o zawartości spoczywającej w namiocie Charliego figurki i zakłada, że ten wciąż nie porzucił dawnego nałogu. Dziewczyna dystansuje się od bohatera i zakazuje mu zbliżyć się do Aarona. Charlie tymczasem doświadcza surrealistycznych wizji, które przekonują go, iż dziecko znajduje się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. W jednej z owych wizji matka Charliego (Sammi Davis) i Claire odtwarzają pozy aniołów z obrazu *Chrzest Chrystusa* autorstwa Andrei del Verrocchio (ilustracje 9, 10), którego reprodukcja – co ukazane jest we wcześniejszej retrospekcji – zdobiła ścianę w rodzinnym domu Pace'ów. W kadrze pojawia się również biała gołębica, obecna także na obrazie włoskiego mistrza, gdzie symbolizuje Ducha Świętego. Rozmowa z Eko Tundem (Ade-wale Akinnuoye-Agbaje), innym katolickim bohaterem serialu, przekonuje Charliego, że niebezpieczeństwo czyhające wedle wizji na Aarona ma duchowy charakter. Ostatecznie Eko udziela chrztu zarówno chłopcu, jak i jego matce.



Ilustracja 9. Wizja Charliego  
(kadr z *Zagubionych*)<sup>237</sup>



Ilustracja 10. *Chrzest Chrystusa* Andrei del Verrocchio  
i Leonarda da Vinci (detal)<sup>238</sup>

Walka Charliego z nałogiem znajduje dosłowne, ale i symboliczne zakończenie w dwudziestym drugim odcinku drugiego sezonu, zatytułowanym *Three Minutes*. W nim to ostatnie figurki, które zachowały się z przemytniczego ładunku, trafiają w ręce bohatera. Tym razem były rockman decyduje się nie wystawiać na próbę swojej silnej woli i wyrzuca statuetki do oceanu. Gest ten można by odczytać na dwa sposoby: jako manifestację wolności od nałogu bądź też jako metaforyczne odrzucenie wiary. Kolejne odcinki usuwają jednak wszelką wątpliwość co do interpretacji sceny z *Three Minutes* – Charlie odrzucił wówczas narkotyki, a nie Boga. W trzecim sezonie bowiem Desmond Hume'a, ostatniego z katolików wśród czołowych bohaterów, zaczynają nawiedzać wizje, w których Charlie umiera. Szkot początkowo nie zdradza się

<sup>237</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 2, odcinek 12, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

<sup>238</sup> Źródło: on-line: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_del\\_Verrocchio,\\_Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Baptism\\_of\\_Christ\\_-\\_Uffizi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_Verrocchio,_Leonardo_da_Vinci_-_Baptism_of_Christ_-_Uffizi.jpg), dostęp: 9.02.2017.

ze swoim prorocstwem i raz po raz ratuje życie byłego rockmana. W końcu jednak Charlie dowiaduje się o przeczeniach Desmond. Uzyskawszy tę wiedzę, w pełni świadomie poświęca swoje życie, aby pomóc innym rozbitkom – tonie podczas ryzykownej misji, unieszkodliwiwszy w podwodnej bazie urządzenie zakłócające wołania o pomoc, nadawane z wyspy drogą radiową. W ostatnich sekundach przed śmiercią bohater żegna się znakiem krzyża.

Charlie w praktyce wypełnia Chrystusowe przykazanie, które w Ewangelii wg św. Jana poszerzone jest o obraz miłości doskonałej, osiągnącej swą pełnię w ofierze krzyża: „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich” (J 15,13). Krzysztof Kornacki<sup>239</sup>, w ślad za Paulem Coatesem<sup>240</sup>, słusznie przestrzega przed nadużywaniem kategorii figury Chrystusa i rzeczywiście użycie owego określenia w odniesieniu do Charliego byłoby nadinterpretacją, zważywszy, że poza ostatnim aktem próżno by szukać w historii bohatera innych mesjańskich elementów. Sam fakt poświęcenia swojego życia dla dobra wspólnoty nie czyni jeszcze z bohatera odgrywanego przez Dominica Monaghana figury Chrystusa, można natomiast owo poświęcenie interpretować jako przejaw chrześcijańskiej *caritas*. Biorąc pod uwagę katolickie wychowanie Charliego i jego nawrócenie, a wreszcie religijny gest wykonany przed śmiercią, uzasadnione jest spojrzenie na jego ofiarę jako praktykowanie cnoty i *imitatio Christi*, naśladowanie Chrystusa. Charlie nie jest zatem alegoryczną figurą Zbawiciela, ale chrześcijaninem starającym się podążać za Jego przykładem.

#### 4.3.2. Eko Tunde

Jeśli drogę Charliego Pace’a do wiary można opisać mianem krętej, to w odniesieniu do ścieżki kolejnego bohatera trzeba by

<sup>239</sup> K. Kornacki, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, op. cit., s. 359.

<sup>240</sup> P. Coates, *To może być Jezus: o Chrystusie i figurach Chrystusa*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14–35.

użyć określenia: kręta i wyboista. Eko Tunde jest jedną z postaci wprowadzonych do serialu w drugim sezonie, kiedy do początkowej grupy 48 rozbitków, którzy znajdowali się w czasie lotu w środkowej części samolotu, dołączyli ocalali z części ogonowej<sup>241</sup>. Dzieje bohatera ukazane w retrospekcjach wyjawiają, że pochodzi on z Nigerii, jest najprawdopodobniej sierotą i wychowywał się w katolickiej misji wraz ze swym bratem Yemim. W *23rd Psalm*, dziesiątym odcinku drugiego sezonu, jeden z *flashbacków* ukazuje moment graniczny w życiu młodych braci Tunde – do grupy chłopców grających w piłkę nożną na przykościelnym placu podjeżdża furgonetka uzbrojonych członków narkotykowego gangu. Bandyci poszukują wśród dzieci kandydatów na „małych żołnierzy” w szeregach bojówki i upatrywszy sobie Yemiego, rozkazują mu zastrzelić losowego przechodnia. Eko, spełniając w swym mniemaniu braterski obowiązek, wrywa pistolet z rąk brata i sam wykonuje egzekucję, ku uciesze kryminalistów. Herszt bandy przygarnia starszego z braci Tunde, zrywając jednocześnie z jego szyi krzyżyk, którego – wedle słów bandyty – chłopiec nie będzie od teraz potrzebował.

Jak się okazuje w kolejnych retrospekcjach, losy braci Tunde przypominają historię rodzeństwa Rodriguezów z *Dobrego, złego i brzydkiego* (1966) – jeden został bandytą, drugi księdzem. Rola, którą w filmie Sergio Leone odgrywał Tuco, w *Zagubionych* przypada Eko. Bohater zostaje przestępczym bossem o złowieszczej reputacji, podczas gdy Yemi, jako duszpasterz, obejmuje pieczę nad misją, w której się wychował. Losy braci przecinają się ponownie, kiedy Eko wchodzi w posiadanie dużego ładunku heroiny, który musi przeszmugłować poza granice Nigerii. Drogi lądowe w państwie są jednak ściśle kontrolowane, a w powietrzu swobodnie przemieszczać się mogą jedynie samoloty należące do ONZ bądź katolickich misjonarzy. Eko zwraca się w tej

---

<sup>241</sup> Samolot w momencie katastrofy rozpadł się na trzy części. Zabieg ten scenarzyści wykorzystali, aby móc wprowadzać nowych bohaterów wraz z rozwojem akcji.

sytuacji do swojego brata – Yemi ma zapewnić przemytnikom transport, aby w zamian otrzymać szczepionki dla dzieci pozostających pod jego opieką. Kiedy młodszy z braci Tunde nie zgadza się na przedstawione warunki, Eko wymusza na nim współpracę pod groźbą podpalenia kościoła. Yemi pozornie ulega pod wpływem tej pogroźki. Kiedy jednak bohater grany przez Adewalego Akinnuoye-Agbajego oraz jego wspólnicy załadują już narkotyki – ukryte wewnątrz statuetek Matki Bożej Fatimskiej – na pokład awionetki, Yemi przyjeżdża na pas startowy i usiłuje odwieść swojego brata od udziału w całym przedsięwzięciu. Chwilę później na lądowisku zjawia się wojskowa furgonetka pełna żołnierzy, do których wspólnicy Eko otwierają ogień. W wynikłym zamieszaniu Yemi zasłania Eko swoim ciałem i zostaje postrzelony. Przemytnicy wciągają do startującego samolotu ciało księdza i odlatują, zanim Eko ma szansę wsiąść na pokład. Wojskowi tymczasem omyłkowo biorą starszego z braci Tunde za prawdziwego księdza.

Ten niefortunny zbieg okoliczności kieruje życie Eko na nowe tory. Jak pokazują retrospekcje z *The Cost of Living*, piątego odcinka trzeciego sezonu, postanawia on przyjąć przypisaną mu przez żołnierzy tożsamość i zastąpić Yemiego. Bohater przejmuje obowiązki duszpasterskie w parafii prowadzonej przez brata, ale szybko okazuje się, że ucieczka od dawnego stylu życia nie będzie łatwa. Jeszcze za czasów Yemiego lokalny gang w zamian za „ochronę” odbierał misji 80 procent dostarczanych przez Czerwony Krzyż szczepionek, które potem sprzedawał na czarnym rynku. Eko postanawia przerwać tę praktykę i odmawia dalszej „współpracy” z przestępcami. Ci, nieświadomi prawdziwej tożsamości fałszywego księdza, postanawiają sięgnąć po argumenty ostateczne. Podczas krwawej konfrontacji Tunde zabija trzech nasłanych na niego napastników wewnątrz kościoła, przed obliczem Boga. Parafianie są zbulwersowani czynem Eko, który – jak wierzą – zdesakralizował ich świątynię. W konsekwencji starszy z braci Tunde opuszcza Nigerię, by w Londynie objąć stanowisko wikariusza, przygotowane wcześniej dla Yemiego.

Retrospekcje postaci, w którą wciela się Adewale Akinnuoye-Agbaje, pojawiają się następnie w *The Question Mark*, dwudziestym pierwszym odcinku drugiego sezonu. Od wydarzeń, do których doszło w Afryce, minęło najwyraźniej kilka lat. Eko wciąż podaje się za księdza, z placówki w Wielkiej Brytanii został przeniesiony do Australii, gdzie służy jako wikariusz w katedrze. Wędrowka bohatera nie kończy się na Ziemi Południowej – kolejnym przystankiem ma być Los Angeles (lot 815 linii Oceanic skierowany był z Sydney właśnie do Miasta Aniołów). Przed odlotem biskup (Oliver Muirhead) powierza ojcowi Tundemu ostatnie zadanie – ma on przeprowadzić wstępne rozeznanie w sprawie domniemanego cudu, do którego miało dojść na terenie diecezji. Joyce Malkin (Melissa Bickerton) wierzy, że jej córka Charlotte (Brooke Mikey Anderson) została przez Boga wskrzeszona, po tym jak zmarła wskutek zatonięcia. Eko odwiedza koronera, który przeprowadzał autopsję na rzekomo martwej Charlotte. Mężczyzna demonstruje nagranie z dyktafonu, w jego mniemaniu dowodzące, iż dziewczyna w istocie okazała pierwsze oznaki życia dopiero na stole prosektoryjnym. Tunde pozostaje jednak sceptyczny. Jego niedowierzenie podzielił ojciec domniemanej wskrzeszonej, Richard (Nick Jameson). Jest on przekonany, że Charlotte nie utonęła, lecz jedynie wpadła w hipotermię. Zdaniem Richarda koroner podtrzymuje teorię o cudzie, aby uniknąć konsekwencji własnego zaniedbania, a Joyce zachowuje się analogicznie, ponieważ jest zaślepiona przez religię dewotką. Ojciec dziewczyny ujawnia przed Eko, że zarabia na życie jako wróżbita, mimo że osobiście nie wierzy w jakiegokolwiek fenomeny ponadnaturalne.

Naprzeciwko siebie stoją zatem dwaj zdeklarowani racjoniści, którzy pod wpływem własnych oportunistycznych odruchów i splotu okoliczności zmuszeni są odgrywać przed społeczeństwem rolę medium oraz księdza. Eko doskonale rozumie zarówno motywacje kierujące postępowaniem Richarda, jak i jego głęboki sceptycyzm wobec rzekomego cudu. Fałszywy kapłan zgadza się pomóc fałszywemu wróżbicie i zamknąć kanoniczne



dochodzenie jeszcze przed przeprowadzeniem wywiadu z Charlotte i jej matką. Sprawa swój faktyczny koniec znajduje jednak dopiero później, na lotnisku w Sydney. Na kilka minut przed startem lotu numer 815 domniemana wskrzeszona odnajduje Eko w hali odlotów. Dziewczyna oświadcza, że musi mu przekazać wiadomość od jego zmarłego brata. Twierdzi, że spotkała Yemiego, kiedy znajdowała się „pomiędzy światami [*between places*]”, i że kazał on jej przekazać, iż Eko „jest dobrym księdzem” oraz „dobrym człowiekiem, mimo że podaje się za kogoś, kim nie jest”. Charlotte zapewnia Eko: „Mimo że sam w siebie nie wierzysz, to on w ciebie wierzy [...] Niedługo się spotkacie”<sup>242</sup>. Krótki monolog dziewczyny zapowiada wątek życia pozagrobowego, który zajmie centralne miejsce w końcowych sezonach serialu.

Tunde podejrzewa, że obecność Charlotte na lotnisku jest częścią podstępного planu uknutego przez jej ojca. Po katastrofie samolotu linii Oceanic skonfrontowany z niezwykleymi wydarzeniami, do których dochodzi na wyspie, Eko przechodzi jednak nawrócenie. Wraz ze zmianą przekonań pojawiają się u niego również wyrzuty sumienia. Aby odpokutować za zabójstwa, których się dopuścił, bohater składa czterdziestodniowe śluby milczenia. Tunde czuje również, że musi zadośćuczynić za sprofanowany przez niego kościół Yemiego, dlatego – już po połączeniu się grup rozbitków z przedniej i ogonowej części samolotu – podejmuje się budowy świątyni na wyspie, nieopodal obozowiska wspólnoty ocalańców. Po tym, jak Claire pokazuje Eko należąca do Charliego figurkę Matki Bożej Fatimskiej, spełnia się przepowiednia z odcinka *The Question Mark*. Charlie prowadzi starszego z braci Tunde do wraku przemysłowej awionetki, gdzie Eko odnajduje ciało Yemiego. W pełnej emocji scenie bohater odgrywany przez Adewalego Akinnuoye-Agbajego przeprosza młodszego brata i przytula jego zwłoki, a następnie zawiesza na swojej szyi krzyżyk noszony przez Yemiego.

<sup>242</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 2, odcinek 21, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.



Na wyspie Eko dalej wykonuje quasi-kapłańskie obowiązki: buduje świątynię, chrzci Claire i jej syna Aarona oraz służy Charliemu jako duchowy przewodnik. Bohater nie traktuje już jednak swojej funkcji jako fałszywej tożsamości, umożliwiającej wygodne, choć zakłamane życie, ale jest przekonany, że wypełnia nadprzyrodzone powołanie. Co warte podkreślenia, Eko ujawnia przy tym nieznamość katolickiej dogmatyki i liturgii. Najdobitniejszy przykład stanowi odcinek *Fire + Water*, w którym Claire zwraca się do bohatera z prośbą o ochrzczenie swojego dziecka. Pomiędzy dwójką wywiązuje się wówczas następujący dialog:

**Eko:** Wiesz, czym jest chrzest?

**Claire:** To przepustka do nieba.

**Eko:** Podobno kiedy Jan Chrzciciel ochrzcił Jezusa, niebiosą się otwarły i sfrunęła z nich biała gołębicą. Jan poznał wtedy, że oczyścił tego Człowieka ze wszystkich Jego grzechów i przez to dał Mu wolność. Do nieba wstąpił On dużo później.

**Claire:** Ja nie byłam ochrzczone. Czy to oznacza, że jeśli ochrzcisz Aarona i coś nam się stanie, to [po śmierci – przyp. D.J.] nie będziemy razem?

**Eko:** Jeśli ochrzczyć was oboje, to nie<sup>243</sup>.

Eko dopuszcza zatem do chrztu dorosłą osobę, która nie tylko jest nieprzygotowana do przyjęcia sakramentu, ale czyni to wręcz bez zdecydowanego wyznania wiary. Z postawy Claire wnioskować można, że traktuje ona chrzest w sposób magiczny i uważa go za działający analogicznie do amuletu rytuał pozwalający zdobyć „przepustkę do nieba”. Bohaterka najwyraźniej nie zna konfesyjnego znaczenia chrztu jako publicznej deklaracji wiary oraz obrzędu włączenia w mistyczne ciało Chrystusa. Eko nie stara się przedstawić katechumencie pełnej wymowy chrztu w katolicyzmie, przytacza natomiast interpretację chrztu Pańskiego, która za heretycką uznana została

---

<sup>243</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 2, odcinek 12, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. O bezgrzeszności Jezusa mówi bowiem List do Hebrajczyków<sup>244</sup>, a twierdzenie to jako prawdę wiary potwierdza między innymi sobór Chalcedoński z roku 451<sup>245</sup>.

Przytaczana scena może potencjalnie dowodzić nieznamości katolickiej dogmatyki tyleż ze strony Eko Tundego, co ze strony twórców serialu. Najprostszym wyjaśnieniem przedstawionego w *Zagubionych*, przeinaczonego portretu obrzędu chrztu byłaby właśnie ignorancja showrunnerów i scenarzystów. Takie odczytanie zakładałoby, że twórcy serialu wyjątkowo często odnoszą się do katolicyzmu ze względu na wizualną atrakcyjność łacińskiej liturgii oraz to, że wyznanie to jest w USA bardziej egzotyczne od licznych Kościołów protestanckich. Interpretacja ta nie bierze jednak pod uwagę dwóch istotnych faktów. Po pierwsze, Carlton Cuse, współshowrunner serialu, deklaruje się jako głęboko wierzący i praktykujący katolik. W radiowym wywiadzie z księdzem Jimem Lisante przyznał on również, że z premedytacją wpłata do produkcji katolicką tematykę<sup>246</sup>. Wobec takiego świadectwa wiary trudno posądzać Cuse'a o nieznamość podstawowych twierdzeń chrystologicznych. Po drugie, *Zagubieni* byli w trakcie emisji poddawani nieustannej i drobiazgowej analizie przez oddane grono fanów,

<sup>244</sup> „Nie takiego bowiem mamy arcykapłana, który by nie mógł współczuć naszym słabościom, lecz doświadczonego we wszystkim na nasze podobieństwo, z wyjątkiem grzechu” (Hbr 4,14).

<sup>245</sup> „[...] jest jeden i ten sam Syn, Pan nasz Jezus Chrystus, doskonały w Bóstwie i doskonały w człowieczeństwie, prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek, złożony z duszy rozumnej i ciała, współistotny Ojcu co do Bóstwa i współistotny nam co do człowieczeństwa, »we wszystkim nam podobny prócz grzechu«, przed wiekami zrodzony z Ojca co do Boskości, w ostatnich czasach narodził się co do człowieczeństwa z Marii Dziewicy, Matki Bożej, dla nas i dla naszego zbawienia.” Por. A. Baron, H. Pietras (red.), *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tom 1: 325–787*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007, s. 223.

<sup>246</sup> *Busted Halo Cast*, podcast, on-line: [http://media.libsyn.com/media/bustedhalocast/BHaloCast\\_035.mp3](http://media.libsyn.com/media/bustedhalocast/BHaloCast_035.mp3), dostęp: 16.02.2017.

co z kolei przekładało się na niezwykle dbałość o szczegóły ze strony twórców. Znacznie bardziej prawdopodobne jest zatem, iż scena wskazująca na nieznaną doktrynę ze strony Eko została przez scenarzystów dodana z premedytacją, aby podkreślić niekompletność duchowej formacji bohatera. Co ciekawe, fandom również skłania się ku takiej interpretacji – na stronie dotyczącej odcinka *Fire + Water* w *Lostpedii* przeczytać można, iż Eko „zgodnie z tym, co wiedzą o nim widzowie, nie otrzymał formalnej edukacji religijnej, a zatem nie znał w pełni nauczania Kościoła ani Pisma Świętego”<sup>247</sup>.

Postać fałszywego księdza, dorastającego do sprostania wyzwaniom związanym z kapłaństwem, pozwoliła zatem showrunnerom sproblematyzować w *Zagubionych* kwestię powołania, przede wszystkim jednak losy Eko Tundego zostały wykorzystane jako przyczynek do rozważań nad winą i odkupieniem. Jest to jeden z centralnych wątków w *Zagubionych*, a wyjątkowa przeszłość Eko pozwalała scenarzystom ująć zagadnienie grzechu w sposób wyjątkowo bezpośredni, bez jednoczesnego popadania w górnolotny i nudny dydaktyzm – bohater służył co prawda jako ksiądz, ale tak naprawdę był niebezpiecznym przestępcą; kiedy wreszcie odnalazł swoją wiarę, pierwiastki poprzedniej natury wciąż dawały o sobie znać. Pełna sprzeczności natura Eko, otaczająca go aura tajemniczości i charyzmatyczna kreacja Akinuoye-Agbajego przyczyniły się do wielkiej popularności postaci wśród fanów. Aktor odgrywający Tundego równocześnie z pracą przy *Zagubionych* przygotowywał autobiograficzny projekt filmowy. Szanse na realizację tego przedsięwzięcia wzrosły po zakończeniu emisji drugiego sezonu *Lost*, w związku z czym Akinuoye-Agbaje zrezygnował z dalszych występów w serialu.

Wobec trudności, jakie sprawiało wyeliminowanie jednej z najbardziej lubianych postaci serialu, Cuse i Lindelof

---

<sup>247</sup> *Fire + Water*, on-line: [http://lostpedia.wikia.com/wiki/Fire\\_%2B\\_Water](http://lostpedia.wikia.com/wiki/Fire_%2B_Water), dostęp: 16.02.2017.

postanowili napisać dla Eko Tundego spektakularny epilog, w którym do ostateczności doprowadzone zostaną jego moralne dylematy. Owo zamknięcie wątku znalazło się w piątym odcinku trzeciego sezonu, zatytułowanym *The Cost of Living*. W otwierającej odcinek retrospekcji kilkuletni Eko włamuje się do parafialnego schowka z jedzeniem, aby nakarmić Yemiego. Surowa siostra zakonna przyłapuje chłopca na kradzieży, prowadzi go do konfesjonału i nakazuje mu się wyświadczyć. Bohater stawia zdecydowany opór, gdyż uważa, że jego poczynania były uzasadnione głodem młodszego brata. Zakonnica – reprezentująca kościelną hierarchię, ale i samego Boga, z którym jest bezpośrednio zestawiana w przestrzeni kadrowej (ilustracja 11) – autorytarnie odpowiada na to, że kradzież jest grzechem, a „głód nie ma żadnego znaczenia”<sup>248</sup> (warto nadmienić, że mija się z prawdą – motywacja stanowi istotny czynnik w rachunku sumienia i wpływa na ocenę ciężaru grzechu). Siostra pozostaje nieustępliwa, Eko kieruje się więc do konfesjonału, ale czyni to z wyrazem oporu na twarzy i ruchami pełnymi tłumionej złości. Kolejne sceny retrospekcyjne w *The Cost of Living* przypominają inne momenty w życiu bohatera, kiedy grzeszył on – w swoim mniemaniu – dla większego dobra, między innymi wspomnianą już sytuację, w której zabił trzech przestępców terroryzujących parafię.

---

<sup>248</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 3, odcinek 5, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

#### Rozdział 4. Człowiek wiary kontra człowiek nauki...



Ilustracja 11. Zakonnica zestawiona w kadrze z krucyfiksem  
(kadr z *Zagubionych*)<sup>249</sup>



Ilustracja 12. Eko stojący oko w oko z Dymowym Potworem  
(kadr z *Zagubionych*)<sup>250</sup>

Równolegle, w głównej linii narracyjnej, twórcy ukazują, jak pogrążony w malignie Eko błąka się po wyspie, podążając za swoim zmarłym bratem. Przez dłuższą część odcinka widzowie

---

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 2, odcinek 10, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

nie mogą być pewni, czy Yemi jest tylko wytworem napędzanej gorączką wyobraźni bohatera, czy też rzeczywiście zmarły przed laty kapłan objawia się swojemu bratu. Yemi powtarza, że Eko musi się wypowiadać ze swoich grzechów, ponieważ zostanie osądzony. Kiedy bracia Tunde stają wreszcie twarzą w twarz, Eko rozlicza się ze swoją przeszłością w sposób analogiczny do sytuacji zaprezentowanej w pierwszej z retrospekcji, składając przed Yemim swoistą inwersję wyznania grzechów:

Nie proszę o przebaczenie, Ojczy, ponieważ nie zgrzeszyłem<sup>251</sup>. Zrobiłem tylko to, co musiałem, aby przetrwać. Mały chłopiec zapytał mnie pewnego razu, czy jestem złym człowiekiem. Gdybym mógł teraz udzielić mu odpowiedzi, powiedziałbym, że kiedy sam byłem w jego wieku, zabiłem człowieka, aby ocalić życie mojego brata. Nie żałuję tego. Jestem dumny. Nie prosiłem o życie, które mi darowano, a jednak otrzymałem je. Przeżyłem je najlepiej, jak mogłem<sup>252</sup>.

Zakończywszy swoją tyradę, bohater spogląda na Yemiego, szukając zrozumienia. Ten jednak z niewzruszonym wyrazem twarzy odpowiada: „Mówisz do mnie, jakbym był twoim bratem”. Jak się okazuje, postać Yemiego przyjął w opisywanym odcinku grasujący po wyspie byt, najczęściej przybierający formę smugi czarnego dymu, ochrzczony przez fanów serialu mianem Dymowego Potwora (*The Smoke Monster*). W drugim sezonie, w odcinku *The 23rd Psalm*, Eko stanął z nim oko w oko (ilustracja 12), co było o tyle wyjątkowe, że poprzednie takie spotkania – poza znaczącym przypadkiem Johna Locke’a – kończyły się ucieczką lub śmiercią rozbitków. Eko jako pierwszy stawiał

---

<sup>251</sup> W oryginale bohater mówi: *“I ask for no forgiveness, Father, for I have not sinned”*, odwracając popularną formułę spowiedzi, rozpoczynającą się od słów *„Forgive me, Father, for I have sinned”* – „Wybacz mi, Ojczy, bo zgrzeszyłem”.

<sup>252</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 3, odcinek 5, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

potworowi czoła – twórcy zasugerowali wówczas, że tajemnicza istota podczas spotkania z Tundem uzyskała w jakiś sposób dostęp do jego wspomnień, które w *The Cost of Living* wykorzystywała, aby przyjąć formę Yemiego. Kiedy tylko Eko kończy swoją odwróconą spowiedź, Potwór – już pod postacią czarnego dymu – w spektakularny sposób zabija bohatera.

#### 4.3.3. Desmond Hume

Katolicyzm stanowi istotny element tożsamości jednego jeszcze ważnego bohatera serialu – Desmonda Hume’a. Postać odgrywana przez Henry’ego Iana Cusicka debiutuje na ekranie wraz z początkiem drugiego sezonu, kiedy rozbitkowie wysadzają włącz do znajdującego się na wyspie bunkra, zamieszkanego, jak się okazuje, przez Hume’a. Showrunnerzy, aby podtrzymać napięcie zbudowane w finale poprzedniej serii wokół tajemniczego schronu i jego mieszkańca, przez większą część pierwszego odcinka drugiego sezonu nie ukazują twarzy Desmonda, nawet w momencie, w którym pomiędzy nim a rozbitkami dochodzi do bezpośredniej konfrontacji z użyciem broni. Z tego też powodu o charakterze bohatera wnioskować można przede wszystkim na podstawie głosu. Poza silnym szkockim akcentem charakterystyczną cechą idiosynkratycznej mowy Hume’a jest częste stosowanie formy adresatywnej „bracie”. Z czasem okazuje się, że maniera ta nie pełni li tylko funkcji językowego ozdobnika, ale sygnalizuje podejście bohatera do świata oraz podjęte przez niego w przeszłości rozstrzygnięcia natury światopoglądowej. Mimo trudnych początków znajomości pomiędzy „pierwotnymi zagubionymi” a Desmondem ostatecznie strony dochodzą do porozumienia, a Hume w finale drugiej serii zamieszkuje w obozie rozbitków. Publiczność poznaje nowego bohatera stopniowo, wraz z ocalałymi z lotu 815, choć telewizzowie są na uprzywilejowanej pozycji – ich zakres poinformowania nie ogranicza się tylko do opowieści snutych na wyspie, ale obejmuje również retrospekcje.

W *Catch-22*, siedemnastym odcinku trzeciego sezonu, twórcy ujawniają wreszcie pochodzenie ulubionego adresatywu Desmondona i pogłębiają jego portret jako człowieka wierzącego. Otwierający *flashback* ukazuje bohatera w 1995 roku jako postulanta bliżej nieokreślonego katolickiego zakonu, którego klasztor mieści się w Eddington, fikcyjnej szkockiej miejscowości. Desmond, czytając Pismo Święte, modli się w skromnej celi, kiedy odwiedza go przeor Campbell (Andrew Connolly). Przełożony z uznaniem komentuje wytrwałość kandydata na zakonnika w próbie milczenia – jak przyznaje, nie sądził, iż Desmond jej podoła – i wręcza mu habit, symbolizujący przyjęcie do zgromadzenia oraz przejście z postulatu do nowicjatu. Hume, dziękując za ten zaszczyt, nazywa Campbella „bratem” – od tego momentu monastyczne pozdrowienie oraz wiążące się z nim podejście do bliźnich pozostanie dla niego swego rodzaju życiowym drogowskazem. Kolejne retrospekcje ukazują, jak Desmond na początku nowicjatu usiłuje zadośćuczynić za krzywdy wyrządzone przed wstąpieniem do zakonu. Trafia wówczas do domu Ruth (Joanna Bool), swojej byłej narzeczonej, przed którą usiłuje wytłumaczyć się z wcześniejszego zachowania:

**Ruth:** Więc jesteś teraz zakonnikiem?

**Desmond:** Ściśle rzecz biorąc, jestem wciąż nowicjuszem [...] Kiedy przeszedłem już proces inicjacji, czułem, że jestem ci winny wyjaśnienie.

**Ruth:** Desmond, tego, co zrobiłeś, nie da się wyjaśnić. Zostawiłeś mnie na tydzień przed ślubem. Wszystko było już dopięte na ostatni guzik. Zupełnie zniknąłeś!

**Desmond:** Poczulem powołanie.

**Ruth:** Byliście parą przez sześć lat i najbliższej religijnego doświadczenia byłeś, kiedy Celtic zdobył Puchar.

**Desmond:** To prawda, ślub mnie przerażał. Dlatego wypilem o kilka piw za dużo. Wzniosłem wtedy oczy do góry i zapytałem: „Czy dobrze robię?”. To była ostatnia rzecz, którą pamiętam. Kiedy się obudziłem, leżałem na ulicy i nie wiedziałem, jak się tam znalazłem. Nade mną stał pewien człowiek. Wyciągnął do mnie dłoń



i zapytał: „Czy potrzebujesz pomocy, bracie?”. Pierwszą rzeczą, którą dostrzegłem, był sznur zawiązany na jego pasie. Spojrzałem na niego i wiedziałem. Byłem przekonany, że muszę za nim podążyć. Miałem wszystko, co ważne, zostawić za sobą, poświęcić to dla wyższego powołania.

**Ruth:** Dobrze zatem, że nie pomógł ci żaden pastuch, bo pewnie hasałbyś teraz z owcami, co? Jak kiedyś znowu będziesz chciał z kimś zerwać, Des, nie wstępuj do zakonu. Po prostu przyznaj się dziewczynie, że jesteś zbyt przerażony, do cholery<sup>253</sup>.

Zarzuty Ruth trafiają najwyraźniej w czuły punkt – w kolejnej retrospekcji bowiem Desmond w klasztornej piwniczce upija się produkowanym przez zakonników winem. Przeor Campbell staje się świadkiem tego występku i postanawia wydalic bohatera z zakonu – stwierdza przy tym, iż Bóg z pewnością ma dla Hume’a większe plany, których ten jeszcze nie miał szansy rozeznac. Desmond jest wstrząśnięty takim obrotem spraw i wyraźnie nie dowierza przełożonemu. W kolejnej scenie słowa Campbella znajdują jednak w pewnym stopniu potwierdzenie – następnego dnia po incydencie w klasztornej piwnicy Desmond przygotowuje się do opuszczenia Eddington i wykonuje swój ostatni zakonny obowiązek – załadowuje skrzynki z winem do samochodu klientki, którą, jak się okazuje, jest Penelope „Penny” Widmore (Sonya Walger). Jest to co prawda pierwsze dopiero spotkanie pomiędzy bohaterami, natomiast widzowie mogą rozpoznawać Penny z późniejszych chronologicznie retrospekcji wplecionych do finałowego odcinka drugiego sezonu. Publiczność jest dzięki nim świadoma, iż Penelope zostanie wkrótce partnerką Desmonda, a miłość do niej stanie się główną motywacją bohatera.

Podczas swojego pobytu na wyspie Desmond nie odwołuje się do katolicyzmu równie często jak Eko Tunde, mimo że z tej dwójki to Szkot był, jako brat zakonny, bliżej faktycznych święceń. Nie oznacza to jednak, że po trafieniu na tajemniczą wyspę

---

<sup>253</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 3, odcinek 17, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

bohater odgrywany przez Henry’ego Iana Cusicka przestaje kierować się w życiu wiarą. Wręcz przeciwnie, wiara rozumiana jako zawierzenie sile wyższej stanowi wręcz fundament charakteru Desmonda, w przeciwieństwie do szkockiego filozofa o identycznym nazwisku. Trzeba w tym miejscu nadmienić, że – jak pisze Lewicki – „wielopoziomowa gra, jaką proponują nam twórcy serialu, odnosi się także do znaczących nazwisk, noszonych zarówno przez pierwszoplanowych, jak i drugoplanowych oraz epizodycznych bohaterów”<sup>254</sup>. Zbieżność nazwisk jest zamierzona zarówno w przypadku Danielle Rousseau (Mira Furlan) oraz Michaiła Bakunina (Andrew Divoff), jak i – przede wszystkim – w przypadku Johna Locke’a (który, notabene, w piątym sezonie, po opuszczeniu wyspy, posługuje się pseudonimem Jeremy Bentham) i Desmonda Hume’a. O ile jednak nawiązanie do Jeana-Jacquesa Rousseau jest bezpośrednie – Danielle to postać, która w ciągu lat spędzonych na wyspie stopniowo odrzuca kolejne cywilizacyjne nawyki – o tyle zarówno serialowy Locke, jak i Hume stanowią wręcz przeciwieństwo swoich historycznych odpowiedników. Jak zauważa S. Brent Plate, podczas gdy „w »prawdziwej«, historycznej rzeczywistości Locke i Hume byli empirykami, musieli zobaczyć, aby uwierzyć [...], w serialu są postaciami najbardziej fideistycznymi, kierującymi się swoimi przeczuciami i intuicją”<sup>255</sup>.

#### 4.4. Zwolennik nauki kontra wierzący

Napięcie pomiędzy nauką a wiarą zaznacza się w *Zagubionych* nie tylko w znaczących nazwiskach, przekornie nadawanych bohaterom. Jak przyznają w wywiadach showrunnerzy, konflikt

---

<sup>254</sup> A. Lewicki, *Od House’a do Shreka: Seryjność w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 78.

<sup>255</sup> S.B. Plate, *What the Lost Finale is Really About*, 22.05.2010, on-line: <http://religiondispatches.org/what-the-lost-finale-is-really-about/>, dostęp: 22.02.2017.

ów stanowi wręcz „główny temat serialu”<sup>256</sup> i – jako taki – ukazywany jest w różnych formach. Najbardziej transparentne przedstawienie zmagania pomiędzy *fides* i *ratio* w *Lost* to z pewnością rywalizacja pomiędzy dwoma głównymi protagonistami – Jackiem Shephardem i Johnem Lockiem. Jack – wbrew swojemu nazwisku, które tłumaczy się na polski jako „pasterz” i które silnie kojarzy się z „Dobrym Pasterzem” – od pierwszych odcinków serialu przedstawia się jako skrajny empirysta, odrzucający ponadnaturalne wyjaśnienia niezwykłych wydarzeń, do których dochodzi na wyspie. Swoją pewność czerpie przede wszystkim z medycznego wykształcenia i zdobywanego latami doświadczenia w lekarskiej praktyce. Johna Locke’a z kolei nazwać można człowiekiem wiary, o czym wspomina Plate w cytowanym wyżej fragmencie artykułu z portalu Religion Dispatches. W pierwszych odcinkach premierowego sezonu John Locke jest jedyną postacią, która przyjmuje katastrofę lotu 815 nie z przerażeniem, ale z wdzięcznością. Retrospekcje z przeszłości Locke’a z *Walkabout*, odcinka czwartego, wyjaśniają tę zaskakującą postawę – bohater, zanim trafił na wyspę, był sparaliżowany od pasa w dół i poruszał się na wózku inwalidzkim. Cudowne ozdrowienie, które staje się jego udziałem, wzbudza w Johnie silną wiarę w nadprzyrodzone właściwości wyspy.

John i Jack rywalizują ze sobą również jako potencjalni przywódcy grupy rozbitków. Dokładne przedstawienie formowania struktury zamkniętej społeczności mieszkańców wyspy to jeden z niewielu pomysłów spośród dramaturgicznych założeń zaplanowanych przez Lloyda Brauna w jego pierwotnym zarysie *Zagubionych*, które faktycznie znalazły drogę na ekran. Lindelof i Cuse, zwłaszcza w pierwszym sezonie, dużo uwagi poświęcili

---

<sup>256</sup> 15 Questions for Lost Bosses Damon Lindelof and Carlton Cuse – and 40 Revealing Answers!, on-line: [https://web.archive.org/web/20080430010323/http://digg.com/tools/diggthis.php?u=/web/20080430020342/http%3A//digg.com/television/15\\_Questions\\_for\\_LOST\\_and\\_40\\_Revealing\\_Answers](https://web.archive.org/web/20080430010323/http://digg.com/tools/diggthis.php?u=/web/20080430020342/http%3A//digg.com/television/15_Questions_for_LOST_and_40_Revealing_Answers), dostęp: 24.02.2017.

kwestiom związanym z samostanowieniem przypadkowo związanej wyspiarskiej zbiorowości. Spośród tych zagadnień problem przywództwa wysunął się na pierwszy plan i choć wśród szerokiej galerii znaczących postaci nie brakuje silnych osobowości, takich jak Sawyer Ford (Josh Halloway) czy Sayid Jarrah (Naveen Andrews), to szybko staje się jasne, że rywalizacja o miano nieoficjalnego lidera grupy toczyć się będzie pomiędzy Johnem i Jackiem. Walka o władzę pomiędzy nimi początkowo rozgrywa się na całkowicie przyziemnym polu prywatnych ambicji, a utarczki zdają się wynikać przede wszystkim z różnic charakterologicznych, z czasem jednak przedmiotem sporu staje się fundamentalny rozdzźwięk światopoglądowy. Opisany w poprzednim akapicie konflikt jest najpierw sygnalizowany niebezpośrednio, aż wreszcie – w *Exodusie*, finałowym odcinku pierwszego sezonu – zostaje wyeksplikowany wprost. W trakcie jednej z kłótni pomiędzy bohaterami Jack stara się wyjaśnić motyw stojące za działaniami Locke'a w jednej z poprzedzających scen, w której to John, zaatakowany przez Dymowego Potwora, nie chciał przyjąć pomocy Shepharda:

**Shephard:** Kazałeś mi puścić twoją rękę. Ten stwór próbował cię wciągnąć do pieczary, a ty kazałeś mi, żebym cię zostawił na jego pastwę. [...] To coś chciało cię zabić! [...] Musisz wytłumaczyć mi, co siedzi w tej twojej głowie. Dlaczego jesteś przekonany, że to coś by cię nie zabiło.

**Locke:** Wierzę, że wystawiono mnie na próbę. [...] Sądzę, że czasami się ze sobą nie zgadzamy, Jack, ponieważ jesteś zwolennikiem nauki [*man of science*].

**Shephard:** To prawda. Kim jesteś ty, wobec tego?

**Locke:** Ja? Cóż, ja jestem wierzącym [*man of faith*]. Naprawdę sądzisz, że to wszystko to tylko przypadek? Że właśnie my, grupa nieznajomych, przetrwaliśmy katastrofę? Wielu z nas tylko z powierzchni urazami? Myślisz, że rozbiliśmy się na tej wyspie przez przypadek? Na tej konkretnej wyspie? Nie, znaleźliśmy się tutaj z jakiegoś powodu, stoi za tym jakiś cel! Każdy z nas został tu sprowadzony w konkretnym celu.

**Shephard:** Sprowadzony? A kto niby nas tu sprowadził?

**Locke:** Wyspa. To wyspa nas tu wezwała. To nie jest zwyczajne miejsce. Dostrzegasz to, jestem o tym przekonany. Wyspa wybrała również ciebie, Jack. To przeznaczenie<sup>257</sup>.

Tak dosłowne wyłuszczenie konfliktu w obrębie dialogu można by uznać za błąd w sztuce scenopisarskiej, gdyby stanowił on część ekspozycji, jednak w *Zagubionych* cytowana wymiana poglądów ma miejsce w kulminacyjnym punkcie sezonu i poprzedza wolnę, która przedstawione właśnie pozycje zamieni miejscami. Kolejny po *Exodusie* odcinek – pierwszy w drugim sezonie – nosi tytuł *Man of Science, Man of Faith*. Nawiązuje on do przywołanej wyżej kłótni pomiędzy Johnem i Jackiem, podważając jednocześnie zadeklarowane przez bohaterów binarne postawy. Retrospekcje ukazują bowiem wspomnienia Jacka z czasów jego medycznej praktyki przed katastrofą, kiedy to był on świadkiem ozdrowienia niemożliwego do wyjaśnienia z medycznego punktu widzenia. Jak stwierdza Patricia Pisters w książce *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*: „w ciągu tego odcinka oraz całego sezonu jasne staje się, że opozycja ta [pomiędzy Lockiem i Shephardem – D.J.] nie jest jednoznaczna i że być może wiara jest w istocie punktem wyjściowym dla nauki [...] zarówno Jack, jak i John muszą nieustannie zmieniać swoje nastawienie, biorąc pod uwagę to, co dzieje się na wyspie, muszą nawet zakładać możliwość wystąpienia cudów”<sup>258</sup>.

Zdaniem Pisters przenikające się w trakcie drugiego sezonu wątki trzech bohaterów – kwestionującego swój wcześniejszy sceptycyzm Jacka, przechodzącego kryzys wiary Johna oraz nawróconego na katolicyzm Eko Tundego – zbudowane zostały jako odzwierciedlenie dyskusji pomiędzy konceptualnymi

---

<sup>257</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 1, odcinek 24, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

<sup>258</sup> P. Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford, CA 2012, s. 170.

personami z *Dialogów o religii naturalnej* Davida Hume'a. Filon, Kleantes i Demea reprezentują kolejno sceptycyzm, eksperymentalny teizm i aprioryczną wiedzę religijną<sup>259</sup>. To, że serialowi bohaterowie, zajmujący bardzo zdecydowane postawy w sporze o wiarę, w miarę rozwoju akcji zmieniają zdanie i kwestionują wcześniejsze osądy, stanowi według autorki dowód na zakorzenienie drugiego sezonu *Zagubionych* w intelektualnym dziedzictwie Hume'a, również ukazującego w *Dialogach...* podejście conceptualnych person do dyskutowanego problemu *in flux*.

Stan nieustannego napięcia pomiędzy sceptycyzmem a fideizmem podtrzymywany jest przez twórców na przestrzeni całego drugiego sezonu przez osnucie fabuły wokół rytuału „wciskania przycisku”. Jak zostało to już wcześniej wspomniane, punktem kulminacyjnym premierowej serii *Zagubionych* było wysadzenie wjazdu do znajdującego się na wyspie bunkra. W odcinku *Man of Science, Man of Faith* widzowie dowiadują się, że głównym zadaniem mieszkającego w schronie od ponad trzech lat Desmonda było wpisywanie w terminalu komputera ciągu liczb znanego jako równanie Valenzettiego i wciskanie przycisku „wykonaj” w odstępach dokładnie 108 minut. Szkot, zanim na dłuższy czas opuszcza Johna i Jacka, przekazuje im obowiązek kontynuowania tego rytuału, ostrzegając, że konsekwencje jego ewentualnego zaniedbania będą niezwykle dotkliwe. Hume nie precyzuje jednak, co może się wydarzyć, w związku z czym Locke oraz Shephard zmuszeni są ustawicznie rewaluować swoją ocenę sytuacji, choć

[...] jedyne czego mogą być pewni, to fakt, że za każdym razem, kiedy wpisują sekwencję i wciskają przycisk, rozlega się alarm (zawsze na cztery minuty przed upłynięciem czasu), licznik powraca do stanu 108 minut i wszystko pozostaje niezmienione. Cała sprawa może być żartem, ale, w różnym stopniu wierząc, obaj traktują ją poważnie. Co oczywiste, pod powierzchnią dylematu związanego z wciskaniem (lub niewciskaniem) przycisku kryje się kwestia wiary i sugestii, że »Myśleć to nie być pewnym, ale wręcz przeciwnie, to

<sup>259</sup> *Ibidem*, s. 171.

zawierzyć tam, gdzie pewni być nie możemy»<sup>260</sup>. *Zagubionych* można interpretować jako Hume'owski eksperyment w przedstawianiu wiary jako fundamentu wiedzy<sup>261</sup>.

Choć analiza Pisters skupia się na zaledwie jednym sezonie i trzech bohaterach, z powodzeniem można ją rozszerzyć na całość serialu i wszystkie związane z religią postaci. W późniejszych sezonach *Zagubionych* konflikt pomiędzy wiarą i rozumem w wymiarze epistemologicznym zmierza istotnie do rozwiązania przez wypracowanie swoistego stanowiska pośredniego, jak to sugeruje autorka *The Neuro-Image...* John Locke, źle ulokowany swą wiarę, zostaje zamordowany w siódmym odcinku piątego sezonu, z kolei Jack Shephard zmuszony jest z czasem przyjąć część przekonań Johna. Kiedy szóstce rozbitków udaje się opuścić wyspę i na stałym lądzie powrócić do życia sprzed katastrofy, Jack pośmiertnie przyznaje Locke'owi rację i sam staje się „człowiekiem wiary”, przekonującym pozostałą piątkę, że pisane im jest powrócić na wyspę i tam dopełnić swojego przeznaczenia, nierozzerwalnie związanego z niezwykle miejscem, na którym trzy lata wcześniej rozbił się samolot Oceanic 815.

#### 4.5. Transcendentalny koń trojański

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że opisywany przez Pisters kompromis pomiędzy fideizmem a sceptycyzmem możliwy jest do osiągnięcia jedynie w obrębie rozważań epistemologicznych. Kwestia relacji pomiędzy wiarą a rozumem była jednak przez wielu widzów rozpatrywana w szerszym kontekście i przenoszona na pole rozstrzygnięć metafizycznych, gdzie pojęcie rozumu można by utożsamić z materializmem, a pojęcie wiary z religią.

---

<sup>260</sup> J. Rajchman, *Introduction*, [w:] *Pure Immanence: Essays on Life*, Gilles Deleuze, tłum. A. Boyman, Zone Books, New York, NY 2001, s. 17. Cyt. za: P. Pisters, *The Neuro-Image...*, *op. cit.*, s. 173.

<sup>261</sup> P. Pisters, *The Neuro-Image...*, *op. cit.*, s. 173.

Wobec takiego rozumienia niemożliwe okazuje się uzgodnienie wspólnego stanowiska, analogicznie do przytaczanego przez Pisters konceptu wiary jako „zawierzenia”, który daje się pogodzić z agnostycyzmem (czy nawet ateizmem) jako podstawa wszelkiej wiedzy. Skoro więc nie ma mowy o kompromisie czy konsensusie, jedna strona sporu musi ostatecznie okazać się zwycięska.

Mogłoby się wydawać, że wobec mnogości obecnych już od pierwszych odcinków serialu wątków religijnych w ogólności, a chrześcijańskich w szczególności widzowie niechętni treściom tego typu mogliby zniechęcić się wobec serialu już we wczesnych fazach emisji. Tak się jednak nie stało, czego dowodzi umiarkowanie pozytywne przyjęcie religijnych wątków wśród komentatorów na stronach zrzeszających zdeklarowanych ateistów<sup>262</sup>. Taką recepcję tłumaczyć może to, że ponadnaturalne wydarzenia przedstawiane w serialu niekoniecznie musiały być interpretowane jako fenomeny o proveniencji transcendentalnej, nawet mimo bezpośrednich odniesień do religijnej ikonografii. Dobry przykład stanowi scena wizji Charliego, wzorowana na *Chrzcie Chrystusa*. Swoje zastosowanie znajduje tutaj, opisywany w podrozdziale 3.3.1, fantastyczny modus narracji, dzięki któremu wymowa ekranowych wizji i potencjalnych cudów pozostaje ambiwalentna. W taki właśnie sposób interpretuje przywoływaną scenę jeden z użytkowników forum Internet Infidels (internetowych niewiernych), cytowany w netnograficznym badaniu recepcji *Zagubionych* autorstwa Lynn Schofield Clark: „Charlie został wychowany w wierze katolickiej, więc nie powinno zaskakiwać, że jego wizja zakorzeniona jest w religijnym imaginariu”<sup>263</sup>.

Kolejne sezony przynoszą jednak coraz więcej wydarzeń trudnych do wyjaśnienia z perspektywy naukowej – wskrzeszeń, uzdrowień czy spełnionych prorocत्व. Ich realności nie da się już

---

<sup>262</sup> L.S. Clark, *Religion, Philosophy, and Convergence Culture Online: ABCs Lost as a Study of the Processes of Mediatization*, „Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook” 2008, nr 1, s. 152.

<sup>263</sup> *Ibidem*.



podważyć w obrębie diegezy, jako że są one prezentowane na ekranie w ramach narracji obiektywnej, bez zapośredniczenia przez potencjalnie stroniczną podświadomość religijnie ukształtowanych postaci. Fakt ów nie stawia jednak automatycznie religijnej interpretacji ponadnaturalnych fenomenów na pozycji odczytania niepodważalnego. Do pracy interpretacyjnej zostają bowiem w tym momencie zaprzęgnięte gatunkowe reguły seriali science fiction, zgodnie z którymi często zakłada się, że zjawiska niewytłumaczalne z perspektywy dzisiejszej nauki nie podważają naukowego światopoglądu, lecz wykraczają jedynie poza jego obecny, ograniczony horyzont. Showrunnerzy pozostawiają w serialu tropy zdające się potwierdzać taką interpretację: rozbitkowie odkrywają na wyspie stacje badawcze Inicjatywy Dharma – prywatnej organizacji naukowej. Jak się okazuje, jej pracownicy, począwszy od lat 70. XX wieku, prowadzili przez ponad dwie dekady eksperymenty związane z niezwykłymi właściwościami elektromagnetycznymi wyspy. Podróże w czasie, które stają się udziałem części postaci w piątym sezonie, ugruntowane są w odkryciach z dziedziny fizyki kwantowej. Żeby podnieść w oczach publiczności wiarygodność tego fantastycznego wątku, twórcy włączają do grona bohaterów naukowca, Daniela Faradaya (Jeremy Davis), który podróże w czasoprzestrzeni popiera swoim autorytetem i wyjaśnia zasady ich funkcjonowania bohaterom, a pośrednio również widzom.

Definitywnego rozstrzygnięcia serialowego konfliktu pomiędzy scjentyzmem a fideizmem dostarcza ostatni sezon serialu. Showrunnerzy już w trakcie emisji pierwszej serii zapewniali telewizyjną publiczność, że najważniejsze zagadki zostaną w finale produkcji rozwiązane. Obietnica dotarcia do sedna miała skłonić widzów do emocjonalnego zaangażowania w serial, który zbudowany został na kształt labiryntu – od pierwszych odcinków jasne było, iż w przypadku *Lost* fani nie zadowolą się ambiwalentnym epilogiem na podobieństwo *Rodziny Soprano*. Z góry ustalona data zakończenia serialu nie była jednak mile widziana przez władze ABC. W telewizji ogólnodostępnej popularne seriele pozostają na antenie tak długo, jak długo przynoszą stacji zyski.

Wyczerpanie formuły czy spadek jakości produkcji związany z zawodowym wypaleniem scenarzystów nie stanowi problemu, dopóki nie zacznie wpływać na wyniki oglądalności. W przypadku *Lost* już w trzecim sezonie serialu zawieszeni w limbie scenarzyści obniżyli loty, co w pewnym stopniu odbiło się na wynikach ratingowych i recepcji wśród krytyków. Choć spadek oglądalności był relatywnie nieznaczny, a *Zagubieni* wciąż plasowali się bardzo wysoko w rankingu Nielsena, to – szczęśliwie dla showrunnerów i fanów – jeszcze lepsze wyniki i recenzje zbierał równocześnie emitowany w stacji NBC pierwszy sezon serialu *Herosi* (*Heroes*, 2006–2010) Tima Kringa. Nie ukrywał on inspiracji *Zagubionymi*, jednocześnie opierając swoją strategię marketingową na obietnicy szybkiego wyjaśnienia fabularnych zagadek przedstawionych w odcinku pilotażowym. Dyrektor ABC Steve McPherson, wobec doskonałych wyników konkurencji, przystał w końcu na warunki Lindelofa i Cuse'a<sup>264</sup>. Dzięki bezprecedensowej decyzji o ustaleniu definitywnej daty zakończenia serialu, który wciąż cieszył się relatywnie dużą popularnością, showrunnerzy mogli, počąwszy od drugiej części trzeciego sezonu, zacząć budować fabułę z myślą o wielkim finale, który miał nieodwołalnie nastąpić wraz z końcem szóstego sezonu.

W ostatniej fazie serialu twórcy budowali napięcie w dwóch płaszczyznach narracyjnych: podstawowej linii czasowej, w której bohaterowie znajdują się na wyspie, oraz w nowej linii, przedstawiającej alternatywną wersję wydarzeń, w której nie doszło do katastrofy lotu numer 815, a niedoszli rozbitkowie pozostają dla siebie obcymi ludźmi. Fani serialu ochrzcili to narzędzie narracyjne mianem *flash-sideways*, analogicznie do retrospekcji (*flashbacks*) i futurospekcji (*flash-forwards*). Podczas gdy w „czasie wyspy”<sup>265</sup> zbliża się ostateczna konfrontacja pomiędzy Dymowym Potworem i jego poplecznikami a frakcją, do której należą rozbitkowie, we *flash-sideways* główni bohaterowie zaczynają odkrywać, że są

<sup>264</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, *op. cit.*, s. 184.

<sup>265</sup> A. Lewicki, *Od House'a do Shreka...*, *op. cit.*, s. 81.

#### Rozdział 4. Człowiek wiary kontra człowiek nauki...

ze sobą w jakiś sposób powiązani, mimo iż w tej alternatywnej rzeczywistości nie znają się nawzajem. Obie linie fabularne prowadzą ostatecznie do religijnych konkluzji, których obecność rozziószyła część fanów, oczekujących bardziej wieloznacznego światopoglądowo zakończenia. Patrząc retrospektywnie, trzeba jednak zauważyć, że twórcy przygotowywali widzów na większą obecność religijnych motywów w ostatnim sezonie nie tylko przez fabularne wskazówki, ale również chociażby za pośrednictwem materiałów promocyjnych. Dobrym przykładem takich działań jest oficjalne zdjęcie obsady szóstego sezonu, szeroko dystrybuowane w internecie i drukowanych magazynach, wzorowane na *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci (ilustracja 13).



Ilustracja 13. *Zagubiona wieczerza* (*The Lost Supper*) – promocyjne zdjęcie obsady szóstego sezonu serialu. Miejsce Jezusa zajmuje John Locke, a odpowiednikiem niewiernego Tomasza został Jack Shephard<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Materiał promocyjny ABC/Touchstone Television. Źródło: on-line: <http://lostpedia.wikia.com/wiki/File:Lastsupper.jpg>, dostęp: 28.02.2017.

## 4.5.1. Wyspa jako przestrzeń psychomachii

Główna linia fabularna ostatniego sezonu odsłania przed bohaterami i widzami prawdziwą naturę wyspy i zamieszkujących ją niezwyklej bytów. Jak się okazuje, Potwór, znany też jako Człowiek w Czerni (a w sezonie piątym i szóstym przybierający postać zmarłego Johna Locke'a), nie został stworzony w swojej przerażającej postaci, ale narodził się jako człowiek. Wraz z bratem Jacobem (Mark Pellegrino) został w starożytności<sup>267</sup> powity jako zwykły śmiertelnik z Rzymianki o imieniu Claudia (Lela Loren), której statek rozbił się nieopodal wyspy. Odnalazła ją bezimienna kobieta w średnim wieku (Allison Janney), która następnie asystowała przy porodzie chłopców, by – gdy tylko wydali pierwszy krzyk – zamordować Claudię i przywłaszczyć sobie jej synów. Jacob i jego brat (beziemienny, podobnie jak fałszywa Matka) dziecięce lata przeżyli w beztrosce, za jedyne towarzystwo mając siebie nawzajem i Matkę. Sielankę przerwało odkrycie, iż wyspę zamieszkiwali razem z nimi rozbitkowie, którzy przetrwali katastrofę statku Claudii. Matka przestrzegła chłopców przed tymi ludźmi, których uważała za złych z natury, i wyjawiała, że jej głównym zadaniem jest stanie na straży Serca – potężnej, świetlistej materii spoczywającej głęboko pod poziomem ziemi i stanowiącej źródło niezwyklej właściwości wyspy. Matka dodała, że wielu ludzi starało się i wciąż się stara przejąć kontrolę nad Sercem, aby wykorzystać jego ogromną moc, choć niemożliwe jest, by nad nim zapanować, nie powodując przy tym katastrofy o trudnej do zmierzenia skali. Ludzi, którzy próbowali mimo wszystko dokonać owej sztuki, spotkał rzekomo los gorszy od śmierci.

<sup>267</sup> Twórcy nie dostarczają tej informacji wprost, ale zarówno Claudia, jak i inni bohaterowie ubrani są w togi, posługują się łaciną, a broń, której używa w jednej ze scen odcinka *Across the Sea* Człowiek w Czerni, to *pugio* – krótki rzymski sztylet noszony przez legionistów. Z przesłanek tych wnioskować można, że akcja odcinka rozgrywa się około 2 tysięcy lat przed rozbiciem się na wyspie lotu numer 815. Por. *Across the Sea*, on-line: [http://lostopedia.wikia.com/wiki/Across\\_the\\_Sea](http://lostopedia.wikia.com/wiki/Across_the_Sea), dostęp: 28.02.2017.

Niedługo potem bezimienny brat Jacoba doświadczył wizji, w której duch Claudii wyjawiał jego prawdziwe pochodzenie. Zdruzgotany chłopiec opuścił Matkę i Jacoba, zamieszkał z rzymskimi rozbitkami i poświęcił się poszukiwaniu sposobu na powrót „za morze”, do krainy, z której pochodziła jego biologiczna rodzicielka. Po ponad 30 latach starań jako dorosły mężczyzna dotarł wreszcie do Serca z zamiarem wykorzystania jego mocy w celu opuszczenia wyspy. Przeczuwając nadchodzące zagrożenie, Matka przekazała Jacobowi funkcję strażnika wyspy<sup>268</sup> na krótko przed tym, jak została zasztyletowana przez Człowieka w Czerni. Przepełniony bólem Jacob próbował wziąć na bracie odwet, ale – jak zostało to wcześniej wyjaśnione – panujące na wyspie reguły<sup>269</sup> stanowiły, że żaden z braci nie może uśmiercić drugiego. Jacob znalazł jednak sposób na obejście zasad – pobił swojego brata do nieprzytomności i wrzucił do jaskini prowadzącej do Serca wyspy, tym samym skazując go na gorszy od śmierci los i zamieniając w słup czarnego dymu.

Od tego momentu bracia tkwili w kłinczu. Dymowy Potwór, odczłowieczony i pałający żądzą zemsty, poszukiwał sposobów na opuszczenie wyspy i wykorzystanie do swoich szerszych, zbrodniczych planów mocy drzemiącej w jej Sercu, strzeżonym przez Jacoba. Bracia, którzy nie byli już w tym momencie zwykłymi śmiertelnikami – Człowiek w Czerni stał się Potworem, a Jacob jako strażnik wyspy zyskał długowieczność i dar jasnowidzenia – toczyli równocześnie spór o ludzką naturę. Człowiek w Czerni trwał w niewzruszonym przekonaniu o fundamentalnie skażonej kondycji ludzkiego gatunku, podczas gdy

---

<sup>268</sup> Warto odnotować na marginesie, że uczyniła to poprzez rytuał przypominający komunię świętą – przekazała przygarniętemu synowi kielich wina, recytując jednocześnie następującą formułę: *Nam non accipimus hoc quasi vulgarem potionem, sed ut ille sit quasi unus mecum*, którą przetłumaczyć można jako „Nie pijemy tego jako zwykłego napoju, ale na znak, że stanie się [on] taki jak ja”.

<sup>269</sup> Twórcy nie wyjaśniają, kto lub co ustala owe reguły, choć podejrzewać można, że wpływ na nie miała Matka.

Jacob postrzegał ludzi jako istoty z natury dobre. Aby przekonać swojego brata, Jacob zaczął sprowadzać na wyspę ludzi z innych części świata, najwyraźniej licząc na to, że udowodniwszy ludzką dobroć i zdolność do odpokutowania najcięższych nawet grzechów, skłoni Człowieka w Czerni do zarzucenia zbrodniczych zamiarów.

W ten oto sposób, około dwa tysiące lat od rozpoczęcia sporu pomiędzy braćmi, na wyspę trafili pasażerowie lotu numer 815. W *What They Died For*, przedostatnim odcinku szóstego sezonu, duch Jacoba ujawnia, że na długo przed katastrofą samolotu linii Oceanic osobiście wybrał i nazaczył każdego z przyszłych rozbitków na kandydatów do przejścia funkcji strażnika Serca wyspy. Kiedy Człowiek w Czerni osiąga wreszcie swój cel i nakłania Benjamin Linusa (Michael Emerson) do zamordowania Jacoba, zadanie obrony Serca ma przypaść w udziale jednemu z pozostałych przy życiu rozbitków – Jackowi, Sawyerowi, Kate lub Hurley’owi (Jorge Garcia). Odpowiedzialność za wyspę bierze na swoje barki Jack, który po śmierci Johna Locke’a przejmuje jego funkcję człowieka wiary.

W ostatnim odcinku, zatytułowanym po prostu *The End*, Jack uśmierca Człowieka w Czerni, ale ponosi przy tym śmiertelne rany. Twórcy sugerują, że Shephard przeczuwa nadchodzący los już w momencie przejścia od Jacoba obowiązków strażnika wyspy. Tym samym główny bohater *Zagubionych* dołącza do grona serialowych postaci, które świadomie oddały życie za przyjaciół. Poza Shephardem i Charliem Pace’em ostateczną ofiarę ponieśli również Locke, Sayid i Jin. Pobyt na wyspie dla wszystkich tych bohaterów stał się szansą odkupienia win – przed katastrofą lotu 815 Charlie borykał się z uzależnieniem, Sayid torturował i zabijał jako członek irackiej Gwardii Republikańskiej, a Jin uczestniczył w porachunkach koreańskiej mafii. W *The End* Człowiek w Czerni ponosi zatem porażkę nie tylko zupełnie dosłowną – kiedy jego plany zostają zniweczone, a on sam ginie z rąk Shepharda – ale również na polu sporu o naturę człowieka. Oto bowiem bohaterowie o mrocznej przeszłości, o skalanym

sumieniu i przeoranej traumatycznymi przeżyciami psychice decydują się na akt najwyższego altruizmu. W ostatniej scenie serialu, spinającej kłamrą kompozycyjną sześć sezonów, śmiertelnie ranny Jack trafia do bambusowego lasu, w którym obudził się trzy lata wcześniej, tuż po katastrofie lotu 815. Główny bohater spogląda na przecinający niebo samolot, którym opuszczają wyspę jego przyjaciele, zamyka oczy i umiera.

Zamieszczone w tym rozdziale streszczenie wybranych elementów fabuły serialu siłą rzeczy nie oddaje sprawiedliwości jej poziomowi komplikacji i szczegółowości. Ufam jednak, że mimo koniecznej skrótowości tej rekapitulacji wyraźna jest dla Czytelnika różnica pomiędzy sezonem szóstym a poprzednimi segmentami opowieści snutej przez Carltona Cuse'a i Damona Lindelofa. Twórcom już od pierwszych serii zdarzało się sięgać po dobitne środki wyrazu, a przedstawiając ekranowe konflikty, nierzadko uciekali się do deklaratywnych partii dialogowych, w których ekranowe spory ujmowano bardzo bezpośrednio – doskonałym przykładem jest chociażby rozmowa Jacka i Johna na temat wiary i nauki, przytoczona w podrozdziale 4.4. Pompatyczność i nadmierna dosłowność takich partii serialu była jednak zazwyczaj rozładowywana przez zastosowanie humoru i umieszczanie scen podważających padające z ekranu deklaracje w mniej lub bardziej bezpośredniej formie. Natomiast wraz z wkroczeniem do akcji Jacoba i Człowieka w Czerni showrunnerzy *Zagubionych* poczuli wyraźnie upraszczać przesłanie, a serial w swojej formie zbliżył się do moralitetu. Wybory moralne podejmowane przez bohaterów zyskują w szóstym sezonie najwyższą wagę, a na pierwszy plan wysuwają się zmagania pomiędzy Dobrem i Złem, ucieleśnionymi w postaci Człowieka w Czerni i Człowieka w Bieli.

Ten skrajny dualizm (a także obecność potężnej, świetlistej materii, która ukryta jest w Sercu wyspy) może przywoływać skojarzenia z tradycją gnostycką, a – w jej obrębie – zwłaszcza manichejską. Bliższy ogląd ujawnia jednak wyraźne różnice pomiędzy przedstawionym w serialu portretem zmagania sił



światłości i ciemności a gnostyckim ujęciem tej problematyki. Przede wszystkim przewyciężenie Zła i odkupienie bohaterów nie dokonuje się dzięki poznaniu ukrytej przed śmiertelnikami „wiedzy” i wyzwoleniu boskiego pierwiastka z niewoli nieczystego ciała<sup>270</sup>, ale – co jest bliższe chrześcijańskiemu dogmatowi – poprzez wyznanie grzechów (obowiązku tego nie dopełnia Eko Tunde, przez co Człowiek w Czerni może go uśmiercić) i zadośćuczynienie za nie. Mimo że rozbitków – tak przed katastrofą, jak i po niej – spotyka wiele cierpienia i niesprawiedliwości, nie sposób też dostrzec w *Zagubionych* potępienia dla materii i doczesnego świata. Wreszcie figur Jacoba i Człowieka w Czerni nie można utożsamić z manichejskim dobrym Bóstwem i złym Demiurgiem. Opisywany wcześniej odcinek zatytułowany *Across the Sea* zaświadcza, że Człowiek w Bieli i Dymowy Potwór byli niegdyś ludźmi, a nawet otrzymawszy dar długowieczności i ponadnaturalnych mocy, wciąż muszą się podporządkować panującym na wyspie niejasnym regułom, pochodzącym od jakiejś innej jeszcze, niesprecyzowanej siły wyższej. Wobec powyższego bliższym od przewrotnych gnostycznych alegorii<sup>271</sup> religijnym punktem odniesienia dla ostatniego sezonu *Zagubionych* wydaje się przywołany już moralitet i związany z nim topos psychomachii (walki duchowej). Biorąc pod uwagę wgląd, jaki szósty sezon daje w szczególności konfrontacji Jacoba z Człowiekiem w Czerni, *Zagubionych* można opisać właśnie jako walkę pomiędzy siłami światła i ciemności o dusze rozbitków. Interpretacji takiej można by zarzucić, że konflikt serialowych dobrych i złych duchów zdaje się mieć miejsce nie tylko w przestrzeni metaforycznej, ale również w przestrzeni fizycznej, podczas gdy, jak wspomina Maciej Włodarski, literatura *Psychomachia* Aureliusza Klemensa Prudencjusza – a w ślad za nią również średniowieczne moralitety – walkę dobra ze złem

<sup>270</sup> Por. H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994, s. 50–53.

<sup>271</sup> *Ibidem*, s. 104.



opisywała jako „zmagania czysto moralne”<sup>272</sup>. Aby odeprzeć ów zarzut, trzeba przywołać zmiany w sposobie prezentacji dylematów moralnych – mimo że twórcy umieszczają bohaterów oraz personifikacje Zła i Dobra w jednym diegetycznym wymiarze, sygnałem kierującym w stronę metaforycznej poetyki moralitetu jest właśnie zaostrenie i uproszczenie konfliktu, a także odejście od psychologicznego realizmu na rzecz charakterystycznej dla psychomachii jednoznaczności postaw.

#### 4.5.2. Zagubieni w zaświatach

Na drugą obok wydarzeń na wyspie linię fabularną w ostatnim sezonie *Zagubionych* składają się *flash-sideways*. Znaczenie tego narzędzia narracyjnego było obiektem gorących dyskusji ze strony fanów w trakcie emisji szóstej serii. *Flash-sideways* jawią się jako alternatywna wersja losów rozbitków, w której nie doszło do katastrofy lotu 815. Wydarzenia rozgrywające się na wyspie w głównej linii fabularnej zdają się jednak mieć pewien wpływ na bohaterów we *flash-sideways*: Sawyer, który w „czasie wyspy” przeszedł moralną metamorfozę i z regularnie łamiącego prawo oszusta stał się poważanym członkiem społeczności, we *flash-sideways* pracuje w policji; Jack kieruje się wiarą, do której dochodził stopniowo na wyspie etc. W ostatnim odcinku showrunnerzy wyjawiają wreszcie, że *flash-sideways* rozgrywają się w zaświatach, w miejscu wzorowanym na czyścicu, gdzie – jak pisze Tony Rossi – „dusze bohaterów muszą dostąpić odkupienia przez przypomnienie sobie swojego życia i pozostawienie go za sobą”<sup>273</sup>.

Każda z postaci we własnym zakresie uświadamia sobie, że zmarła i może przestąpić kolejny próg na drodze do życia

---

<sup>272</sup> M. Włodarski, *Motyw „psychomachii” w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 2, s. 3.

<sup>273</sup> T. Rossi, *The Afterlife of “Lost” and Why the Show Still Matters*, on-line: <http://www.patheos.com/blogs/christophers/2013/05/the-afterlife-of-lost-and-why-the-show-still-matters/>, dostęp: 4.03.2017.

#### 4.5. Transcendentalny koń trojański

wiecznego. Jako pierwszy o swoim stanie przekonuje się Desmond, który następnie zbiera kolejnych bohaterów w świątyni przypominającej kościół katolicki. Trafia tam również Jack, wciąż niezdający sobie sprawy z tego, że znajduje się w czyścisku. Shephard przekonany jest, że w kościele ma się odbyć pogrzeb jego zmarłego w Australii ojca, i zmierza do zakrystii, aby po raz ostatni spojrzeć na jego ciało. Kiedy jednak podnosi wieko trumny, ta okazuje się pusta. W pomieszczeniu pojawia się Christian Shephard wyjaśniający synowi, że powodem, dla którego Jack znalazł się w tym miejscu, jest konieczność „przejścia dalej”. Po opuszczeniu zakrystii bohater spotyka w głównej nawie dusze swoich przyjaciół, a Christian otwiera drzwi świątyni, wpuszczając do środka olśniewająco białe promienie niezemskiego światła, które stopniowo wypełnia całe pomieszczenie (ilustracja 14). W ten sposób bohaterowie opuszczają czyściec i przechodzą do nieba.



Ilustracja 14. Bramy niebios (kadr z *Zagubionych*)<sup>274</sup>

<sup>274</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 6, odcinek 18, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

Wyraźnie religijne zwieńczenie serialu wywołało oburzenie części fanów, którzy chrześcijańskie motywy postrzegali jako transcendentalnego konia trojańskiego – ich zdaniem showrunnerzy przemycili je pod osłoną neutralnych światopoglądowo elementów science fiction. Charlotte E. Howell cytuje kilka wypowiedzi rozsierdzonych widzów w artykule pod tytułem *This show was religious?! Online Reactions to Religion in the Lost and Battlestar Galactica Finales*. Jedna z użytkowniczek strony Television Without Pity napisała: „Jestem po prostu wkurzona, bo czuję, że wkręcono [*bamboozled*] mnie w oglądanie serialu, który miał zupełnie inne przesłanie, niż myślałam na początku”<sup>275</sup>. Inny fan ubrał swoje rozgoryczenie w mocniejsze słowa: „Przywabili mnie [twórcy serialu – przyp. D.J.] logiką i filozofią, psychologią, fizyką kwantową, pętlami czasoprzestrzennymi i innymi fantastycznie interesującymi pomysłami, a skończyli, stręcząc się dla ludzi o najniższych gustach – stada wierzących/ uduchowionych baranów, pływających się w wyświechtanych religijnych alegoriach”<sup>276</sup>.

Część publiczności, rozczarowana religijną konkluzją *Zagubionych*, skupia się przede wszystkim na ostatnich odcinkach, nie biorąc pod uwagę licznych motywów religijnych wprowadzanych przez twórców we wszystkich poprzednich sezonach oraz symboli pozostawianych w diegezie jako wskazówki. Showrunnerom można zarzucić, że podstępem – oraz wbrew wyraźnej woli władz stacji – wprowadzili do telewizji produkcję fantastyczną pod przykrywką serialu przygodowego, natomiast w kwestii zagadnień związanych z wiarą i religią o taką złą wolę trudno twórców posądzać. Wątki religijne pojawiały się regularnie od pierwszych odcinków, a ostateczna konfrontacja Dobra i Zła została zasugerowana już w samym pilocie, w rozmowie Johna Locke’a z Waltem Lloydem (Malcolm David Kelley). O ile

---

<sup>275</sup> C.E. Howell, *This Show Was Religious?! Online Reactions...*, *op. cit.*, s. 306.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

w odniesieniu do pierwszych pięciu sezonów można było snuć teorie alternatywne wobec wyjaśnień metafizycznych – wieloznaczność i tajemniczość stanowiły zresztą jedno z głównych atutów serialu – o tyle widzowie śledzący uważnie ostatnią serię nie mogli być szczególnie zaskoczeni kształtem finału. Damon Lindelof stwierdza w rozmowie z Jeffem Jensenem z *Entertainment Weekly*, że „[j]eśli w sezonie piątym oświadczyliśmy, że nie wstydzimy się tego, że jesteśmy serialem science fiction [...], to w sezonie szóstym dajemy świadectwo, że jesteśmy głęboko uduchowionymi ludźmi, a *Zagubieni* to ostatecznie głęboko duchowy serial”<sup>277</sup>.

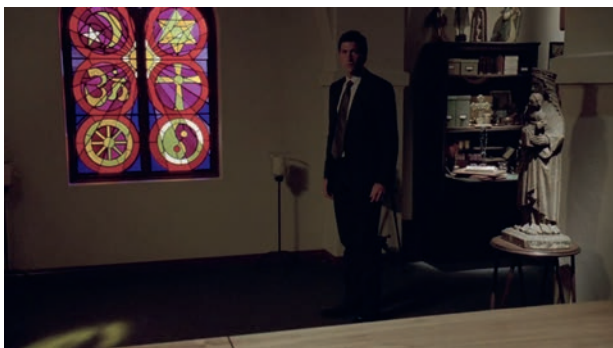
Lindelof nie bez powodu mówi o „duchowości”, unikając przy tym słowa „religijny”, którego używałem w trakcie analizy i z którego zarzut uczynili cytowani wcześniej rozsierzdzeni fani. W materiale Jensena pojawia się również wypowiedź Cuse’a, który przyznaje się do silnych przekonań katolickich, jednak dodaje zaraz, że zadaniem serialu nie jest głoszenie któregośkolwiek z wyznań, ale podejmowanie tematów kluczowych w każdej religii: „wspólnoty, odkupienia, potępienia”<sup>278</sup>. Uniwersalność religijnego przesłania serialu wymownie podkreślona została również w ostatnich scenach serialu, w których Jack odkrywa prawdę o rzeczywistości *flash-sideways*. Jak to już zostało wspomniane, świątynia, gdzie bohater doznaje objawienia, przypomina wizualnie kościół katolicki, twórcy zadbali jednak, aby dopuścić do głosu również inne wyznania. W zakrystii, w której spoczywa trumna Christiana Shepharda, znajduje się ołtarz, a na nim poza łacińskim krucyfiksem stoją również krzyż prawosławny, figurka Buddy i posązek hinduistycznego bóstwa (ilustracja 15). Światło do tego pomieszczenia wpada z kolei przez witraż wyobrażający symbol półksiężyca, gwiazdę Dawida, znak OM, koło Dharmy oraz *taijitu* (ilustracja 16).

<sup>277</sup> J. Jensen, „*Lost*: The Final Act”, 7.05.2010, on-line: <http://ew.com/article/2010/05/07/lost-final-act/>, dostęp: 4.03.2017.

<sup>278</sup> *Ibidem*.



Ilustracja 15. Synkretyczny ołtarz (kadr z *Zagubionych*)<sup>279</sup>



Ilustracja 16. Wielowyznaniowy witraż (kadr z *Zagubionych*)<sup>280</sup>

Wybory scenograficzne w przywoływanej scenie, jak również wcześniejsza obecność symboli religii niechrześcijańskich (zwłaszcza związana z działalnością na wyspie Inicjatywy Dharma) dowodzą w mojej opinii szczerości intencji Cuse'a. Showrunnerzy wyraźnie starają się podkreślić uniwersalność religijnego przesłania zawartego w serialu. Wysoce znaczące wydaje się jednak to, że na opisywanym ołtarzu krucyfiks zdecydowanie

<sup>279</sup> *Zagubieni (Lost)*, sezon 6, odcinek 18, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA 2004–2010.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

wyrasta ponad inne symbole, a przejście do zaświatów dokonuje się w kościele. Nie podejrzewam Cuse'a o zamaskowany prozelityzm, z całą pewnością nie można też *Zagubionych* uznać za serial ortodoksyjnie katolicki. Uważam jednak, iż to właśnie chrześcijaństwo, a zwłaszcza rzymski katolicyzm, pozostaje najistotniejszym religijnym punktem odniesienia dla produkcji. Podobnie jak w przypadku *Saving Grace* pod powierzchownym synkretyzmem kryje się – być może nie do końca nawet uświadomiona przez twórców – chrześcijańska dogmatyka i wrażliwość religijna. Bodaj najdobitniej zaświadcza o tym serialowa eschatologia: *flash-sideways* stanowią ewidentne (i potwierdzone pozaekranowymi oświadczeniami showrunnerów)<sup>281</sup> nawiązanie do obecnej jedynie w chrześcijaństwie koncepcji czyścica. Tymczasem idea reinkarnacji – centralna dla eschatologii hinduizmu i buddyzmu, czyli wyznań, do których twórcy odwołują się dość często na poziomie symbolicznym – nie znajduje reprezentacji w serialu. Kolejny argument stanowią obowiązujące w diegezie *Zagubionych* warunki, które muszą spełnić bohaterowie, aby dostąpić zbawienia. Postaci, które w ostatnim odcinku opuszczają przestrzeń *flash-sideways*, aby przejść do życia wiecznego – mimo różnie ukształtowanych sumień – wyznały wcześniej swoje grzechy, za które żałowały i które starały się odpokutować, spełniając tym samym wymienione w katechizmie warunki dobrej spowiedzi. Tradycja chrześcijańska kształtuje zatem reguły obowiązujące w fikcyjnym świecie serialu w znacznie większym stopniu niż inne tradycje religijne, traktowane tokenicznie. Ich obecność pozwala przede wszystkim uchronić serial od zarzutów o prozelityzm, nie wpływa jednak znacząco na teologiczne fundamenty diegezy.

Imponujący łączny wynik oglądalności sześciu sezonów, który wynosi zgodnie z wyliczeniami Lewickiego ponad 1 miliard 600 milionów widzów<sup>282</sup>, skłania do pytań o źródła sukcesu

<sup>281</sup> A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised...*, *op. cit.*, s. 191.

<sup>282</sup> A. Lewicki, *Od House'a do Shreka...*, *op. cit.*, s. 75.

produkcji ABC, również w kontekście ratingowych dokonań innych przedstawionych w niniejszej książce seriali. Wszystkie spośród sześciu omawianych produkcji cieszyły się mniejszą lub większą popularnością, ale żadna nie może równać się z *Zagubionymi*. Podobną refleksją podzielił się w swoim programie radiowym *Personally Speaking* ksiądz Jim Lisante, kiedy w 2008 roku gościł Carltona Cuse'a po zakończeniu emisji trzeciego sezonu. Odpowiedź współtwórcy *Lost* stanowi zarówno dobre podsumowanie tego rozdziału, jak i potwierdzenie tezy, że najistotniejszych współczesnych produkcji telewizyjnych podejmujących tematy religijne nie należy szukać wśród klasycznego *religious programming*:

**John Lisante:** W poprzednim sezonie miałem zaszczyt gościć Barbarę Hall, twórczynię *Joan z Arkadii*. Wydaje mi się, że w pewnym sensie jej serial starał się podejmować podobne do *Zagubionych* problemy dotyczące wiary, logiki i zaufania, ale jej serial nie przetrwał zbyt długo na antenie. Dlaczego, twoim zdaniem, *Zagubieni* cieszą się niesłabnącą popularnością?

**Carlton Cuse:** Wydaje mi się, że najważniejsze jest, aby nie ujmować tych rzeczy literalnie. Jeśli w [naszym] serialu podejmowane są religijne zagadnienia, to ukryte są one w tle produkcji, która przede wszystkim jest hybrydą dramatu, serialu przygodowego i sensacyjnego. To przede wszystkim kwestia proporcji i tego, żeby nie wbijać ludziom religii do głowy jak młotem. [...] Moim zdaniem religia staje się ważną częścią życia dla wielu, kiedy przedstawiona jest w postaci opowiadań przystępnych dla odbiorców. Zawsze oceniam kościelną homilię na podstawie tego, na ile umiejętnie kaznodzieja łączy ewangeliczne przesłanie danego tygodnia z opowiadaniem. Historie te docierają do parafian znacznie lepiej niż jakieś dydaktyczne analizy czytań czy Ewangelii. Czuję, że taka sama jest nasza rola jako scenarzystów [*storytellers*]<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> *Busted Halo Cast, op. cit.*

## **Pozostawieni – protestancki fundamentalizm w serialu HBO**

### **5.1. Motywy religijne w czasach obrazoburczej popkultury**

Konserwatywni obrońcy moralności chrześcijańskiej zdecydowanie przegrali w Stanach Zjednoczonych jedną z bitew wojny kulturowej – taką tezę stawia Ross Douthat w artykule *Lost and Saved on Television*<sup>284</sup>. Dziennikarz „New York Times’a” i autor *Bad Religion* ma na myśli bitwę toczoną na polu popkultury. Jeszcze niedawno, jak pisze, kontrowersyjni showrunnerzy w rodzaju Davida E. Kelley’a (producenta między innymi *L.A. Law* i *Boston Public*) i Stevena Bochco (który z kolei odpowiadał za *Hill Street Blues* i współtworzył *L.A. Law*) funkcjonowali w swego rodzaju „nudnej symbiozie z konserwatywnymi chrześcijanami, którzy kochali ich nienawidzić”<sup>285</sup>. Producenci regularnie poruszali kontrowersyjne tematy, wywołując protesty ze strony Katolickiej Ligi na Rzecz Praw Religijnych i Obywatelskich (The Catholic League for Religious and Civil Rights) bądź podobnych konserwatywnych organizacji. Douthat zauważa, że kolejne bojkoty skutkowały jedynie wzrostem oglądalności oprotestowanych seriali i zachęcały do dalszego przesuwania granic tego, co można pokazać na ekranie.

Ostateczny kres wszelkich prób regulacji treści telewizyjnych spowodowało nadejście internetu, w którym „każdy pomysł,

---

<sup>284</sup> R. Douthat, *Lost and Saved on Television*, „First Things: A Monthly Journal of Religion & Public Life” 2007, nr 173, s. 22.

<sup>285</sup> *Ibidem*.



niezależnie od tego, jak byłby ohydny i niskich lotów, znajdzie swoją publiczność i platformę<sup>286</sup>. Wraz z upowszechnieniem dostępu do sieci nastąpiła era popkultury „nieograniczonej i niemożliwej do ograniczenia”<sup>287</sup>, gorszącej – często nie bez powodu – wielu amerykańskich chrześcijan. Paradoksalnie jednak to właśnie w dobie ogólnodostępnego zgorznięcia i zburzenia jakichkolwiek granic powstają telewizyjne produkcje zajmujące się religijnymi motywami ze znacznie większą powagą i atencją, niż czyniły to serie z minionej epoki. Douthat dowodzi tej tezy, powołując się na przykłady *Rodziny Soprano*, *Battlestar Galactica* i – omawianych w poprzednim rozdziale – *Zagubionych*.

Po zakończeniu emisji *Lost* w 2010 roku Damon Lindelof, jeden z dwóch głównych showrunnerów serialu, skupił się na pracy przy projektach kinowych – zaangażowany był w powstanie między innymi *Kowbojów i obcych* (2011), *Prometeusza* (2012), *W ciemność*. *Star Trek* (2013) i *World War Z* (2013). Twórca nie porzucił jednak zupełnie telewizji; 29 czerwca 2014 roku HBO wyemitowało pilotażowy odcinek jego *Pozostawionych* na podstawie powieści Toma Perrotty. W swoim drugim autorskim projekcie na szklanym ekranie Lindelof ponownie podjął problematykę religijną. O ile w przypadku *Zagubionych* wątki metafizyczne stopniowo ujawniały się w trakcie rozwoju serialu, o tyle dla *The Leftovers* zagadnienie teologiczne stanowi fundament fabuły. Punktem wyjścia nowej produkcji Lindelofa jest bowiem domniemanie wniebowzięcie: 14 października 2011 roku w jednej chwili z powierzchni ziemi znika dwa procent populacji. To niezwykle zdarzenie, nazywane w serialu Nagłym Odejściem (*the Departure*), pozostaje zagadką dla nauki, która nie potrafi dostarczyć żadnego racjonalnego wyjaśnienia. Duża część społeczeństwa nie oczekuje jednak jakiegokolwiek naukowego wytłumaczenia, oczywiste jest bowiem dla tych ludzi, że byli świadkami tzw. Porwania (lub Pochwycenia) Kościoła (*the Rapture*).

---

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

## 5.2. Pochwycenie Kościoła – fundamentalistyczna apokalipsa

*Rapture* to doktryna mało znana w Polsce, ale ciesząca się dużą popularnością za oceanem i głęboko zakorzeniona w anglosaskim fundamentalistycznym protestantyzmie. Jak wskazuje Crawford Gribben, wyrasta ona z tzw. ruchu dyspensacjonalizmu premillenarnego, który narodził się w latach 20. XIX wieku w kręgach anglikańskich elit związanych z Uniwersytetem Oksfordzkim i dublińskim Trinity College<sup>288</sup>. Dyspensacjoniści dosłownie zinterpretowali fragmenty Nowego Testamentu dotyczące czasów ostatecznych i obserwując współczesną im rzeczywistość, doszli do wniosku, że wszechobecna moralna degrengolada stanowi niechybny dowód, iż „czas jest bliski” (Ap 1,3). Nauczanie o Pochwyceniu Kościoła spopularyzował<sup>289</sup> w 1833 roku John Nelson Darby<sup>290</sup>, absolwent Trinity i pastor Kościoła Irlandii oraz przywódca prymitywistycznego ruchu braci plymuckich<sup>291</sup>. Darby oparł się na trzech wersetach z Pierwszego Listu św. Pawła do Tesaloniczan:

To bowiem głosimy wam jako słowo Pańskie, że my, żywi, pozostawieni na przyjście Pana, nie wyprzedzimy tych, którzy zmarli. Sam bowiem Pan zstąpi z nieba na hasło i na głos archanioła, i na dźwięk trąby Bożej, a zmarli w Chrystusie powstaną pierwsi. Potem my, żywi i pozostawieni, wraz z nimi będziemy porwani w powietrze,

---

<sup>288</sup> C. Gribben, *Rapture Fictions and the Changing Evangelical Condition*, „Literature and Theology” 2004, nr 1, s. 80.

<sup>289</sup> M. Jones, „*Spiritual Warfare*” and Intolerance in Popular Culture..., *op. cit.*, s. 3.

<sup>290</sup> Przez wiele lat teolodzy uznawali Darby’ego za twórcę dyspensacjonalizmu. W wydanej w 2015 roku pracy William C. Watson dowodzi jednak, że lider braci plymuckich dał jedynie wyraz intuicjom, które w mniej znanych egzegezach pojawiały się już od XVII wieku. Por. W.C. Watson, *Dispensationalism Before Darby*, Lampion Press, Silverton, OR 2015.

<sup>291</sup> C. Gribben, *Rapture Fictions...*, *op. cit.*, s. 80.

na obłoki naprzeciw Pana, i w ten sposób zawsze będziemy z Panem (1 Tes 4,15–17).

W interpretacji dyspensacjonalistycznej opisane przez apostoła „porwanie w powietrze” wyznawców Chrystusa ma poprzedzać paruzję, o której wspomina 24 rozdział Ewangelii wg św. Mateusza. Po Pochwyceniu ma nastąpić siedmioletni okres Wielkiego Ucisku (*Great Tribulation*), w czasie którego władzę nad światem obejmie Antychryst. Ten mroczny rozdział w historii czasów ostatecznych zostanie zamknięty wraz z Drugim Przyjściem Jezusa. Dyspensacjoniści wierzą, że następnie przez tysiąc lat na ziemi panował będzie dobrobyt, po czym Szatan podejmie ostatnią próbę przejęcia władzy nad światem. W rezultacie dojdzie do wielkiej bitwy pomiędzy Dobrem i Złem, której kres będzie równocześnie końcem doczesności i początkiem szczęśliwego bytowania w Niebie<sup>292</sup>.

Eschatologia Kościoła Rzymskokatolickiego nie uznaje rozdzielności wydarzeń zapowiedzianych w biblijnych opisach spraw ostatecznych<sup>293</sup>, sprawa ma się podobnie w przypadku Kościołów prawosławnego i luterańskiego. Doktryna dyspensacjonalna jest jednak częścią nauczania wielu grup ewangelikalnych w Stanach Zjednoczonych. Do jej popularyzacji przyczyniła się opublikowana po raz pierwszy w 1909 roku Biblia Scofielda. W tym wciąż popularnym w USA wydaniu Pisma Świętego tradycyjne protestanckie tłumaczenie Króla Jakuba (w wersji autoryzowanej) uzupełniono o komentarze, które drukowane były na odnośnych stronach Biblii, a nie w formie aneksu, jak to czyniono do tej pory. W rezultacie, jak pisze Marnie Jones,

---

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> W *Traktacie o rzeczywistości ostatecznej* Zbigniew Danielewicz podsumował podejście Kościoła do paruzji w następujący sposób: „jednoczesnie i nierozdzielnie paruzja to sąd, zmartwychwstanie i odnowienie kosmosu”. Por. Z. Danielewicz, *Traktat o rzeczywistości ostatecznej*, [w:] *Dogmatyka. Tom 6*, Więź, Warszawa 2010, s. 405.

„układ strony uświęcił eschatologiczny system Darby’ego [...] przez umieszczenie spekulatywnej, tendencyjnej egzegezy obok słów Pisma Świętego, na skutek czego niewyrobieni czytelnicy uznawali notatki Scofielda za część Biblii”<sup>294</sup>.

### 5.3. Premillenarny dyspensacjonalizm w popkulturze

Biblia Scofielda sprzedawała się znakomicie, a dyspensacjonalistyczna eschatologia zyskiwała coraz większe grono wyznawców. W 1970 roku ta osobliwa wizja końca świata trafiła do szerszej publiczności za sprawą bestsellerowej książki *The Late, Great Planet Earth*. Autor Hal Lindsay użył dyspensacjonalizmu jako klucza do interpretacji ówczesnej sytuacji geopolitycznej i przedstawienia bardzo dokładnych proroctw na nadchodzące dekady – zapowiadał między innymi zbrojny konflikt ZSRR z Izraelem, który miał być odpowiednikiem wojny Goga i Magoga przywoływanej w Apokalipsie św. Jana, oraz powstanie „Zjednoczonych Stanów Europy”, zarządzanych przez Antychrysta. W ciągu dwudziestu lat *The Late, Great Planet Earth* sprzedała się w liczbie ponad 28 milionów kopii, a w 1977 roku powstała również jej filmowa adaptacja, której narratorem był sam Orson Welles<sup>295</sup>.

Historia dość szybko zweryfikowała proroctwa Lindsaya – nie tylko nie nastąpiło Pochwycenie Kościoła, ale i rozpadł się Związek Radziecki, który miał odegrać rolę antagonisty w ostatecznej wojnie Dobra ze Złem. Fiasko proroctwa zawartego w *The Late, Great Planet Earth* nie wpłynęło jednak na popularność dyspensacjonalizmu w amerykańskiej kulturze. 31 grudnia 1995 roku ukazała się powieść Tima LaHaye’a i Jerry’ego B. Jenkinsa pod tytułem *Dzień zagłady* (*Left Behind: A Novel of the Earth’s Last Days*). Autorzy dokonali koniecznych poprawek w premillenarnej wizji Lindsaya (rolę ZSRR przejęła Organizacja

---

<sup>294</sup> M. Jones, „*Spiritual Warfare*” and *Intolerance in Popular Culture...*, *op. cit.*, s. 3.

<sup>295</sup> C. Gribben, *Rapture Fictions...*, *op. cit.*, s. 81.

Narodów Zjednoczonych, w której władzę sprawował Antychryst, przybierając zwodniczą formę rumuńskiego polityka Nicolae Carpathi), przede wszystkim jednak zdecydowali się przekazać swoje eschatologiczne poglądy w formie trzymającego w napięciu thrillera. Bohaterami serii są członkowie Opozycji Ucisku, grupy chrześcijan nawróconych po Porwaniu Kościoła i stawiających opór siłom Szatana w czasie Wielkiego Ucisku. Wizja LaHaye'a i Jenkinsa doskonale przyjęła się na rynku – *Dzień zagłady* dał początek serii 16 powieści (które sprzedawały się w ponad 65 milionach egzemplarzy i zostały wydane również w Polsce) oraz franczyzie, która obejmuje między innymi powieści dla dzieci *Left Behind: The Kids* (40 tomów i ponad 11 milionów sprzedanych egzemplarzy), gry wideo *Left Behind: Eternal Forces* (cztery części), oraz cztery filmy kinowe wyprodukowane przez kanadyjskie Cloud Ten Pictures. W 2014 roku pierwsza część filmowej serii doczekała się również rebootu, w którym w głównej roli wystąpił Nicholas Cage.

Książki z cyklu *Left Behind* spotkały się z chłodnym przyjęciem zarówno krytyków literackich, jak i teologów. Brytyjski „The Times” nazwał serię „najdziwniejszym literackim fenomenem anglojęzycznego świata”<sup>296</sup>. Jimmy Akin z portalu CatholicAnswers.com ocenia *Powieść o czasach ostatecznych* jako antykatolicką, dodając, że „[n]ie jest to wyjątkowo sprawnym antykatolicyzm, autorzy zdradzają się z brakiem fundamentalnej wiedzy o Kościele”<sup>297</sup>. Gershom Gorenberg wskazuje na

---

<sup>296</sup> R. Morrison, *Armageddon Ahead, Please Fasten Your Bible Belt*, „The Times”, 20.09.2002, s. 2–3. Cyt. za: C. Gribben, *Rapture Fictions...*, *op. cit.*, s. 78.

<sup>297</sup> J. Akin, *False Profit: Money, Prejudice, and Bad Theology in Tim LaHaye's Left Behind Series*, on-line: <http://www.catholic.com/documents/false-profit-money-prejudice-and-bad-theology-in-tim-lahaye%E2%80%99s-left-behind-series>, dostęp: 1.06.2016. W cyklu pojawiają się dwaj katolicycy papieże: Jan XXIV, który zostaje pochwycony przez Chrystusa (autorzy sugerują jednak, że jest to spowodowane przyjęciem przez niego protestanckiego nauczania), i Piotr II, wcielenie Fałszywego

### 5.3. Premillenarny dyspensacjonalizm w popkulturze

instrumentalne traktowanie Żydów<sup>298</sup>, a prawosławny religioznawca David Carlson gani LeHaye'a i Jenkinsa za promowanie „chrześcijaństwa postawionego na głowie”<sup>299</sup>. Dyspensacjonalna eschatologia obecna w serii spotkała się również z krytyką niektórych pastorów ewangelikalnych<sup>300</sup>. Pomimo tych krytycznych głosów wiara w Pochwycenie Kościoła jest w Stanach Zjednoczonych bardzo silna. Według badania Pew Research Center, przeprowadzonego w 2010 roku, aż 58% amerykańskich ewangelików wierzy, że powrót Chrystusa na ziemię nastąpi do 2050 roku<sup>301</sup>. Jak podkreśla Gribben, nie można również założyć, że fundamentalistyczny millenaryzm wyznawany jest jedynie przez słabo wykształconych protestantów – w latach 70. i 80. do wiary w rychłe nadejście biblijnej apokalipsy przyznali się między innymi prezydent USA Ronald Reagan i sekretarz obrony w jego gabinecie Caspar Weinberger<sup>302</sup>. Według Paula

---

Proroka z Apokalipsy św. Jana, który wkrótce po inauguracji pontyfikatu przekształca katolicyzm w światową szatańską religię – Enigmę Babilonu – i ogłasza się jej najwyższym kapłanem.

<sup>298</sup> Por. G. Gorenberg, *The End of Days: Fundamentalism and the Struggle for the Temple Mount*, Oxford University Press, Oxford 2002. Cyt. za: M. McAlister, *Prophecy, Politics, and the Popular: The Left Behind Series and Christian Fundamentalism's New World Order*, „The South Atlantic Quarterly” 2003, t.102, nr 4, s. 773–798.

<sup>299</sup> D. Carlson, „Left Behind” and the Corruption of Biblical Interpretation, on-line: <http://www.orthodoxytoday.org/articles/CarlsonPremillennial.php>, dostęp: 6.05.2016.

<sup>300</sup> M. Lee, *No, Christians Should Not Believe in “Left Behind”s’ Rapture Theology, Says Prominent Christian Philosopher*, on-line: <http://www.christianpost.com/news/no-christians-should-not-believe-in-left-behinds-rapture-theology-says-prominent-apologist-124070/>, dostęp: 5.06.2016. Por. również: D. Hertzler, *Assessing the “Left Behind” Phenomenon*, [w:] *Apocalypticism and Millennialism: Shaping a Believers Church Eschatology for the Twenty-first Century*, red. L.L. Johns, Pandora Press, Kitchener 2000, s. 363.

<sup>301</sup> *Jesus Christ's Return to Earth*, on-line: <http://www.pewresearch.org/daily-number/jesus-christs-return-to-earth/>, dostęp: 19.06.2016.

<sup>302</sup> C. Gribben, *Rapture Fictions...*, *op. cit.*, s. 79.

Boyera amerykańska kultura i polityka zagraniczna w czasach zimnej wojny w znacznej mierze inspirowane były właśnie przez millenarną eschatologię<sup>303</sup>. Kevin Phillips dowodzi wręcz, że cykl *Left Behind* miał pośredni wpływ na decyzje Georga W. Busha dotyczące wojny w Iraku i przygotował również grunt dla poparcia inwazji przez ewangelikalnych obywateli<sup>304</sup>.

#### 5.4. Amerykański Czechow opisuje apokalipsę

Tematyka związana z *Rapture* wyszła zatem poza mury protestanckich kościołów na długo przed tym, jak w drugiej dekadzie XXI wieku zainteresował się nią Tom Perrotta, autor książkowego pierwowzoru *Pozostawionych*. Perrotta opublikował wcześniej między innymi doskonale przyjęte *Małe dzieci* (2004) – powieść ukazującą codzienne życie i głęboko skrywane sekrety pozornie szczęśliwych mieszkańców bogatych przedmieść na Wschodnim Wybrzeżu. W recenzji, która ukazała się w „New York Timesie”, Will Blythe nazwał pisarza „amerykańskim Czechowem”, chwając humanistyczne podejście i zrozumienie dla wad bohaterów<sup>305</sup>. Wiele pochwał i trzy nominacje do Oscara zebrała również filmowa adaptacja z 2006 roku w reżyserii Todda Fielda z Kate Winslet, Patrickiem Wilsonem i Jeniffer Connelly w rolach głównych. W wydanej w 2007 roku książce *The Abstinence Teacher* Perrotta ponownie opisał amerykańskie przedmieścia, ukazując konflikt pomiędzy konserwatywną społecznością a nauczycielką wychowania seksualnego. Już w tej powieści dostrzec można wątki, które autor rozwinie w *Pozostawionych* – jak słusznie zauważa

---

<sup>303</sup> P. Boyer, *When Time Shall Be No More: Prophecy Belief in Modern American Culture*, Belknap Press, Cambridge, MA 1994, s. 175.

<sup>304</sup> K. Phillips, *American Theocracy: The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21<sup>st</sup> Century*, Penguin Books, New York, NY 2007, s. 251–262.

<sup>305</sup> W. Blythe, *All the Children Are Above Average*, „The New York Times”, 14.03.2004, on-line: <http://www.nytimes.com/2004/03/14/books/all-the-children-are-above-average.html>, dostęp: 19.06.2016.

Patrick Ness, główną osią konfliktu w *The Abstinence Teacher* jest starcie pomiędzy liberalnym humanizmem a ewangelikalnym chrześcijaństwem<sup>306</sup>.

Nawet biorąc pod uwagę niewątpliwe wcześniejsze zainteresowanie Perrotty tematyką religijną, wielu wielbicieli jego twórczości musiało przeżyć zdumienie, kiedy dowiedzieli się, że jego najnowsza książka podejmuje wątek kojarzony z chrześcijańskimi thrillerami science fiction, w których bohaterowie ratowani są przed Szatanem przez anioły pilotujące samoloty. Autor był tego z pewnością świadomy, czemu dał wyraz już w pierwszych zdaniach powieści:

Laurie Garvie nie została wychowana w wierze w porwanie Kościoła. Właściwie to nie została wychowana w wierze w nic poza tym, że niemądrze jest w cokolwiek wierzyć [...] czasami widywała na lotnisku albo w pociągu kogoś czytającego jedną z powieści o czasach ostatecznych i czuła lekkie politowanie, a nawet rozczulenie, patrząc na frajera, który nie miał niczego lepszego do czytania i niczego innego do roboty, niż siedzieć i marzyć o końcu świata.

Wtedy to się stało. Spełniło się biblijne proroctwo, przynajmniej częściowo. Ludzie poznikali, miliony osób w tym samym czasie i na całym świecie<sup>307</sup>.

Tak nakreśliwszy punkt wyjścia dla dalszych wydarzeń, Perrotta nie podąża jednak za powieściami dyspensjonalistycznymi. Wraca na przedmieścia Nowej Anglii – tym razem akcję umieszcza w fikcyjnym Mapleton w stanie Nowy Jork. Autora nie interesuje chaos, jaki wywołało Pochwycenie Kościoła – właściwa akcja *Pozostawionych* rozgrywa się trzy lata po tym niezwykłym zdarzeniu – ani literalny opis kolejnych etapów w rozwoju Wielkiego Ucisku.

---

<sup>306</sup> P. Ness, *Just Say No*, „The Guardian”, on-line: <https://www.theguardian.com/books/2008/jan/26/fiction>, dostęp: 19.06.2016.

<sup>307</sup> T. Perrotta, *Pozostawieni*, tłum. A. Gralak, Znak, Kraków 2014, s. 4.



Jak można się spodziewać, Perrotta nie opisuje również kolejnych etapów apokaliptycznej walki Dobra ze Złem. Domniemane *Rapture* w *Pozostawionych* jest bowiem znacznie mniej efektowne i jednoznaczne niż w *Powieści o czasach ostatecznych* – nie dochodzi do konfrontacji Goga i Magoga, władzy nad światem nie przejmuje Antychryst, a wśród osób, które zniknęły 14 października 2011 roku, znaleźli się wyznawcy wszystkich religii oraz papież, który w większości protestanckich przepowiedni apokaliptycznych utożsamiany jest z Fałszywym Prorokiem z Apokalipsy św. Jana. „Wszystko wskazywało na przypadkowość tych zniw, a jedyną cechą, która nie powinna była charakteryzować porwania Kościoła, była właśnie przypadkowość”<sup>308</sup>. Zamiast skupiać się na szczegółach modlitewnego i militarnego starcia pomiędzy nowo nawróconymi chrześcijanami a sługami Antychrysta, Perrotta przygląda się tytułowemu pozostawionym i dogłębnie opisuje traumę, którą wywołało w życiu bohaterów zniknięcie ich najbliższych.

### 5.5. *Pozostawieni* w HBO

Perrotta ma szczęście do ekranizacji swoich powieści. W 1999 roku, siedem lat przed premierą kinowych *Małych dzieci*, Alexander Payne zrealizował adaptację jego *Wyborów* z Matthew Broderickiem i Reese Witherspoon w rolach głównych. Drogę na srebrne ekrany znalazły zatem dwie z pięciu książek opublikowanych przed *The Leftovers*. W wywiadzie dla portalu Indiewire autor stwierdził jednak, że coraz trudniej jest wprowadzać do kina skomplikowane i wymagające intelektualnie produkcje, ale na szczęście znacznie przyjaźniejszym medium stała się dla nich w ostatnich latach telewizja<sup>309</sup>. W związku z tym Perrotta prze-

---

<sup>308</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>309</sup> T. Perrotta, ‘*Leftovers*’ Creator Tom Perrotta On How He and Damon Lindelof Made His Book Darker for HBO, on-line: <http://www.indiewire.com/2014/07/leftovers-creator-tom-perrotta-on-how-he-and-damon-lindelof-made-his-book-darker-for-hbo-24587/>, dostęp: 19.06.2016.

kazał HBO rękopis *Pozostawionych* w 2011 roku, na krótko przed premierą książki. Władze stacji bardzo szybko wyraziły zainteresowanie serialową adaptacją i rozpoczęto preprodukcję. Podstawową decyzją na tym etapie realizacji było znalezienie odpowiedniego showrunnera – Perrotta nie był zainteresowany tą funkcją i zostawił dla siebie rolę producenta wykonawczego i współscenarzysty. Damon Lindelof był pierwszym wyborem autora *The Leftovers*, który wówczas był w trakcie oglądania *Zagubionych*.

Twórcza współpraca Lindelofa i Perrotty okazała się bardzo owocna. Telewizyjni *Pozostawieni* to znacznie więcej niż tylko przeniesienie powieści autora *Małych dzieci* na szklany ekran. Z książkowego pierwowzoru zaczerpnięto pomysł, miejsce akcji oraz nazwiska i sylwetki niektórych bohaterów, reszta produkcji to dzieło oryginalne i od drugiego sezonu począwszy, niemal autonomiczne. *The Leftovers* w wydaniu HBO opowiada historię rodziny Garveyów, która nie została umniejszona w trakcie Porwania Kościoła – co nie oznacza, że nie dotknęły jej konsekwencje tej tragedii. Ojciec, Kevin Garvey (Justin Theroux) – w powieści pełniący funkcję burmistrza Mapleton – jest komendantem miejscowej policji. Jego żona Laurie (Amy Brenneman) wkrótce po Nagłym Odejściu dołącza do nowo powstałej sekty Winnych Pozostałych (*Guilty Remnants*). Syn Tommy (Chris Zylka) wyjechał na studia, a młodsza z rodzeństwa córka Jill (Margaret Qualley) przechodzi okres buntu i wyładowuje na ojcu poczucie krzywdy. Serial ukazuje też losy innych mieszkańców Mapleton – między innymi Nory Durst (Carrie Coon), która utraciła w Pochwyceniu męża i dwójkę dzieci; brata Nory, Matta Jamisona (Christopher Eccleston), episkopalnego pastora, oraz Meg Abbott (Liv Tyler), którą starają się zrekrutować do swojej sekty Winni Pozostali.

Świat po Nagłym Odejściu jest zresztą pełen nowych sekt, żerujących na zagubieniu i rozpaczonych pozostawionych. Wielkie instytucje religijne nie oferują zadowalających odpowiedzi pogrążonej w żałobie i zdezorientowanej ludzkości. Podobnie

bezradni są też sceptycy i materialści – trzy lata wytężonej pracy największych umysłów świata nie przybliżyło naukowców ani o krok do racjonalnego wytłumaczenia Nagłego Odejścia. Względnie dobrze w nowej rzeczywistości odnajdują się jedynie ewangelikalni fundamentalści, dla nich jednak poznawcze wyzwanie stanowi dobór Pochwyconych, wśród których zabrakło miejsca dla wielu „nowo narodzonych” chrześcijan, za to znaleźli się grzesznicy i wyznawcy fałszywych, z ich perspektywy, religii. Poszukujący sensu lub wspólnoty ludzie zwracają się więc do nowych ruchów religijnych, których liczba wzrasta do takiego stopnia, że federalna agencja ATF (skrót od *Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives* – Biuro ds. Alkoholu, Tytoniu, Broni Palnej oraz Materiałów Wybuchowych) zostaje przemianowana na ATFC („C” pochodzi od „*Cults*” – „Sekt”). Wyjątkową popularnością cieszy się wspomniana już grupa Winnych Pozostałych. Ta nihilistyczna sekta nie proponuje swoim podopiecznym żadnego pozytywnego programu, nie daje też odpowiedzi na pytanie o przyczynę Nagłego Odejścia. Wszyscy jej członkowie żyją we wspólnych domach i ubierają się na biało. Nie odzywają się do nikogo, komunikują się jedynie za pomocą pisma i nieustannie palą papierosy (w jednym z domów wisi plakat z napisem „Nie marnuj tchu”). Po trzech latach od tajemniczego zniknięcia coraz więcej ludzi stara się przepracować swój żal i przejść proces żałoby, natomiast Winni Pozostali na każdym kroku przypominają światu o tym, że doszło do tragedii. Nieustannie wskazują na to, co nieobecne.

W wielu materiałach prasowych *Pozostawieni* zapowiadani są jako świecka odpowiedź na cykl *Left Behind*<sup>310</sup>. Takie określenie mogłoby sugerować, że twórcy przyjęli mocno krytyczne nastawienie do religii i wierzących, tworząc swego rodzaju *Powieść o czasach ostatecznych* à rebours. Powieści LaHaye’a i Jenkinsa

---

<sup>310</sup> Por. np. M. Parnell, *In HBO's 'The Leftovers,' Concept of Rapture Gets Secular Treatment*, on-line: <https://baptistnews.com/article/in-hbo-s-the-leftovers-concept-of-rapture-gets-secular-treatment/>, dostęp: 19.06.2016.

wyraźnie sugerują, że wszyscy ludzie, którzy nie nawrócili się na fundamentalny ewangelikalizm, są narzędziem w ręku Szatana, można by zatem domniemywać, że w zsekularyzowanej wersji HBO role się odwrócą i jak to często bywa w Hollywood, czarnymi charakterami zostaną wyznawcy religii zorganizowanych. Takie podejrzenia nie sprawdzają się jednak w pełni w odniesieniu do *The Leftovers*. Perrotta, który już w *The Abstinence Teacher* udowodnił, że stroni od taniego antyklerykalizmu i antyteizmu, wraz z Lindelofem (który podobnym podejściem wykazał się przy realizacji *Zagubionych*) stworzyli serial pełen zrozumienia tak dla ateistów, jak i dla ludzi wierzących.

### 5.6. Judeochrześcijańska symbolika

Produkcja HBO pełna jest zresztą bezpośrednich odniesień do Pisma Świętego, których brakuje w książkowym pierwowzorze. Najbardziej wyrazisty przykład stanowi wątek wielbnego Matta Jamisona, którego losy w pierwszym sezonie przypominają historię Hioba. Bohater odgrywany przez Christophera Ecclestona to episkopalny pastor, zarządzający podupadającą parafią Najświętszego Zbawiciela w Mapleton. W *Two Boats and a Helicopter*, trzecim odcinku pierwszej transzy, Jamison podczas jednego z kazań opowiada historię swojego życia nie licznym wiernym, którzy po *Departure* nie odeszli od Kościoła i wciąż uczęszczają jeszcze na nabożeństwa. Pastor nawiązuje do przeżyć z wczesnego dzieciństwa, kiedy urodziła się jego siostra Nora. Zazdrosny o uwagę rodziców mały Matt żarliwie modlił się, by poświęcano mu więcej uwagi. Prośby chłopca spełniły się w zupełnie nieoczekiwany sposób, kiedy zdiagnozowano u niego ostrą białaczkę limfoblastyczną. Mimo ciężkiego przebiegu choroby przyszłemu pastorowi udało się zwalczyć raka krwi. Wobec ogromu cierpienia, którego wówczas doświadczył, Matt mógł pograć się w gniewie i poczuciu niesprawiedliwości. Jak jednak opowiada swoim parafianom, postanowił przyjąć ów ból jako dar, który pozwolił mu stać się lepszym człowiekiem.

Wielebny kończy kazanie tą podnoszącą na duchu refleksją, jak jednak ukazują retrospekcje zawarte w dalszej części odcinka, wykańczające zmagania z białaczką nie stanowiły kresu jego cierpień. Kolejny cios spadł na niego, gdy miał 17 lat, stracił wówczas oboje rodziców w pożarze domu. Również i ta tragedia nie złamała jednak jego ducha – Matt poszedł w ślady ojca, episkopalnego kapłana, objął opieką duszpasterską rodzinną kongregację i poślubił Mary (Janel Moloney), z którą szczęśliwie dzielił życie aż do 14 października 2011 roku. Żona pastora nie znalazła się co prawda wśród Pochwyconych, ale uderzył w nią samochód, którego kierowca dostąpił Nagłego Odejścia. Mary uszła wtedy z życiem, ale trzy lata później, kiedy toczy się akcja *Two Boats and a Helicopter*, wciąż pogrążona jest w śpiączce. Wielebny dzieli swój czas pomiędzy pielęgnacją żony i obowiązkami kapłańskimi, podczas gdy finansowa sytuacja parafii pogarsza się z każdym dniem. W środku jednej z nieprzespanych nocy, przytłoczony ciężarem obowiązków i niepokoju, Jamison kieruje do Boga dramatyczne błaganie o pomoc. Wpatruje się przy tym w wiszący na ścianie obraz – który, co ujawnia jedno z ujęć kamery, jest reprodukcją lewego skrzydła *Ołtarza Jabacha* Albrechta Dürera, przedstawiającego Hioba i jego żonę (ilustracja 17). Pastor doznaje wówczas olśnienia i wpada na pomysł, jak uzyskać 135 tysięcy dolarów potrzebnych do spłacenia długów parafii. Przed końcem odcinka Jamisonowi faktycznie udaje się zdobyć tę zawrotną sumę. Ostatecznie jednak bohater spóźnia się z wpłatą, a majątek parafii zostaje przez syndyka sprzedany sekcje Winnych Pozostałych. Pozorne zwycięstwo, które staje się udziałem Matta, ostatecznie sprawia, że rzeczywistość porażka staje się jeszcze dotkliwsza. Kościół Najświętszego Zbawiciela dla pastora Jamisona jest nie tylko miejscem pracy, ale przede wszystkim dziedzictwem podtrzymującym emocjonalną więź z tragicznie zmarłymi rodzicami, jednak nawet jego utrata nie skłania kapłana do zakwestionowania boskiej dobroci. Choć w istocie każdy z bohaterów *Pozostawionych* wskutek Nagłego Odejścia doświadczył niezawinionego cierpienia, historia Matta

Jamisona w pierwszym sezonie serialu zdaje się uosabiać to zagadnienie w największym stopniu.



Ilustracja 17. Dürerowskie wyobrażenie Hioba na ścianie sypialni Matta Jamisona (kadr z *Pozostawionych*)<sup>311</sup>

Dwa odcinki następujące po *Two Boats and a Helicopter* – *The B.J. and the A.C.* oraz *Gladys* – w sposób otwarty nawiązują do judeochrześcijańskiej topiki. W epizodzie czwartym motywem przewodnim są poszukiwania figurki Dzieciątka Jezus skradzionej z szopki wystawionej w centrum Mapleton. Tytuł odcinka piątego pochodzi natomiast od imienia członkini Winnych Pozostałych, która ginie jak chrześcijańscy męczennicy, przez ukamienowanie. Dalsza część sezonu wyjawia, że egzekucję na Gladys wykonali za zgodą bohaterki współbracia z sekty. W obu odcinkach bezpośrednio nawiązania do chrześcijańskiej tradycji początkowo zdają się stanowić jej celowe wykrzywienie – służąca za Dzieciątko figurka to tak naprawdę masowo produkowana, kiczowata plastikowa lalka, natomiast Gladys męczeńską śmierć ponosi nie w imię wiary, ale wręcz przeciwnie – po to, aby osób doszukujących się w Nagłym Odejściu

<sup>311</sup> *Pozostawieni (The Leftovers)*, sezon 1, odcinek 3, prod. D. Lindelof, T. Perrotta, HBO, USA, 2014–2017.

jakiegoś sensu resztek wiary pozbawić. O ile jednak sataniczna inwersja, której dopuszczają się członkowie *Guilty Remnants*, spełnia swoją funkcję i potęguje konflikt pomiędzy sektą a resztą mieszkańców, o tyle symboliczne usunięcie Boga z szopki staje się okazją do zastąpienia plastikowej lalki figurą z prawdziwego zdarzenia – oto bowiem Matt Jamison układa w pustym żłóbku figurę wykorzystywaną wcześniej w kościele. Twórcy zdają się sugerować w *The B.J. and the A.C.*, że choć bolesne doświadczenia podkopują uładzoną i powierzchowną religijność, jej miejsce zająć może wiara bardziej ugruntowana i dojrzała.

Już w pierwszym sezonie serialu pojawiają się – poza samym Nagłym Odejściem – wydarzenia trudne do pogodzenia ze światopoglądem racjonalistycznym, ale ich liczba i intensywność zwiększa się jeszcze w kolejnych transzach. Matt Jamison zdaje się – ponownie na wzór Hioba – doświadczać w drugim sezonie nagrody za swoją prawość i wytrwałość. Znajduje spokojną przystań w Jarden w Teksasie, jedynym w USA miasteczku niedotkniętym przez *Rapture*, a jego żona budzi się ze śpiączki – początkowo jedynie na krótką chwilę, natomiast w odcinku zatytułowanym *I Live Here Now* definitywnie – i zachodzi w ciążę. Kevin Garvey z kolei objawia się jako figura mesjańska: dwukrotnie ginie i powraca do życia. Wszystkie te cuda zdają się jednak mieć zaledwie krótkotrwały wpływ na rzeczywistość. Po niezwykłym uzdrowieniu Marry Jamison opuszcza Matta, zabraniającego jej wyjazdu z Jarden. W sezonie trzecim pastor próbuje rozszyfrować swoją rolę w boskim planie i zostaje samozwańczym ewangelistą, spisującym „Księgę Kevina”, w którym pokłada teraz swoją wiarę. Mimowolny bohater współczesnego apokryfu nie uważa się jednak za mesjasza, a Matt doświadcza nawrotu choroby i – jak ujawnia w finale serialu – kryzysu wiary. Wszystkie wymienione odwołania do chrześcijaństwa są zatem tyleż czytelne, co niestabilne – w diegetycznej warstwie serialu brakuje autorytatywnego, zobiektywizowanego potwierdzenia ich statusu jako faktycznych przeżyć religijnych czy cudów. Każdy z kolejno wprowadzanych przez twórców

symboli chrześcijańskich – mimo pozornej sankcji nadnaturalności – pozostaje zatem otwarty na interpretację.

### 5.7. Pozostawieni jako telewizyjna lamentacja

Nawiązania do religii nie ograniczają się jedynie do topiki, ale zaznaczają się również w warstwie formalnej. *Pozostawieni* wyraźnie sygnalizują swoje religijne punkty odniesienia już w czołówce pierwszego sezonu – animowana sekwencja wprowadzająca, inspirowana freskami z kopuły Kaplicy Sykstyńskiej, przedstawia Pochwycenie Kościoła. Nieliczni wybrańcy ulatują ku niebu, zostawiając na ziemi zrozpaczonych najbliższych, którzy wyciągają ręce w geście bezsilności (ilustracja 18). Czołówka ilustrowana jest łączącym instrumenty skrzypcowe, elektronikę i śpiew chóralny utworem autorstwa Maxa Richtera (kompozytor minimalista odpowiada za ścieżkę dźwiękową *Pozostawionych*). Najbardziej rozpoznawalne tematy muzyczne pojawiające się w serialu wyraźnie inspirowane są muzyką liturgiczną i noszą znaczące tytuły: *De profundis* oraz *Dona nobis pacem*. W kilku utworach, poza podstawowym instrumentarium składającym się z fortepianu i instrumentów smyczkowych, pojawiają się również piszczałkowe organy i wykorzystany również w czołówce żeński chór. Ścieżka dźwiękowa wprost nawiązuje zatem do muzyki sakralnej, nadając przy tym religijny charakter wielu pozornie profanicznym scenom. Stała obecność kościelnych organów jako tła muzycznego zdaje się sugerować, że w świecie po Nagłym Odejściu cała rzeczywistość przesycona jest mistyczną tajemniczością.





Ilustracja 18. Kadr z czołówki pierwszego sezonu *Pozostawionych*<sup>312</sup>

*De profundis*, tytuł pierwszego z wymienionych tematów muzycznych, zaczerpnięty z Psalmu 130, prowadzi też interpretację serialu na obiecujący trop. *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie* to psalm lamentacyjny – i właśnie lamentacja jako gatunek stanowi bardzo dobry punkt odniesienia dla *Pozostawionych*. Serial wychodzi od Porwania Kościoła, ale właściwą treść produkcji Lindelofa i Perrotty stanowi nie tyle sam apokaliptyczny fenomen, ile raczej eksploracja bólu i rozpaczki odczuwanych przez ludzi, którzy 14 października stracili swoich bliskich. Nastrój serialu przez wielu krytyków określany jest wręcz jako depresyjny – John Lopez nazywa go „telewizyjnym odpowiednikiem włosienicy”<sup>313</sup>, a Matt Zoller Seitz z portalu vulture.com podkreśla, że trudno znaleźć inny serial, który tak mocno koncentrowałby się na rozpaczce i żałobie<sup>314</sup>. Chrześcijańscy ko-

---

<sup>312</sup> *Pozostawieni* (*The Leftovers*), sezon 1, odcinek 2, prod. D. Lindelof, T. Perrotta, HBO, USA, 2014–2017.

<sup>313</sup> J. Lopez, *'The Leftovers' Despair-o-meter: Ranking the 10 Most Depressing Moments So Far*, on-line: <http://grantland.com/hollywood-prospectus/the-leftovers-despair-o-meter-ranking-the-10-most-depressing-moments-so-far/>, dostęp: 21.06.2016.

<sup>314</sup> M.Z. Seitz, *HBO's The Leftovers Is All Bleakness All the Time*, 27.06.2014, on-line: <http://www.vulture.com/2014/06/tv-review-the-leftovers.html>, dostęp: 21.06.2016.

## 5.8. „Pozwolić tajemnicy pozostać tajemnicą”

mentatorzy wskazują przy tym na podobieństwo do dorobku C.S. Lewisa. J. Ryan Parker wspomina *Podział ostateczny*<sup>315</sup>, opowiadanie o zaświatach, które podobnie jak *Pozostawieni* skupia się na wpływie eschatologii na życie doczesne. Jeszcze celniejsze wydaje się porównanie do *Smutku*, dziennika żałoby, który autor *Opowieści z Narnii* napisał po śmierci swojej żony Joy Davidman<sup>316</sup>. Wielki chrześcijański apologeta niezwykle dokładnie udokumentował swoje cierpienie i kryzys wiary, który mu towarzyszył. W oryginale książka nosi tytuł *A grief observed* (*Studium smutku*), który z powodzeniem może opisywać również serial HBO.

## 5.8. „Pozwolić tajemnicy pozostać tajemnicą”

Wojciech Orliński przedstawione w *Pozostawionych* Nagłe Odejście interpretuje jako figurę dla kryzysu finansowego z 2008 roku<sup>317</sup>, Stephen King dopatrywał się z kolei w książkowym pierwowzorze metafory zamachu z 11 września 2001 roku<sup>318</sup>. Metaforyczne odczytania wydają się uzasadnione, Perrotta wspominał zresztą, że reperkusje terrorystycznego ataku na World Trade Center stanowiły dla niego jedno ze źródeł inspiracji<sup>319</sup>. Nie

---

<sup>315</sup> J.R. Parker, *The Leftovers (Season 2) and The Arbitrariness of Life*, on-line: <http://www.patheos.com/blogs/poptheology/2016/01/the-leftovers-season-2/>, dostęp: 21.06.2016.

<sup>316</sup> A. Wilkinson, „*The Leftovers*” *Observes a Grief and Moves On*, on-line: <http://www.christianitytoday.com/ct/2015/october-web-only/leftovers-grief-observed.html>, dostęp: 21.06.2016.

<sup>317</sup> W. Orliński, *Zniknęło ci dziecko? To może oznaczać koniec świata. „Pozostawieni”, kolejny głośny serial HBO*, on-line: [http://wyborcza.pl/1,75410,16240803,Zniknelo\\_ci\\_dziecko\\_\\_To\\_moze\\_oznaczac\\_koniec\\_swiatek.html](http://wyborcza.pl/1,75410,16240803,Zniknelo_ci_dziecko__To_moze_oznaczac_koniec_swiatek.html), dostęp: 21.06.2016.

<sup>318</sup> S. King, *The Eerie Aftermath of a Mass Exit*, „*The New York Times*”, 25.08.2011, on-line: <http://www.nytimes.com/2011/08/28/books/review/the-leftovers-by-tom-perrotta-book-review.html>, dostęp: 21.06.2016.

<sup>319</sup> G. Cowles, *Tom Perrotta Discusses the Themes of ‘The Leftovers’*, „*The New York Times*”, 29.08.2011, on-line: <http://www.nytimes.com/2011/08/30/>

oznacza to jednak, że w nawias można wziąć wszystkie religijne elementy serialu. Niezwykłego wydarzenia, od którego rozpoczyna się akcja powieści, nie da się w istocie utożsamić z Pochwyceniem Kościoła z niewzruszoną pewnością. O takiej ambiwalencji nie może być natomiast mowy w przypadku cyklu *Left Behind* – tutaj nie ma miejsca nawet na cień wątpliwości, wszystkie biblijne proroctwa spełniają się zgodnie z interpretacją Johna Nelsona Darby'ego. Jenkins i LaHaye wpadają jednak tym samym w pułapkę, której unika pozornie bardziej świecki serial HBO. *Powieści o czasach ostatecznych*, opowiadając o *Rapture*, instrumentalizują i trywializują Pismo Święte. *Pozostawieni* nie odtwarzają w sposób literalny biblijnych proroctw apokaliptycznych, dają jednak znacznie głębszy wgląd w wewnętrzne życie zarówno ateistów, jak i wierzących, zmagających się z pytaniami natury religijnej.

Jednoznacznej odpowiedzi nie dostarcza również finał serialu, w którym Lindelof zastosował odmienną niż w przypadku *Zagubionych* strategię. Ostatni odcinek *Lost* poprzedzał sezon, w którym wyklarowano rozbudowaną mitologię serialu, a status rzeczywistości ekranowych wydarzeń i ich religijnego znaczenia – choć do dziś konfunduje część widzów – został definitywnie potwierdzony. Trzecia transza *Pozostawionych* wprowadziła co prawda nowe wątki religijne, związane między innymi z szamańskim obrzędem wykonywanym przez ojca Kevina Garveya i proroctwem zapowiadającym nadejście potopu, nie przedstawiła natomiast niedwuznacznej interpretacji któregośkolwiek z nadnaturalnych wydarzeń. *Zagubieni*, przypomnijmy, kończą się sceną śmierci Jacka Shepharda i zjednoczenia większości bohaterów w zaświatach. Najbliższym odpowiednikiem tej sekwencji w finale *The Leftovers* jest opowieść Nory Durst. Bohaterka ta w ostatnim sezonie decyduje się na skorzystanie ze skonstruowanej przez niejakiho dra van Eeghena maszyny, która ma rzekomo

---

[books/tom-perrotta-discusses-the-themes-of-the-leftovers.html](http://books/tom-perrotta-discusses-the-themes-of-the-leftovers.html), dostęp: 21.06.2016.

przenieść Norę do równoległej rzeczywistości, gdzie trafiły osoby zagubione w Nagłym Odejściu. Akcja *The Book of Nora* – tak nazywa się ostatni odcinek – rozgrywa się kilkadziesiąt lat po wydarzeniach przedstawionych we wcześniejszej części sezonu. Po wielu latach zatem Kevin odnajduje bohaterkę ukrywającą się przed światem na głębokiej australijskiej prowincji. Nora opowiada wówczas, co spotkało ją, kiedy maszyna van Eeghena zadziałała: oto znalazła się w opustoszałym świecie, w którym nie dwa, ale pozostałe dziewięćdziesiąt osiem procent światowej populacji zniknęło w Nagłym Odejściu. Bohaterka odnalazła „po drugiej stronie” swojego męża i dzieci. Odkrywszy jednak, że jej utracona rodzina pogodziła się ze stratą matki i w spokoju żyje w tym równoległym uniwersum, Nora zdecydowała się powrócić do swego pierwotnego świata.

Owo wyjaśnienie fenomenu Nagłego Odejścia zostaje na ekranie jedynie wygłoszone z ust postaci odgrywanej przez Carrie Coon. Ani Kevinowi słuchającemu opowieści Nory, ani towarzyszącym mu widzom nie jest przedstawiony żaden dowód na prawdziwość tej relacji. Twórcy nie decydują się na pokazanie równoległej rzeczywistości w postaci nawet najbardziej zsubiektywizowanych retrospekcji. Jeśli odbiorcy uznają, że opowieść Nory nie jest jedynie zmyśleniem, muszą jej uwierzyć na słowo. W artykule opublikowanym na łamach *Vulture* po emisji ostatniego odcinka *Pozostawionych* Boris Kachka cytuje słowa, w których Lindelof wprost odniósł się do tej kwestii: „Ustaliliśmy [wraz z pozostałymi twórcami – przyp. D.J.], które z tych wyjaśnień jest rzeczywiste, ale nigdy, przenigdy nie powiemy »Tak właśnie było« [...] Kevin wierzy, albo twierdzi, że wierzy, w tę historię; to jest właśnie sens całego serialu. Oto czym jest religia”<sup>320</sup>.

W drugim sezonie *Pozostawionych* twórcy zmienili czołówkę – zamiast renesansowych fresków na ekranie ukazują się grupowe

<sup>320</sup> B. Kachka, *The End is Here*, on-line: <http://www.vulture.com/2017/06/leftovers-finale-behind-the-scenes-exclusive.html>, dostęp: 13.06.2018.

zdjęcia, w których wycięto sylwetki Pochwyconych (ilustracja 19). Utwór Maxa Richtera zastąpiono natomiast piosenką Iris DeMent pod tytułem *Let the Mystery Be*. Folkowa piosenkarka śpiewa w niej o wątpliwościach dotyczących życia pozagrobowego, wspominając, że „nikt nie wie nic na pewno” o tym, co dzieje się po śmierci, w związku z czym ona sama woli „pozwoić tajemnicy pozostać tajemnicą”. Tekst ten można odczytać jako deklarację agnostycyzmu, jednak w kontekście podejścia do wiary, jakie prezentują *Pozostawieni*, nabiera on innej jeszcze wymowy. Warto bowiem pamiętać, że – pisana wielką literą – Tajemnica to centralna kategoria chrześcijańskiej teologii. Perrotta i Lindelof z pewnością nie mają zamiaru Tajemnicy wyjaśniać i rozbierać na czynniki pierwsze, ale przyglądają się Jej z wielką uwagą, co – zdaniem Jamesa Poniewozika – czyni z *The Leftovers* „najbardziej uduchowiony serial we współczesnej telewizji”<sup>321</sup>.



Ilustracja 19. Kadr z czołówki drugiego sezonu *Pozostawionych*<sup>322</sup>

<sup>321</sup> J. Poniewozik, *'The Leftovers' Starts Over Beautifully in Season 2*, „The New York Times”, on-line: <http://www.nytimes.com/2015/10/03/arts/television/review-the-leftovers-starts-over-beautifully-in-season-2.html>, dostęp: 24.06.2016.

<sup>322</sup> *Pozostawieni (The Leftovers)*, sezon 2, odcinek 2, prod. D. Lindelof, T. Perrotta, HBO, USA, 2014–2017.

## Odkupienie nihilisty w *Detektywie*

### 6.1. Najgłośniejszy serial ostatnich lat

O serialu *Detektyw* głośno było już przed premierą, ponieważ w dwóch głównych rolach wystąpili aktorzy z pierwszej ligi hollywoodzkiej: Matthew McConaughey i Woody Harrelson. Nie był to jednak pierwszy taki przypadek – nowa generacja seriali przyciągnęła już wcześniej na szklany ekran gwiazdy formatu Glenn Close (*Układy*, 2007–2012), Steve’a Buscemiego (*Zakazane imperium*, 2010–2014) czy Kevina Spaceya (*House of Cards*, 2013–). Produkcja Pizzolatta niewątpliwie byłaby uboższa bez brawurowych kreacji Harrelsona i McConaugheya, ale były one tylko jedną z zalet serialu, wychwalanych przez krytyków. *Detektywa* okrzyknięto „cudem pod względem [telewizyjnego – przyp. D.J.] rzemiosła, opowiadania i występów aktorskich” oraz najlepszym serialem detektywistycznym od czasów *Prawa ulicy* Davida Simona (*The Wire*, 2002–2008)<sup>323</sup>. Dziennikarka brytyjskiego „The Independent” pisała z kolei, że jedyna możliwa reakcja na serial Pizzolatta to „westchnąć z podziwem i oklaskiwać go”<sup>324</sup>. Zbigniew Mikołajko nie powstrzymuje się przed użyciem

---

<sup>323</sup> E. Bark, „*True Detective*” Gives HBO the Next Great Drama It’s Been Looking For, on-line: [http://www.unclebarky.com/reviews\\_files/524a-11a037f27eed832a964b16d47d66-1684.html](http://www.unclebarky.com/reviews_files/524a-11a037f27eed832a964b16d47d66-1684.html), dostęp: 13.10.2016.

<sup>324</sup> S. Hughes, *Is True Detective the Best US Detective Show since The Wire?*, 18.02.2014, on-line: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/southern-discomfort-is-true-detective-starring-woody-harrelson-and-matthew-mcconaughey-the-best-us-9136919.html>, dostęp: 13.10.2016.

w jego kontekście określenia „arcydzieło” i dodaje, że ma go za „radikalne, niespokojne – zarówno w swej duchowej osnowie, jak i kształcie formalnym – odnowienie powoli już jełczejącego gatunku, który doświadcza niebywałej inflacji w zręcznych, rozmnożonych nad miarę, komercyjnych produkcjach”<sup>325</sup>. Owa duchowa osnowa dostrzeżona została nie tylko przez polskiego filozofa religii, ale podkreślana jest także przez niemal wszystkich komentatorów jako główna oś akcji.

### 6.1.1. Nic Pizzolatto – pisarz i showrunner z Luizjany

Showrunner i jedyny scenarzysta serialu, Nic Pizzolatto, z żarliwą religijnością spotkał się już w pierwszych latach życia. Wychował się bowiem w ubogiej katolickiej rodzinie o włoskich korzeniach<sup>326</sup>, w której wcześniej zetknął się z mistycyzmem. Kiedy Nic miał pięć lat, Pizzolattowie przenieśli się z Nowego Orleanu do prowincjonalnego miasteczka w parafii Calcasieu<sup>327</sup>. Pizzolatto ukończył katolickie liceum w Lake Charles, a następnie studiował filozofię, filologię angielską oraz kreatywne pisanie, które potem wykładał jako pracownik naukowy uniwersytetów w Chapel Hill, Chicago i Greencastle. O pierwszym etapie swojego życia showrunner *Detektywa* mówi, że „prześladuje go metafizycznie”<sup>328</sup> oraz po dziś dzień inspiruje. Spędzone na prowincji „kreolskiego stanu” dzieciństwo, religijne tradycje katolickiej rodziny, wyznaniowa mieszanka leżąca u podstaw kultury południowej Luizjany

---

<sup>325</sup> Z. Mikolejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*

<sup>326</sup> J. Ringen, *The Dark Thrills of “True Detective”*, on-line: <http://www.rollingstone.com/tv/news/the-dark-thrills-of-true-detective-20140228>, dostęp: 17.10.2016.

<sup>327</sup> Luizjana dzieli się właśnie na parafie (*parishes*), a nie hrabstwa (*counties*) jak pozostałe stany. Drugim wyjątkiem jest Alaska, w której najwyższym szczeblem podziału administracyjnego są gminy (*boroughs*) i obszary cenzusowe (*census areas*).

<sup>328</sup> A. Slotnick, *Nic Pizzolatto*, 8.01.2014, on-line: <https://thelast-magazine.com/tlmo9-nic-pizzolatto/>, dostęp: 17.10.2016.

oraz gruntowna edukacja, o którą scenarzysta musiał mocno zabiegać na przekór robotniczemu pochodzeniu, rzeczywiście odcisnęły wyraźne piętno na twórczości Pizzolatta, a zwłaszcza na jego pierwszym autorskim projekcie telewizyjnym.

### 6.1.2. Serial antologiczny

*Detektyw* opowiada historię śledztwa prowadzonego przez detektywów Rustina „Rusta” Cohle’a (Matthew McConaughey) i Martina „Marty’ego” Harta (Woody Harrelson) w sprawie powiązanych ze sobą brutalnych morderstw dokonanych na kobietach. Serial rozgrywa się w trzech planach czasowych: w 1995 roku, kiedy toczyło się oryginalne dochodzenie, zakończone pozornym sukcesem; osiem lat później, gdy ujawnione zostają nowe poszlaki w sprawie; oraz w roku 2012, kiedy śledztwo zostaje na nowo otwarte, po tym jak odkryto zwłoki kobiety zamordowanej w okolicznościach bliźniaczo podobnych do tych sprzed 17 lat. Fabuła pierwszego sezonu rozpisana została na osiem odcinków, które stanowią zamkniętą całość – *True Detective* realizuje bowiem formułę tzw. serialu antologicznego (*anthology drama*), a więc produkcji, w której każdy sezon opowiada odrębną historię, z nowymi bohaterami i miejscem akcji, a elementem łączącym wszystkie segmenty jest tematyka i nastrój, a nie intryga. W trakcie i tuż po zakończeniu pierwszej złotej ery amerykańskiej telewizji (przypadającej na okres pomiędzy 1947 a 1960 rokiem) popularnym formatem były serie antologiczne, w których każdy odcinek opowiadał odrębną historię. Wśród nich znalazły się chociażby doceniane przez krytyków i medioznawców *Alfred Hitchcock przedstawia* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955–1962) i *Strefa mroku* Roda Serlinga (*Twilight Zone*, 1959–1964). Jay Paul Telotte wskazuje, że seria Serlinga była jednym z pierwszych przykładów wprowadzania filmowej estetyki do telewizji<sup>329</sup>. Właśnie filmowa

---

<sup>329</sup> J.P. Telotte, *In the Cinematic Zone of The Twilight Zone*, „Science Fiction Film and Television” 2010, nr 1, s. 1–17.



estetyka jest często uznawana za jedną z cech dystynktywnych seriali nowej generacji<sup>330</sup> i od kiedy, wraz z nastaniem nowej złotej ery, zagościła ona na dobre na szklanych ekranach, do łask zaczęły wracać również telewizyjne antologie – na antenie pojawili się między innymi *Mistrzowie horroru* Micka Garrisa (*Masters of Horror*, 2005–2007), *American Horror Story* Ryana Murphy’ego (2011–), *Fargo* Noah Hawleya (2014–) i *American Crime* Johna Ridleya (2015–). Tym razem jednak odrębne historie nie zostają zamknięte w jednym odcinku, ale rozwijają się na przestrzeni całego sezonu. Taka formuła odpowiada zachowaniom odbiorczym nowej widowni, przyzwyczajonej do wielogodzinnego przyswajania treści w ramach sesji tzw. *binge watching*. Seriale antologiczne pozwalają również na wykorzystanie największych zalet form zserializowanych – dłuższej ekspozycji, możliwości pogłębienia i niuansowania portretów psychologicznych bohaterów – bez zagrożenia płynącego z nadmiernego przedłużania produkcji.

W przypadku *Detektywa* formuła serialu antologicznego pozwoliła przyciągnąć do pierwszego sezonu aktorów z najwyższej hollywoodzkiej ligi. Dla gwiazd o ugruntowanej pozycji dłuższe produkcje telewizyjne, jakkolwiek dobrze napisane, nie są szczególnie atrakcyjne, ponieważ często uniemożliwiają występy w kręconych w tym samym czasie pełnometrażowych filmach kinowych. Coraz częściej zdarzają się tu wyjątki, ale gdyby *True Detective* był klasycznym serialem z wielosezonową fabułą, Pizzolatto nie mógłby liczyć na obsadzenie w roli Rusta Matthew McConaugheya. Showrunnerowi udało się także zaangażować do serialu jednego z najlepiej zapowiadających się reżyserów młodego pokolenia, twórcę *Ucieczki z piekła* (*Sin Nombre*, 2009) i nowej adaptacji *Jane Eyre* (2011) z Mią Wasikowską i Michałem Fassbenderem w rolach głównych. Cary Joji Fukunaga, gdyż o nim mowa, wyreżyserował wszystkie odcinki pierwszego sezonu. Monopol scenopisarski Pizzolatta i reżyserski Fukunagi

---

<sup>330</sup> Zob. A. Pichard, *Le Nouvel Age d'or des séries américaines*, Le Manuscrit, Paris 2011.

jest sytuacją bezprecedensową w amerykańskiej telewizji, nawet w trwającej epoce *auters* szklanego ekranu. Showrunnerzy odpowiadają zazwyczaj za wymowę oraz nastrój serialu. Nadają kierunek, w którym rozwija się fabuła, sprawdzają, zatwierdzają i poprawiają scenariusze wszystkich odcinków, często też własnoręcznie przygotowują pojedyncze skrypty, jednak nie zdarza się, aby showrunner samodzielnie pisał setki, jeśli nie tysiące stron tekstu. W licznych wywiadach udzielanych przy okazji premiery *Detektywa* Pizzolatto podkreśla jednak, jak istotne jest dla niego jako scenarzysty z pisarską przeszłością realizowanie w pełni autorskiego projektu. W rozmowie ze Stevenem Zeitchikiem z „Los Angeles Times” stanowczo oświadcza: „Nie przybyłem do Hollywood, żeby podporządkować się czyjejś wizji”<sup>331</sup>.

## 6.2. Telewizyjny południowy gotyk

Pizzolatto w swoim pierwszym autorskim przedsięwzięciu telewizyjnym (przed *Detektywem* napisał scenariusze dwóch odcinków *Dochodzenia Veeny Sud* [*The Killing*, 2011–2014]) wykorzystał w pełni swobodę twórczą, którą przyznały mu władze HBO. Showrunner osadził akcję *Detektywa*, podobnie jak swojej debiutanckiej powieści z 2010 roku, *Galveston*, w znajomych stronach Głębokiego Południa. *Galveston* rozgrywał się w Teksasie, *True Detective* toczy się natomiast głównie w rodzinnym stanie autora, Luizjanie. Ukazane na ekranie Vermilion i sąsiednie parafie to, jak pisze Mikołajko,

kraj jakby postapokaliptyczny, doświadczony z jednej strony niszczycielską i bezbożną obecnością człowieka, z drugiej – zgubną pracą samej natury, zwłaszcza w regionie Bayou, w delcie Missisipi,

---

<sup>331</sup> S. Zeitchik, *Nic Pizzolatto, the Brooding Poet Behind „True Detective”*, „Los Angeles Times”, 8.01.2014, on-line: <http://articles.latimes.com/2014/jan/08/entertainment/la-et-st-nic-pizzolatto-true-detective-20140108/2>, dostęp: 19.10.2016.

gdzie jej starorzecza tworzą wielką i pajęczą sieć stojących albo wolno płynących, zawsze jakby martwych i osowiałych, wód o zmiennym kierunku [...] Monotonią poraża również – przynajmniej w serialu – i północ tej krainy: płaski, postindustrialny czy porolniczy pejzaż, drętwiejący pod burą i ciężką szmatą nieba, zwieszzonego nisko nad nieprzyjazną ziemią<sup>332</sup>.

Nacisk, jaki kładzie Mikołejko na odpowiednie opisanie krajobrazu stanu Kajunów, jest w przypadku *Detektywa* w pełni uzasadniony. To jeden z najczęściej podkreślanych aspektów serialu – zdaniem Rachel Franks, Luizjana jest wręcz pełnoprawnym bohaterem produkcji<sup>333</sup>. Wynika to z tego, że chociaż najbardziej narzucającym się gatunkowym punktem odniesienia i wzorcem dla serialu Pizzolatta jest *film noir*, dokładniejsze spojrzenie ujawnia, iż jeszcze bliżej mu do tzw. południowego gotyku (*Southern Gothic*). Ta odmiana twórczości gotyckiej sięga swymi korzeniami do dzieł wielkich amerykańskich pisarzy, z Markiem Twainem, Nathanielem Hawthornem, H.P. Lovecraftem i Edgarem Allanem Poeem na czele, ukształtowała się natomiast w latach 40. XX wieku. Do najwybitniejszych przedstawicieli nurtu wśród literatów i dramaturgów należą William Faulkner, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Tennessee Williams oraz Cormack McCarthy. Jak pisze Krzysztof Kowalczyk-Twarowski, literacki południowy gotyk „charakteryzuje się [...] skłonnością do traktowania problemów psychologicznych i moralnych w kategoriach symbolicznych, upodobaniem do groteski, a szczególnie deformacji uczuciowej [...] oraz do upośledzenia umysłowego i fizycznego”<sup>334</sup>. Wszystkie te cechy

<sup>332</sup> Z. Mikołejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*

<sup>333</sup> R. Franks, *A Fear of the Dark: Landscape as a Gothic Monster in HBO's "True Detective" (2014)*, on-line: [https://www.academia.edu/15585627/A\\_Fear\\_of\\_the\\_Dark\\_Landscape\\_as\\_a\\_Gothic\\_Monster\\_in\\_HBO\\_s\\_True\\_Detective\\_2014\\_](https://www.academia.edu/15585627/A_Fear_of_the_Dark_Landscape_as_a_Gothic_Monster_in_HBO_s_True_Detective_2014_), dostęp: 20.10.2016.

<sup>334</sup> K. Kowalczyk-Twarowski, „Najpiękniejsze kule Europy”. *Religia a „południowy gotyk” w twórczości Flannery O'Connor*, [w:] *Wielkie tematy*

jak w soczewce skupia w sobie jedno z najsłynniejszych dzieł Faulknera, *Wściekłość i wrzask*. Powieść stanowi kronikę upadku rodziny Compsonów, a w pierwszej części narratorem jest niepełnosprawny intelektualnie Benjamin. Pizzolatto i Fukunaga nie stawiają sobie bynajmniej za cel równania do samego Faulknera czy nawet McCarthy'ego i nie próbują stworzyć na szklanym ekranie kolejnej „wielkiej amerykańskiej opowieści”, ale dzięki literackiej erudycji korzystają z całego zasobu elementów kojarzonych z *Southern Gothic*.

### 6.2.1. Struktura labiryntu

Zarówno literackie, jak i filmowe dzieła zaliczane do nurtu południowego gotyku skupiają się na opisie schyłkowości i rozpadu, nie tylko więzi rodzinnych i szerzej – międzyludzkich, ale również całego świata przedstawionego<sup>335</sup>. Fabuła, jak zauważa Mattias Fyhr, konstruowana jest na wzór labiryntu<sup>336</sup>, co przyczynia się do przedstawienia rzeczywistości pozbawionej wyższego porządku. Figura labiryntu jest niezwykle istotna również w *Detektywie*. Rachel Franks wykazuje, że występuje ona w pierwszym sezonie serialu Nica Pizzolatta na kilku poziomach<sup>337</sup>. Najbardziej podstawowym jest struktura narracji – pierwsze cztery odcinki rozgrywają się w dwóch planach czasowych. W 1995 roku Rustin Cohle i Martin Hart próbują rozwikłać sprawę serii bestialskich morderstw dokonanych na kobietach w południowej Luizjanie. Wydarzenia te ukazywane

---

*literatury amerykańskiej. Bóg, wiara, religia*, red. T. Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 153.

<sup>335</sup> M. Procházka, *American Ruins and the Ghost Town Syndrome*, [w:] *A Companion to American Gothic*, red. C.L. Crow, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2013, s. 29.

<sup>336</sup> M. Fyhr, *De mörka labyrinterna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Ellerström, Lund 2003, s. 338. Cyt. za: R. Franks, *A Fear of the Dark*, *op.cit.*, s. 5.

<sup>337</sup> R. Franks, *A Fear of the Dark*, *op. cit.*

są widzom nie bezpośrednio, ale w serii retrospekcji, wprowadzonych za pośrednictwem wątku wewnętrznego śledztwa, które w 2012 roku prowadzi detektywi Thomas Papania (Tory Kittles) i Maynard Gilbough (Michael Potts). Zeznania, których Cohle i Hart udzielają w ramach przesłuchania, zapowiadają, komentują, nierzadko również podważają to, co jawi się na ekranie w scenach retrospektywnych. Narracja nie jest zatem linearna i wymaga od odbiorcy nieustannego podważania wyjściowych założeń.

Postać labiryntu przyjmują również rozterki moralne głównych bohaterów, dotyczące zarówno sfery zawodowej, jak i życia osobistego. Wielokrotnie wybór pozornie słuszny okazuje się mieć tragiczne konsekwencje. Podobnie zwodnicze są wątki dotyczące zagadek kryminalnych – podejrzania, które padają na głównych bohaterów, sprawiają, że można mieć wątpliwości, czy Rust i Marty szczerze starają się rozwikłać zagadkę morderstw, czy też sami są w nie zamieszani i korzystają ze swojej pozycji, aby zatuszować ślady.

### 6.2.2. Rola krajobrazu

Również Luizjana jest swego rodzaju labiryntem. Jak zauważa Franks: „Bohaterów można uznać za zarówno geograficznie, jak i emocjonalnie zagubionych. Starorzecza Luizjany są współczesną wariacją na temat mrocznego lasu: idee zniszczenia i rozkładu czają się tuż pod powierzchnią wody”<sup>338</sup>. Trudno nie przyznać racji australijskiej badaczce – poczucie zagubienia w nieprzyjaznym środowisku, które zdaje się żyć własnym życiem, jest nieustannie podkreślane w warstwie wizualnej. W *Detektywie* mnóstwo jest ujęć ukazujących bohaterów w planie totalnym, podróżujących wśród bagnisk, pól naftowych i dzielnic biedoty Głębokiego Południa. Owe ujęcia z ptasiej perspektywy nie pełnią jedynie funkcji ujęcia wprowadzające-

---

<sup>338</sup> *Ibidem*.

go czy atrakcyjnego estetycznie ornamentu. W pilocie serialu samochód detektywów, zredukowany do wielkości mrówki, przedziera się przez nieprzyjazną okolicę, mijając ubogie zabudowania kajuńskich nędzarzy i bagniste rozlewisko przepływającej nieopodal rzeki (ilustracja 20). Jeszcze zanim kamera przeniesie się do wnętrza prowadzonego przez Marty'ego chevroleta, w ramach pomostu dźwiękowego usłyszeć można głos Rusta, komentującego otaczający bohaterów krajobraz: „Dla ludzi stąd zewnętrzny świat nie istnieje. Mogliby równie dobrze żyć na jebanym księżycu”<sup>339</sup>. Na konsyliacyjną uwagę swojego policyjnego partnera, który stwierdza, że w każdej miejscowości można znaleźć getta, Cohle dodaje: „Świat to getto. Jeden wielki kosmiczny śmietnik”<sup>340</sup>.



Ilustracja 20. Samochód bohaterów zagubiony w krajobrazie Akadiany (kadr z *Detektywa*)<sup>341</sup>

<sup>339</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 1, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibidem*.



Ilustracja 21. „Wewnętrzny krajobraz” w czołówce serialu (kadr z *Detektywa*)<sup>342</sup>

Krajobraz Luizjany odgrywa również istotną rolę w czołówce serialu, nagrodzonej w 2014 roku nagrodą Emmy. Otwierające ujęcie wykorzystuje słynną fotografię zatytułowaną *Sugar Cane and Refinery* autorstwa Richarda Misracha. Fotograf wykonał ją w 1998 roku na zamówienie High Museum of Art z Atlanty w ramach cyklu *Petrochemical America*. Seria zdjęć Misracha ukazuje krajobrazy tzw. Ścieżki Raka – obszaru rozciągającego się wzdłuż rzeki Missisipi, pomiędzy Nowym Orleanem a Baton Rouge, gdzie zlokalizowana jest rekordowo wysoka liczba rafinerii i zakładów przemysłowych zanieczyszczających środowisko naturalne. Fotografia wyobraża polną drogę przecinającą plantację trzciny cukrowej i prowadzącą ku horyzontowi, na którym rozciąga się zasnutą smogiem i emitująca kłęby szkodliwych oparów monstrualna sylwetka rafinerii. Odpowiedzialni za tytułową sekwencję serialu artyści ze studia Elastic nałożyli na zdjęcie Misracha zarys sylwetki Rustina Cohle’a, nawiązując do fotograficznej techniki podwójnej ekspozycji i rozwijając „koncept prywatnych geografii”, co umożliwiło „ukazanie krajobrazów

<sup>342</sup> *Ibidem*.

emocjonalnych za pośrednictwem fizycznej topografii<sup>343</sup> (ilustracja 21).

Jak słusznie zauważa Christopher Lirette, odmalowany w *Detektywie* i częściowo inspirowany *Petrochemical America* Misracha portret Luizjany w znaczącym stopniu różni się od pozostałych produkcji telewizyjnych rozgrywających się w „stanie pelikanów”<sup>344</sup>. Sama stacja HBO, poza projektem Pizzolatta, ma na swoim koncie dwa inne seriale, których akcja toczy się w Luizjanie. David Simon w *Treme* (2010–2013) z właściwą sobie dziennikarską wrażliwością i skrupulatnością ukazuje Nowy Orlean tuż po przejściu huraganu Katrina, a Allan Ball w *Czystej krwi* (*True Blood*, 2008–2014), wykorzystując narracyjne schematy i estetykę kina grozy klasy B, przedstawia historię społeczności wampirów i wilkołaków żyjących na bagnistej prowincji. O ile jednak u Balla wyraźnie zaznaczony jest parodystyczny wymiar ekranowego przedstawienia prowincjonalnej Luizjany, o tyle w licznych produkcjach z gatunku *reality programming* stan Kajunów egzotyzowany jest zazwyczaj bez wzięcia przekazu w ironiczny nawias. *Reality shows* takie jak *Łowcy aligatorów* (*Swamp People*, 2010–) stacji History Channel czy też *Duck Dynasty* (2012–2017) i *Cajun Justice* (2012) kanału A&E skupiają się na „wojeryzmie ekstremalnej nędzy”<sup>345</sup> i utrwalaniu groteskowych stereotypów na temat *rednecków*. Mamy w nich do czynienia z eksploatacyjnym podejściem proponującym sytej Ameryce spojrzenie na zabawne, choć niewytłumaczalne zachowania biedaków z bagnistego południowego stanu.

<sup>343</sup> P. Clair, *True Detective. Opening Title Concept*, on-line: [https://www.scribd.com/embeds/211405775/content?start\\_page=1&view\\_mode=scroll&access\\_key=key-27n8z7ltaogzfqz1pz4a&show\\_recommendations=true](https://www.scribd.com/embeds/211405775/content?start_page=1&view_mode=scroll&access_key=key-27n8z7ltaogzfqz1pz4a&show_recommendations=true), dostęp: 20.12.2016.

<sup>344</sup> C. Lirette, *Something True about Louisiana: HBO's True Detective and the Petrochemical America Aesthetic*, on-line: <https://southernspaces.org/2014/something-true-about-louisiana-hbos-true-detective-and-petrochemical-america-aesthetic>, dostęp: 20.12.2016.

<sup>345</sup> *Ibidem*.



*True Detective* również można by uznać za serial powtarzający klisze o obskuranckim Południu, nie brakuje w nim wszak ani pornografii nędzy, ani upośledzonych psychicznie i fizycznie bohaterów, pojawia się nawet wątek kazirodczy, a samo miejsce akcji konsekwentnie ukazywane jest jako piekło na ziemi. Ocena taka nie bierze jednak pod uwagę interpretacyjnej ramy w postaci konwencji południowego gotyku (chętnie korzystającego z pokrewnego imaginarium, ale w swym najlepszym wydaniu dla innych niż eksploatacyjne celów) oraz motywów religijnych oddalających interpretację od naturalistycznej dosłowności. Jednak nawet gdyby pominąć wymienione odniesienia, w serialowej diegezie wciąż pozostaje element odróżniający *Detektywa* od wylśmiewających południowców *reality shows*, a jest nim właśnie stale obecny „petrochemiczny” element krajobrazu dominujący nad pierwotną puszczą i bagnami. Rozdzźwięk pomiędzy ukazanymi na ekranie trudnymi warunkami życia mieszkańców a wielkim przemysłem naftowym, produkującym na obszarze relatywnie niewielkiego stanu<sup>346</sup> niemal jedną czwartą ropy używanej w całej federacji, ujawnia krytyczny potencjał, którego brakuje większości osadzonych w Luizjanie produkcji. Jak pisze Lirette: „Wpływ *Petrochemical America* nie ogranicza się do czołówki, ale przesącza się również do fabuły, tworząc heterogeniczną geografę, palimpsestową Luizjanę ze zróżnicowanymi, odmiennymi znaczeniami i genealogiami”<sup>347</sup>. Poza obrazem utrwalonym w stereotypowych przekazach *Detektyw* pokazuje również Luizjanę, na którą składają się

starzejący się samotni mężczyźni, gdzieś w Metairie bez swoich najbliższych jedzący kolację przed telewizorem podczas transmisji meczów futbolowych; osiedla socjalne, w których równie dużo co spektakularnych wybuchów okrucieństwa i ponurej przemocy jest

---

<sup>346</sup> Luizjana znajduje się na 31. miejscu wśród wszystkich 50 stanów pod względem powierzchni i na 25. miejscu pod względem wielkości populacji.

<sup>347</sup> C. Lirette, *Something True about Louisiana...*, *op. cit.*

banalnej prekarności; system edukacyjny, w którym dzieci z prowincji są skazane na nieudolność szkół finansowanych z budżetu stanowego albo kaprysy szkół wyznaniowych i czarterowych. [...] Jeśli serial ma jakieś przesłanie, to jest nim to, że w Luizjanie szerzy się systemowa opresja [...]”<sup>348</sup>.

### 6.2.3. Motyw zagłady domu

Nieprzyjazny, odstręczający i osaczający bohaterów świat to jeden z fundamentów południowego gotyku, obecny również w tekstach literackich poprzedników nurtu, wyjątkowo mocno zarysowany u Edgara Allana Poe’go i Nathaniela Hawthorne’a. Jak zauważa Ted Billy w tekście *Descendentalism and the Dark Romantics*, „krajobrazy Poe’go ewokują aurę duchowej sterylności i podszytej strachem izolacji. Jego gotyckie dzieła przedstawiają również naturę jako źródło wyobcowania”<sup>349</sup>. Od autora *Kruka* wywieść można zresztą także inny, często powracający w południowym gotyku motyw rozpadającej się posiadłości. W noweli *Zagłada domu Usherów* Poe opisał popadający w ruinę gmach, reprezentujący w namacalnej rzeczywistości psychiczną degradację jego mieszkańców. Choć Poe nawiązywał do toposu, który pojawił się po raz pierwszy w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole’a, pisarz z Bostonu „ustalił ostateczny model dla powracającego motywu w południowej fikcji”<sup>350</sup>, twórczo wykorzystując i jednocześnie przekraczając wcześniejsze iteracje, a tym samym kładąc „fundamenty południowego gotyku na ruinach domu Usherów”<sup>351</sup>. I rzeczywiście, Poe’owski motyw podej-

---

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> T. Billy, *Descendentalism and the Dark Romantics: Poe, Hawthorne, Melville, and the Subversion of American Transcendentalism*, [w:] *A Companion to American Gothic*, *op. cit.*, s. 152.

<sup>350</sup> W. Moss, *The Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention*, [w:] *A Companion to American Gothic*, *op. cit.*, s. 179.

<sup>351</sup> *Ibidem*.

mowało wielu autorów nurtu, w tym chociażby William Faulkner w *Absalomie, Absalomie!* czy Cormac McCarthy w *Suttree*. Zdaniem Charlesa L. Crowe'a popadająca w ruinę posiadłość plantacyjna to wręcz najczęstsze miejsce akcji w utworach południowego gotyku<sup>352</sup> i jako takie znalazło również swoją drogę na ekran *Detektywa* (ilustracja 22). Pizzolatto i Fukunaga, zanim ujawnią faktyczne rozwiązanie kryminalnej zagadki, prowadzą widzów do fałszywego centrum narracyjnego labiryntu. W piątym odcinku detektywi odnajdują Reggiego Ledoux (Charles Harford) – wydaje się on wówczas jedynym sprawcą morderstwa Dory Lange, od którego rozpoczęło się śledztwo. Ledoux zajmuje się produkcją metamfetaminy i ukrywa w melinie na odludnym zalewisku. Została ona zaaranżowana w rozpadającym się domu – deski drewnianej elewacji butwieją, tapety na ścianach łuszczą się, okna zaklejone są poszarzałymi szpaltami gazet, a dach pokryty jest wyschniętymi kępami traw. Można sobie jednak wyobrazić, że nawet w czasach świetności budynek ten nie wzbudzał podziwu. Zanim parterowa konstrukcja otoczona przypominającymi chorobliwe narośle nieforemnymi przybudówkami zaczęła pełnić funkcję wytwórni metamfetaminy, należała zapewne do białej biedoty (*white trash*). We wcześniejszych odcinkach (między innymi drugim i czwartym) kamera ukazuje domostwa osób należących do tej warstwy społecznej, wyraźnie sugerując, że to, co w odniesieniu do siedziby klasy średniej można by nazwać degeneracją, jest w ich przypadku niejako stanem wyjściowym. Fałszywy morderca zamieszkuje zatem fałszywy upadły dom.

---

<sup>352</sup> C.L. Crow, *History of the Gothic*, University of Wales Press, Cardiff 2009, s. 177.

## 6.2. Telewizyjny południowy gotyk



Ilustracja 22. Upadający dom z piątego odcinka (kadr z *Detektywa*)



Ilustracja 23. Upadający dom z ósmego odcinka (kadr z *Detektywa*)

Inaczej ma się sprawa z faktycznym potworem labiryntu – Errolem Childressem (Glen Fleshler). Po raz pierwszy pojawia się on na ekranie w trzecim odcinku, zatytułowanym *The Locked Room*, powraca również w *After You've Gone*, jednak dopiero w finale sezonu ukazany zostaje w swoim naturalnym środowisku – prawdziwym upadającym domu (ilustracja 23). Childress zamieszkuje plantacyjną rezydencję, zbudowaną

w neoklasycystycznym stylu *antebellum*. Niegdyś zapewne imponująca, z białą drewnianą oblicówką, kolumnadą oplecioną bluszczem i rozległym gankiem na piętrze, mogłaby z powodzeniem odgrywać rolę symbolu sielankowego Południa z okresu bawełnianej prosperity przed wojną secesyjną. Pizzolatto jednak, trzymając się tradycji *Southern Gothic*, ukazuje na ekranie dom w stanie rozkładu odpowiadającym kondycji psychicznej mieszkańców. Childress – gwałcieciel, morderca i członek okultystycznej sekty – poza ofiarami przetrzymuje w rozpadającej się posiadłości również swoją niepełnosprawną umysłowo przyrodną siostrę, z którą łączą go kazirodcze stosunki. Wszystkie klasyczne elementy południowego gotyku znalazły się więc w *Detektywie*, ale Pizzolatto nie wprowadził ich na ekran jedynie dla postmodernistycznej żonglerki nawiązaniem i cytatami. W duchu najlepszych autorów nurtu, z Faulknerem i O'Connor na czele, showrunner serialu HBO wykorzystał charakterystyczne południowe motywy i groteskowość, aby – jak pisze Melissa Milazzo – „przyjrzeć się bardziej problematycznym kwestiom społecznym Głębokiego Południa, zwłaszcza tym, które wynikają z biedy, rasizmu, wyobcowania i uprzedzeń klasowych”<sup>353</sup>. Owe problemy wskazują na to, że – trzymając się kluczowej dla stylu metafory upadłego domu – gniją fundamenty, a jednym z najistotniejszych filarów południowej tożsamości jest żarliwa religijność.

### 6.3. Hybrydowa religijność Kajunów

Z perspektywy byłych stanów Unii i obyczajowo wyzwolonego Zachodniego Wybrzeża wszystkie południowe stany kojarzyć się mogą z religijnym fundamentalizmem, zazwyczaj utożsamianym ze wspomnianymi wcześniej Kościołami ewangelikalnymi.

---

<sup>353</sup> M. Milazzo, *True Detective Explores the Roots and Branches of Southern Gothic*, on-line: <http://sequart.org/magazine/50503/true-detective-explores-the-roots-and-branches-of-southern-gothic/>, dostęp: 30.11.2016.

Wyznaniowy krajobraz Luizjany i pozostałych stanów Głębokiego Południa jest jednak znacznie bardziej skomplikowany, niż ma to miejsce w przypadku terenów tzw. Starego Południa, w którego skład wchodzi Virginia, Maryland, Karolina Północna i Południowa oraz Georgia. *Detektyw* ukazuje przedstawicieli Kościołów zielonoświątkowych z ich silnie emocjonalną liturgią i centralną rolą charyzmatycznych wędrownych kaznodziejów, ale sięga również po elementy katolicyzmu obecnego w Luizjanie za pośrednictwem Kajunów.

Zamieszkujący południowo-zachodnią część stanu Kajuni to potomkowie frankofońskich mieszkańców Akadii, krainy obejmującej tereny współczesnej Kanady (Nowa Szkocja, Nowy Brunswik, Wyspa Księcia Edwarda i fragment Quebecu) i części stanu Maine. Zostali oni wygnani z Nowej Francji pomiędzy rokiem 1755 a 1764 w trakcie wojny francusko-indiańskiej i deportowani do kolonii angielskich, a później do Francji. W 1785 roku za sprawą machinacji przebiegłego polityka i przedsiębiorcy Henriego Peyroux de la Coudrenière część owych przesiedleńców (około 1600 osób), rezydujących głównie w okolicach Nantes, raz jeszcze przekroczyła Ocean Atlantycki<sup>354</sup>. Tym razem jednak celem nie był Północny Wschód, ale pozostająca pod hiszpańskimi wpływami Luizjana. Zasiedlone przez Akadiany ziemie jeszcze za życia pierwszego pokolenia deportowanych – w 1800 roku – wróciły pod panowanie korony francuskiej na mocy ustaleń traktatu z San Ildefonso. Zaledwie trzy lata później obszar ten został sprzedany Stanom Zjednoczonym wraz z innymi francuskimi ziemiami (które stanowią, notabene, niemal jedną czwartą współczesnego terytorium USA). W ten sposób byli mieszkańcy Akadii stali się obywatelami Stanów, ale – w przeciwieństwie do innych francusko- i hiszpańskojęzycznych kolonistów – nie przyjęli w pełni anglo-protestanckiej kultury

---

<sup>354</sup> J.-F. Mouhot, *The Emigration of the Acadians from France to Louisiana: A New Perspective*, „Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association” 2012, nr 2, s. 167.

i wiary<sup>355</sup>. Mimo badań wskazujących na powoli wzrastający stopień wyznaniowej konwergencji<sup>356</sup> oraz przyjęcia w XX wieku przez niemal wszystkich mieszkańców języka angielskiego<sup>357</sup> (tylko dla 3% spośród urodzonych po roku 1980 francuski jest pierwszym językiem) tereny Kajunów do dzisiaj pozostają jednym z najbardziej odrębnych kulturowo, a przede wszystkim religijnie, obszarów USA<sup>358</sup>.

### 6.3.1. Synkretyczny katolicyzm

Etniczna i kulturowa tożsamość mieszkańców 22 frankofońskich parafii wchodzących w skład Luizjańskiej Akadiany jest niewątpliwie hybrydowa. Podobnie trzeba również określić wyznawaną przez nich religię. W spisach powszechnych większość Kajunów określa się mianem rzymskich katolików, jak jednak pisze Mi-kołajko, jest to katolicyzm „przedziwny, bo nie tylko szczątkowy

---

<sup>355</sup> Trzeba nadmienić, że Akadyjczycy nie są jedyną frankofońską grupą, która zasiedlała Luizjanę. Od ustanowienia terenów współczesnego stanu jako francuskiej kolonii w roku 1699 przybywali do niej również między innymi alzaccy wygnańcy religijni, uchodźcy z Saint-Domingue, bonapartyści, francuscy Żydzi, Belgowie, Szwajcarzy oraz francuskojęzyczni misjonarze z Europy i Kanady. Ostatecznie jednak to właśnie akadyjska tożsamość okazała się najtrwalsza, do niej też przyznaje się współcześnie wielu mieszkańców południowej Luizjany, wśród nich nawet ci, którzy nie mają przodków pochodzących z Północnego Wschodu. Z tego powodu właśnie na Akadyjczykach skupiłem swój wywód. Więcej o etniczno-kulturowej mieszance frankofońskiej Luizjany – zob. C.A. Bresseaux, *French, Cajun, Creole, Houma: A Primer on Francophone Louisiana*, LSU Press, Baton Rouge, LA 2005.

<sup>356</sup> Zob. C.J. Clarke, *Religion and Regional Culture: the Changing Pattern of Religious Affiliation in the Cajun Region of Southwest Louisiana*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 1985, nr 4, s. 384–395.

<sup>357</sup> S.K. Bernard, *The Cajuns: Americanization of a People*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2009, s. 146.

<sup>358</sup> M. Gaudet, *Cajun Communities*, red. S.J. Bronner, Routledge, New York, NY 2015, s. 138.



i mocno synkretyczny, przyzwalający na przykład na obecność *traiteurs*, uzdrowicieli leczących dotykiem rąk, ale też podszyty ekstatycznymi i mrocznymi pierwiastkami »kultów opętania«<sup>359</sup>. Marcia Gaudet opisuje ludową religijność miejscowych katolików oraz będące jej wyrazem artefakty i obrzędy<sup>360</sup>. Poza działalnością *traiteurs* Gaudet wymienia między innymi ogrodowe kapliczki (zazwyczaj wykonywane własnoręcznie, czasami z wykorzystaniem zużytych wanien jako ścian grotty), które nierzadko sąsiadują ze świeckimi elementami architektury krajobrazu, takimi jak ceramiczne gnomy czy plastikowe flamingi; kult „ludowych” (niekanonizowanych i nieuznawanych oficjalnie przez Watykan) świętych oraz liczne sakramentalia, traktowane nierzadko w sposób magiczny, jak amulety – aby przyspieszyć sprzedaż nieruchomości, praktykuje się na przykład zwyczaj zakopywania w ziemi ułożonej głową w dół figury świętego Józefa<sup>361</sup>.

#### 6.3.2. Voodoo i santeria

Wspomniane pierwiastki „kultów opętania” to przede wszystkim elementy zaczerpnięte z *voodoo*<sup>362</sup>, *santerii* – synkretycznego karaibskiego kultu łączącego katolicką ikonografię z wierzeniami zachodnioafrykańskiego plemienia Joruba, oraz z „*hoodoo*, kultu afrykańskiego pochodzenia, zrodzonego na niewolniczym Południu Ameryki i stanowiącego mieszankę magii i wiary czarnych z chrześcijaństwem, judaizmem, duchowością i obrzędowością indiańską”<sup>363</sup>. Mimo bardzo wyraźnego potępienia ze strony

---

<sup>359</sup> Z. Mikolejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*

<sup>360</sup> M. Gaudet, *Cultural Catholicism in Cajun-Creole Louisiana*, on-line: [http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/CulturalCatholicism.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/CulturalCatholicism.html), dostęp: 2.12.2016.

<sup>361</sup> *Ibidem.*

<sup>362</sup> Warto podkreślić, że luizjańskie *voodoo* to oddzielna tradycja religijna, do pewnego stopnia zbieżna, ale nie tożsama z haitańskim *voodoo* i zachodnioafrykańskim *vodoun*.

<sup>363</sup> Z. Mikolejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*



Magisterium dla elementów magicznych związanych z religiami animistycznymi<sup>364</sup> wielu mieszkańców Luizjany usiłuje pogodzić te dwie religie w swoich praktykach. Zdaniem Anthony'ego Maranise'a synkretyczny charakter południow Luizjańskiego katolicyzmu i jego silne sprzężenie z *voodoo* możliwe jest dzięki powierzchownym podobieństwom w obrzędowości (na przykład kult świętych przyrównywany jest do kultu duchów i przodków, obie tradycje religijne szczególną uwagę przykładają również do rytuału – ten rys odróżnia je od dominującego w reszcie kraju protestantyzmu) oraz, zwłaszcza w początkowej fazie kształtowania się tamtejszego krajobrazu religijnego, geograficznemu oddaleniu od Watykanu, które wpłynęło na rozluźnienie dogmatycznego rygoru (cytowany przez Maranise'a Jerry Gandolfo użył wręcz sformułowania „nawracanie kleru na lokalne zwyczaje”)<sup>365</sup>.

O zbliżeniu katolicyzmu i *voodoo* tym łatwiej, że – wbrew popularnym wyobrażeniom – *voodoo* w wydaniu Luizjańskim jest kultem monoteistycznym (liczne duchy mają status pośredników pomiędzy ludźmi i Bogiem, nie są natomiast istotami boskimi<sup>366</sup>), a praktyki magiczne o wrażliwym charakterze to domena *hoodoo*. W jego ramach poza leczniczą magią sympatyczną praktykuje się również, najczęściej związaną z *voodoo* w popkulturze, czarną magię „połączoną z oddaniem się w pacht złym mocom, ze sprowadzaniem na kogoś bólu albo śmierci (w serialu są jedynie obecne świadectwa tej ciemnej strony, tej – chciałoby się powiedzieć za kabalistami – *sitra achara*)”<sup>367</sup>. W stronę mrocznych rytuałów *hoodoo* i *santerii* prowadzą już pierwsze sceny serialu, w których detektywi docierają na miejsce zbrodni położone nieopodal samotnego drzewa otoczonego przez pola uprawne na obrzeżach miejscowości Erath. Ciało Dory Lange ułożone jest na kłęczkach,

---

<sup>364</sup> Por. KKK 2116, 2117.

<sup>365</sup> A.M.J. Maranise, *Investigating the Syncretism of Catholicism and Voodoo in New Orleans*, „Journal of Religion & Society” 2012, nr 14, s. 13–14.

<sup>366</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>367</sup> Z. Mikolejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*

### 6.3. Hybrydowa religijność Kajunów

z przywiązanymi do konarów dłońmi złożonymi w błagalnym, modlitewnym geście (ilustracja 24). Na głowie zamordowanej spoczywa uwita z traw korona uwieńczona jelenim porożem, a na jej plecach namalowano niebieską farbą symbol trójkątnej spirali (ilustracja 25). Zwłoki otoczone są przez zbudowane z gałęzi i traw talizmany przypominające piramidy (ilustracja 26).



Ilustracja 24. Miejsce zbrodni i zwłoki Dory Lange (kadr z *Detektywa*)<sup>368</sup>



Ilustracja 25. Symbol spirali na plecach ofiary (kadr z *Detektywa*)<sup>369</sup>

<sup>368</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 1, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

Jeszcze w tym samym odcinku Cohle i Hart odnajdują podobny talizman w szopie należącej do Danny'ego Fontenota, wuja Marie Fontenot – zaginionej przed laty uczennicy z Erath (ilustracja 27). Pastor lokalnego afroamerykańskiej zboru, do którego detektywi trafiają w trakcie śledztwa, wyjaśnia, że talizmany to tzw. pułapki na diabły. Wielebny wie o nich od swojej zmarłej ciotki, która, jak nadmieniał, „kochała Jezusa, ale nie wyparła się do końca *santerii*”. Pułapki pojawiają się w serialu jeszcze kilkakrotnie, wraz z innymi symbolami powiązаныmi z *santerią* i okultyzmem – naściennymi malowidłami przedstawiającymi raz roгатą kobietę ze związanymi rękoma (w odcinku drugim, zatytułowanym *Seeing Things*), innym razem świetliste istoty z aureolami, przywodzące na myśl duchy *loa* znane w *voodoo* czy ich odpowiednik w *santerii* – *orisha* (w odcinku piątym – *The Secret Fate of All Life*).



Ilustracja 26. „Pułapka na diabły” umieszczona na miejscu zbrodni (kadr z *Detektywa*)<sup>370</sup>

---

<sup>370</sup> *Ibidem.*



Ilustracja 27. Podobny talizman odnaleziony w domu Danny'ego Fontenota (kadr z *Detektywa*)<sup>371</sup>

#### 6.3.3. Courir de Mardi Gras

Rytuały zakorzenione w synkretycznych tradycjach religijnych południowej Luizjany okazują się ostatecznie kluczowe dla rozwiązania kryminalnej zagadki, która stanowi fabularną oś serialu. Za morderstwa i zaginięcia kobiet w rejonie odpowiada bowiem grupa wpływowych osób zgromadzonych wokół moźnej rodziny Tuttle'ów, do której należy również Errol Childress. W przedostatnim, siódmym odcinku pierwszego sezonu detektyw Cohle przedstawia Marty'emu, a wraz z nim również widzom, dowody wskazujące na zaangażowanie Tuttle'ów w sprawę. Jednym z nich są zdjęcia dokumentujące rytuały *Courir de Mardi Gras* praktykowane w Erath.

W swojej tradycyjnej wersji zwyczaj ten, którego nazwę można przetłumaczyć jako „wyścig tłustoczwartkowy”, jest bodaj najbardziej barwną częścią kajuńskich obchodów karnawałowych. W kalendarzu Akadian jest to szczególnie istotna data, moment, w którym tradycja najbardziej zbliża się do świeckiej części spektrum *sacrum–profanum*<sup>372</sup>. W Nowym Orleanie i innych dużych

<sup>371</sup> *Ibidem.*

<sup>372</sup> M. Gaudet, *Cultural Catholicism in Cajun-Creole Louisiana*, *op. cit.*

miastach stanu z okazji Mardi Gras urządzone są wystawne parady i bale maskowe. *Courir de Mardi Gras* to natomiast wiejska tradycja Kajunów, w czasie której mężczyźni ścigają się konno od zagrody do zagrody, aby zebrać od rolników jak najwięcej kurczaków, które po zakończeniu wyścigu zostają użyte do przyrządzenia *gumbo* – potrawy przypominającej francuskie *bouillabaisse*. Uczestnicy przywdziewają karnawałowe przebrania, którym znacznie bliżej do średniowiecznego stroju błazna niż do błyszczących kosztownościami nowoorleańskich kostiumów. Przebrania owe odgrywają istotną rolę w procesie karnawałowego odwrócenia hierarchii społecznej – nakrycia głowy karykaturalnie nawiązują do biskupich mitr i księżowskich biretów, akademickich czapek oraz szpiczastych kapeluszy szlacheckich<sup>373</sup>. Na terenach zamieszkałych przez Kajunów pozycja kleru jest dość wysoka i stroje wyśmiewające duchowieństwo zachowują charakter subwersywny. *Capuchons*, jak nazywają się szpiczaste czapki wyśmiewające arystokrację, to natomiast zdecydowanie anachronizm. Z jednej strony może on być dla mieszkańców południowo-zachodnich parafii powodem do dumy jako dowód ciągłości pomiędzy *Courir de Mardi Gras* a francuskimi karnawałowo-proszalnymi obrzędami, przywiezionymi do Nowego Świata przez pierwszych Akadian, a tym samym znak rzadko spotykanej w USA długotrwałej tradycji. Z drugiej strony bywa on powodem nieporozumień – niezaznajomieni z kajuńskimi obrzędami Amerykanie biorą czasami *capuchons* za zmodyfikowaną wersję szpiczastego nakrycia głowy ubieranego przez członków Ku Klux Klanu. Takie skojarzenia, wspomagane stereotypowym postrzeganiem Kajunów jako *white trash*, mogą prowadzić do zbudowania obrazu *Courir de Mardi Gras* jako podejrzanego rytuału.

W istocie wyścig tłustoczwartkowy to radosna tradycja celebrowana przez kajuńską społeczność w luźnej, rodzinnej

---

<sup>373</sup> C. Gerdes, *Mardi Gras from Louisiana's Cajun Country*, 4.03.2014, on-line: <http://newswatch.nationalgeographic.com/2014/03/04/mardi-gras-from-louisianas-cajun-country/>, dostęp: 7.12.2016.

atmosferze<sup>374</sup>. W *Detektywie* również ten element religijności zostaje wykrzywiony i wykorzystany przez siły zła. Na zdjęciach, które Rust pokazuje Marty'emu, widnieje młoda dziewczyna ubrana w białą suknię, z głową przyozdobioną uwitym z traw i ziół wiankiem. Siedzi ona na krześle usytuowanym na drewnianym podeście, obok niej stoi postać w masce o kształcie czaszki (ilustracja 28). Postać odgrywana przez McConaugheya komentuje znalezisko w następujących słowach:

**Cohle:** Kojarzysz okolice wokół Erath? Rodzina Tuttle'a stamtąd pochodzi. Kiedyś była tam kryjówka piratów, potem stworzono plantację. Obchodzą Mardi Gras w bardzo prowincjonalny sposób. Mężczyźni na koniach, maski zwierząt.

**Hart:** *Courir de Mardi Gras?*

**Cohle:** Właśnie. Mają również zimowe obrzędy. W saturnalia. Połączenie *voudon* i *santerii*. Opaski na oczy, rogi, maski<sup>375</sup>.

Wśród zgromadzonych przez detektywa dowodów znajduje się również zapisana na taśmie VHS dokumentacja wspomnianych obrzędów. Kiedy Marty włącza przycisk odtwarzania w magnetowidzie, na ekranie pojawia się zarejestrowane amatorską kamerą nagranie, na którym dziewczynka, ubrana w białą sukienkę i rogatą koronę, prowadzona jest z zawiązanymi oczyma przez mężczyzn w zwierzęcych maskach. Fukunaga i Pizzolatto na szczęście nie pokazują bezpośrednio dalszej części nagrania, zamiast tego zwracają kamerę na twarz Harta. Wnioskując z jego reakcji i kontekstu, można jednak przypuszczać, że zapis ukazuje zbiorowy gwałt bądź tortury i rytualne morderstwo. W świetle

---

<sup>374</sup> E. Troeh, *Forget Beads: Cajun Mardi Gras Means A Grand, Drunken Chicken Chase*, on-line: <http://www.npr.org/sections/thesalt/2015/02/11/385480686/forget-beads-cajun-mardi-gras-means-a-grand-drunken-chicken-chase>, dostęp: 7.12.2016.

<sup>375</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 7, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

## Rozdział 6. Odkupienie nihilisty w *Detektywie*

opisanej sceny nowego znaczenia nabiera również zdjęcie, które w drugim odcinku bohaterowie odnajdują w mieszkaniu matki Dory Lange. Na nim to ofiara, jeszcze jako dziecko, otoczona jest przez zamaskowanych jeźdźców w tradycyjnych strojach *Courir de Mardi Gras* (ilustracja 29).



Ilustracja 28. Zdjęcie przedstawiające saturnalia obchodzone w okolicach Erath (kadr z *Detektywa*)<sup>376</sup>



Ilustracja 29. Fotografia Dory Lange na *Courir de Mardi Gras* (kadr z *Detektywa*)<sup>377</sup>

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 2, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

## 6.4. Elementy okultystyczne

Pizzolatto w lokalnych kultach poszukuje przede wszystkim elementów szokujących i egzotycznych dla widzów spoza Luizjany. Korzystając ze skrytej natury *voodoo* i *santerii* oraz zapoznania kajuńskich obrzędów, miesza te tradycje religijne, jako spoiwa używając okultyzmu. Takie posunięcie nie powinno dziwić, zwłaszcza w kontekście genologicznej klasyfikacji *Detektywa*, z południowego gotyku wyrósł bowiem (można też uznać, że jest jego częścią) horror lovecraftowski – odmiana twórczości grozy akcentująca kosmiczny strach<sup>378</sup> i mizantropię oraz odwołująca się do stworzonej przez samotnika z Providence mitologii Cthulhu. Lovecraft, mimo że sam był zadeklarowanym ateistą i materialistą – bądź też, jak sugeruje Brian J. Reis<sup>379</sup>, właśnie dlatego – wykorzystywał w swoich dziełach elementy okultystyczne, powiązane z fikcyjną księgą zatytułowaną *Necronomicon*.

### 6.4.1. *Król w Żółci* i przeklęta Carcosa

Światotwórcza strategia autora *Zewu Cthulhu* zakładała liczne nawiązania do tego wymyślonego dzieła i stanowiła rozwinięcie metody dobrze już zakorzenionej w obrębie literatury *weird fiction*. W twórczości jednego z inspiratorów Lovecrafta, Roberta Williama Chambersa, bliźniaczą do *Necronomiconu* rolę odgrywał fikcyjny dramat *Król w Żółci*. Chambers wspomina o nim w czterech z dziesięciu opowiadań opublikowanych w 1895 roku w zbiorze zatytułowanym właśnie *Król w Żółci* (*The King in Yellow*). Autor cytuje jedynie fragmenty owej sztuki, która sprowadza szaleństwo na każdego, kto ją przeczyta. Chambers

<sup>378</sup> Por. V. Ralickas, „Cosmic Horror” and the Question of the Sublime in Lovecraft, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2007, nr 3(71), s. 364–398.

<sup>379</sup> B. Reis, *Structurally Cosmic Apostasy: The Atheist Occult World of H.P. Lovecraft*, „LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University” 2013, nr 1, s. 2.



sugeruje również, że Król w Żółci to nie tylko postać kryjąca się w dramacie pod pseudonimem *Obcy* (*The Stranger*), ale również istniejąca w świecie przedstawionym złowroga istota, związana w niejasny sposób z mitycznym miastem Carcosa. Jak wspomina Zbigniew Mikołajko:

Sam Chambers inspirował się [...] opowiadaniem Ambrose'a Bierce'a z 1891 r. – *Mieszkaniec Carcosy* (*An Inhabitant of Carcosa*). O ile jednak u Bierce'a mowa jest o tym fikcyjnym – starożytnym i tajemniczym – mieście w sposób bardzo ogólny, jako bycie przeszłym, istniejącym właściwie już tylko w pamięci znaku, że ktoś tam mieszkał, o tyle u Chambersa urasta ono do roli miejsca mocy, przeznaczenia i śmierci, mieszczącego się gdzieś w gwiazdozbiore Hład<sup>380</sup> (Płaczek). Miejsca, w którym „dwa słońca zachodzą za jeziorom”, „cienie się wydłużają”, „dziwne księżycy krążą po niebie”. Gdzie „rosną czarne gwiazdy”, gdzie „zamach postrzępi Króla”. I „musi on niespodzianie umrzeć w mrocznej Carcosie”, „w przegranej Carcosie”<sup>381</sup>.

Motyw Carcosy zawędrował zatem od opowiadania Ambrose'a Bierce'a do zbioru Roberta W. Chambersa, który związał go z wymyśloną przez siebie legendą Króla w Żółci. Chambersem natomiast, po przeczytaniu jego opowiadań w 1927 roku, zainspirował się Lovecraft, który w 1931 roku zawarł w swoim opowiadaniu *Szeptający w ciemności* (*Whisperer in Darkness*) między innymi odniesienie do Żółtego Znaku i jeziora Hali (nad którym wznosić się miała Carcosa). Po Lovecraftcie pałeczkę przejęli twórcy inspirowani samotnikiem z Providence, których można już liczyć w dziesiątkach. Za ich pośrednictwem odwołania do *Króla w Żółci* pojawiły się poza dziełami literackimi

---

<sup>380</sup> W *Mieszkańcu Carcosy* Hład również się pojawiają, ale w innym kontekście – Bierce wspomina, iż błyszczą one nad Carcosą, co sugerowałoby, że mityczne miasto, zanim zostało zgładzone, znajdowało się na ziemi [przyp. – D.J.].

<sup>381</sup> Z. Mikołajko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, op. cit.

również w komiksach, grach fabularnych i komputerowych oraz w telewizji – dzięki Nicowi Pizzolatto.

W drugim odcinku *Detektywa* Cohle i Hart trafiają na odludne osiedle przyczep kempingowych, w którym zorganizowano dom publiczny, i odkrywają, że Dora Lange była prostytutką. W ręce bohaterów trafia jej pamiętnik, z którego Rust odczytuje dwa cytaty: „Zamknęłam oczy i zobaczyłam idącego przez las Króla w Żółci” oraz „Dzieci Króla zostały naznaczone i zostały jego aniołami”<sup>382</sup>. Przez około dwie sekundy kamera ukazuje również na ekranie kartki z pamiętnika. Poza wykaligrafowanym pogrubionymi literami mianem monarchy znajduje się na niej również wycinek z prasowej reklamy przedstawiający zamknięte oko i bliźniaczo podobny rysunek z parą zamkniętych powiek. Na obu rogach pierwszej z kartek znajdują się także bardzo pobieżnie zarysowane żółte postaci przyozdobione koroną, a drugą stroną zdobią (również występujące po obu bokach) kontury słońca przysłoniętego księżycem oraz czarnych gwiazd – czytelne wizualne nawiązania do *Pieśni Cassildy* z opowiadań Chambersa. Pomiędzy rysunkami późniejsza ofiara morderstwa zapisała zresztą bezpośredni cytat z *Króla w Żółci*:

Chmur fala za falą po niebie goni,  
Dwa słońca gasną w jeziora toni  
I cień wydłuża się  
Już w Carcosie.  
Przedziwne noce czarne gwiazdy rodzą,  
Przedziwne księżyce po niebie brodzą,  
Dziwniejsza wszak sama  
Jest Carcosa<sup>383</sup>.

<sup>382</sup> *Detektyw* (*True Detective*), sezon 1, odcinek 2, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>383</sup> R.W. Chambers, *Król w Żółci*, tłum. V. Dobosz, Wydawnictwo C&T, Toruń 2013, s. 5.

Jako że toksykologia wykazała w krwi Lange obecność LSD i metamfetaminy, Hart zakłada, że pamiętnik stanowi dowód problemów psychicznych wynikających ze zbyt długiego wystawienia na działanie narkotyków. Cohle również przychyliła się do takiej interpretacji i nie poświęca więcej uwagi wątkowi ezoterycznemu, dopóki nie wypływa on po raz kolejny w trakcie śledztwa. Kiedy detektywi przesłuchują w czwartym odcinku Charliego Lange'a, byłego męża Dory, ów wspomina, że jego niegdysiejszy współwięzień, Reggie Ledoux, wspominał Carcosa i Króla w Żółci podczas odbywania wyroku. Wedle opowieści Ledoux Carcosa ma być miejscem satanistycznego kultu, w którym majętni wyznawcy dokonują pedofilskich gwałtów i rytualnych morderstw. Znakiem rozpoznawczym tej tajemniczej sekty ma być spirala – symbol, który morderca namalował na plecach Dory Lange.

Zeznania byłego partnera ofiary zdają się wyjaśniać znaczenie tego symbolu, który pojawia się nie tylko na miejscu zbrodni – w drugim odcinku serialu detektywi odkrywają spalony kościół, z którym związana była ofiara, i w tym właśnie momencie klucz ptaków formuje się w kształt trójkątnej spirali (ilustracja 30). Z perspektywy mitologii Cthulhu i Króla w Żółci znak ten można odczytywać jako nawiązanie do wspomnianego przez Chambersa i jego następców Żółtego Znak – tajemniczego symbolu związanego z Królem. W opowiadaniach *The Repairer of Reputations* oraz *Yellow Sign* Chambers sugeruje, że każdy, kto wejdzie w posiadanie owego symbolu, może zostać opętany przez mroczne siły Króla w Żółci i jego wyznawców<sup>384</sup>. Piramidalna spirala ma w popkulturze jednak również inne znaczenie – w listopadzie 2007 roku na słynnym portalu WikiLeaks, umożliwiającym anonimowe publikowanie tajnych rządowych i korporacyjnych dokumentów, umieszczono kopię wewnętrznej notatki amerykańskiego Federalnego Biura Śledczego dotyczące

---

<sup>384</sup> *Ibidem.*

sekretnych symboli używanych przez pedofilów<sup>385</sup>. Widnieje na niej właśnie trójkątna spirala oraz monety i elementy biżuterii odwołujące się do symbolu. Podobnie jak w odniesieniu do części innych materiałów opublikowanych na WikiLeaks, również w przypadku rzeczonygo raportu FBI można mieć wątpliwości co do autentyczności dokumentu. Nie zmienia to jednak faktu, że raport zyskał spory rozgłos w internecie, głównie wśród wielbicieli teorii spiskowych (choć w ostatnim czasie, już dwa lata po premierze *True Detective*, wieści o symbolu trafiły do znacznie szerszego grona odbiorców w Wielkiej Brytanii, kiedy napisał o nim tabloid „Daily Mail”<sup>386</sup>). W *Detektywie* trójkątna spirala wyjawia zatem charakter sekty stojącej za szerzącym się w Akadii złem, nawiązując jednocześnie do okultystycznej mitologii Króla w Żółci.

#### 6.4.2. Okultystyczny wymiar sekty Króla w Żółci

O mitycznym monarsze i zaginionym mieście wspomina również Reggie Ledoux w piątym odcinku. Kiedy Rust i Marty odnajdują jego kryjówkę, wytwórca narkotyków i członek tajnego stowarzyszenia zwraca się do pierwszego z detektywów następującymi słowami: „Czarne gwiazdy wschodzą. [...] Wiem, co teraz nastąpi. Widziałem cię we śnie. Jesteś w Carcosie. Ze mną. A on cię widzi. [...] Zrobisz to jeszcze raz. Czas to spłaszczone koło. Czarne gwiazdy...”<sup>387</sup>. Na mityczne i okultystyczne tropy prowadzi nie tylko monolog Ledoux, ale również tatuaże, którymi pokryte jest jego ciało (ilustracja 31). Poza standardowymi dla byłych

<sup>385</sup> *FBI Pedophile Symbols* – *WikiLeaks*, on-line: [https://wikileaks.org/wiki/FBI\\_pedophile\\_symbols](https://wikileaks.org/wiki/FBI_pedophile_symbols), dostęp: 13.12.2016.

<sup>386</sup> *Revealed: Symbols Pedophiles Use to Signal their Sordid Preferences*, on-line: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3560069/The-symbols-pedophiles-use-signal-sordid-sexual-preferences-social-media.html>, dostęp: 13.12.2016.

<sup>387</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 5, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

więźniów symbolami rasistowskich gangów na ciele przestępcy znajdują się również między innymi rysunki wyobrażające szatańskie oblicze Bafometa, wpisane w odwrócony pentagram, modlącego się mężczyznę oraz podobne do ośmiornicy stworzenie układające się w kształt swastyki<sup>388</sup>. Warto przy tym nadmienić, że niektórzy spośród Wielkich Przedwiecznych, potężnych i okrutnych bóstw w mitologii Cthulhu, przypominają właśnie ośmiornice. Jednym z Wielkich Przedwiecznych jest Hastur, którego imię pojawia się zarówno u Bierce'a i Chambersa, jak i Lovecrafta, a który w twórczości Augusta Derletha utożsamiany jest z Królem w Żółci.



Ilustracja 30. Klucz ptaków układający się w kształt spirali (kadr z *Detektywa*)<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> J. Stice, *Your Guide To The Meaning Behind Reggie Ledoux's Tattoos On 'True Detective'*, on-line: <https://uproxx.com/viral/guide-reggie-ledoux-tattoos-true-detective/>, dostęp: 25.11.2018.

<sup>389</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 2, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.



Ilustracja 31. Tatuaze Reggiego Ledoux (kadr z *Detektywa*)<sup>390</sup>

Reggie Ledoux pojawia się na ekranie na zaledwie kilka minut. Kiedy tylko kończy swoją tyradę, ginie z rąk Harta, który chwilę wcześniej odnajduje zamknięte w jednym z pomieszczeń torturowane dzieci. Ta część opowieści rozgrywa się w 1995 roku i wydaje się wówczas, że sprawa morderstwa Dory Lange została rozwiązana. Śledztwo zostaje nieoficjalnie otwarte w roku 2002, kiedy to Guy Francis, narkoman, który pod wpływem substancji odurzających dopuścił się podwójnego morderstwa, przywołuje nazwisko ofiary sprzed siedmiu lat. Przesłuchanie Francisa prowadzi Rust Cohle i robi to na tyle sprawnie, że za pomocą podstępów udaje mu się wydobyć od podejrzanego przyznanie do winy. Kiedy sprawca zdaje sobie sprawę, co nieumyślnie zrobił, usiłuje się targować i daje Cohle'owi do zrozumienia, że zabójca Dory Lange wciąż żyje i nadal morduje. Francis wspomina również, że „wiedzą o nim różni ważni ludzie”. Kiedy Cohle naciska na przesłuchiwanego, aby wyjawiał nazwisko domniemanego zabójcy, ten oświadcza jedynie, że jest nim Król w Żółci. W tym momencie Rust, który wcześniej wyraźnie nie wierzył w rewelację narkomana, wpada w szal i próbuje siłą wydobyć od

<sup>390</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 5, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

przesłuchiwanego nazwisko mordercy – bezskutecznie. Użycie przemocy dyskredytuje wcześniejsze zeznania i Cohle zostaje odsunięty od sprawy, a Francis wraca do aresztu. Nie na długo jednak, następnego dnia strażnicy więzienni odnajdują jego ciało z podciętymi żyłami. To już druga osoba, która umiera po przywołaniu miana Króla w Żółci.

### 6.4.3. Carcosa – centrum labiryntu

Podjeżrane okoliczności domniemanego samobójstwa Francisca skłaniają Cohle'a do ponownego otwarcia śledztwa. W 2012 roku, zacieśniając krąg wokół przedstawicieli okultystycznej sekty, Cohle i Hart trafiają na coraz więcej dowodów wiążących zaginięcia kobiet w południowej Luizjanie z rodziną Tuttle'ów i Childressów. W ósmym, ostatnim, odcinku detektywi odnajdują posiadłość zamieszkaną obecnie przez Errola Childressa. Metaforyczny środek fabularnego labiryntu – upadający dom rodu Tuttle'ów – otoczony jest zupełnie dosłownym, materialnym labiryntem w postaci ruin fortu z czasów wojny secesyjnej. Childress najpierw rozdziela Marty'ego i Rusta, by zwiabić drugiego z nich do labiryntu. Kiedy odgrywany przez McConaugheya detektyw przekracza próg dziwnej kamiennej konstrukcji, daje się słyszeć głos Errola, odbijający się od ścian:

W prawo, mały kapłanie. Podążaj ścieżką oblubienicy. To jest Carcosa. Wiesz, co mi zrobili? To, co ja zrobię wszystkim synom i córom człowieka. Pobłogosławiłeś Reggiego i Dewalla – akolitów, świadków mojej podróży, kochanków. Ja nie znam wstydu. Umrzyj wraz ze mną, mały kapłanie<sup>391</sup>.

Przemowa ta, mimo swojej enigmatyczności, potwierdza okultystyczno-satanistyczny wymiar zbrodni dokonywanych przez

---

<sup>391</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 8, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

Childressa i innych członków tajnego stowarzyszenia. Dla człowieka z twarzą naznaczoną bliznami zabójstwo ma wyraźnie pseudosakralny charakter: Cohle'a nazywa on kapłanem, a mordowanie – błogosławieństwem. W swojego rodzaju sataniczej inwersji rytualny mord staje się w oczach Errola przysługą wyświadczoną ofierze. Również jego własna śmierć, której wyraźnie wyczekuje, ma dla niego rytualny wymiar.

Cohle podąża za głosem Childressa, przedzierając się przez podziemia dawnego fortu, którego ściany obłożone są wyschniętymi gałęziami, upodabniającymi ceglane korytarze do leśnej gęstwiny albo labiryntu zmartwiałego żywopłotu. U sklepienia przywiązano liczne talizmany, „pułapki na diabły” oraz części garderoby, które – jak można się domyślać – należały niegdyś do ofiar mrocznej sekty. Wszystkie te pseudosakramentalia otaczają wejście do centralnej komnaty, do której Childress wiezie Cohle'a. Pomieszczenie to naśladuje i przedrzeźnia świątynie w stylu klasycznym i klasycystycznym – jest zbudowane na planie koła oraz zwieńczone kopułą z oculusem, przez który z zewnątrz wpada snop światła, oświetlając umiejscowiony centralnie stół ofiarny z nieociosanego kamienia. Za nim zaś, w miejscu gdzie w kościele znajdowałby się krucyfiks, ustawiona jest figura Króla w Żółci – konstrukcja złożona z uschniętych gałęzi, ludzkich czaszek, jelenich poroży i postrzępionych, żółtych szmat (Chambers wspomina w *Pieśni Cassildy* o „targanym wichrem łąchmanem Królewskiej szaty”<sup>392</sup>) (ilustracja 32).

---

<sup>392</sup> R.W. Chambers, *Król w Żółci...*, *op. cit.*, s. 5.





Ilustracja 32. Figura Króla w Żółci (kadr z *Detektywa*)<sup>393</sup>



Ilustracja 33. Wrota piekieł (kadr z *Detektywa*)<sup>394</sup>

Kiedy Rust wkracza do centralnej komnaty Carcosy, z ocu-  
lusa – zamiast promieni słonecznego światła – wynurza się  
chmura o kształcie przypominającym lej kondensacyjny tor-  
nada. Obłoki mają niemal czarną barwę, rytmicznie pulsują  
błyskawicami, a ze środka leja wydobywa się niezemskie świa-  
tło o chłodnej, niebieskiej barwie (ilustracja 33). Tak oto przed  
„małym kapłanem” otwierają się wrota piekieł. Jest to pierwszy

---

<sup>393</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 8, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

moment w serialu, w którym można podejrzewać występowanie zjawisk paranormalnych. Aż do tej sceny wszystkie ukazane na ekranie wydarzenia mieściły się w ramach stylu realistycznego – mimo okultystycznego sztafażu i dziwnej atmosfery nie działo się nic, czego nie można by wytłumaczyć racjonalnie. Wszystkie odwołania do niezemskich sił ograniczały się do wieloznacznych haseł, powtarzanych przez nie zawsze wiarygodnych świadków, oraz upiornej scenografii aranżowanej na miejscach zbrodni działającego w Akadii mordercy. Jedynymi wykraczającymi poza racjonalną i materialistyczną wizję świata przedstawionego elementami, które widzom ukazywało oko kamery, były wizje Rusta. Jego mózg był bowiem zniszczony przez przyjmowanie dużych ilości środków halucynogennych, do czego był zmuszony, kiedy infiltrował gang narkotykowy w ramach jednego ze wcześniejszych śledztw. W drugim odcinku, w retrospekcji, kamera śledząca Rusta prowadzącego samochód na jednej z luizjańskich autostrad ukazuje również jego halucynację – światła drogowe i reflektory innych pojazdów rozmywają się, a w warstwie dźwiękowej da się słyszeć niediegetyczne odgłosy przypominające dźwięki towarzyszące wyładowaniom elektrycznym. Również i wrota piekieł mogą zatem stanowić jedynie wizję, którą zmęczony umysł podsuwa Rustowi, a nie faktyczny fenomen ponadnaturalny. Pomędzy ujęciami z drugiego i ósmego odcinka jest jednak zasadnicza różnica – wizja, której Cohle doświadcza na autostradzie, jest z offu komentowana przez niego samego podczas przesłuchania prowadzonego przez Papanię i Gillbougha. W komentarzu tym detektyw przyznaje, że miewa epizody halucynacyjne, i jednoznacznie identyfikuje ukazywaną na ekranie scenę jako halucynację właśnie. Status sceny z ósmego odcinka nie jest już tak jasno określony, co warto zaznaczyć, ma to ma bowiem istotne znaczenie w interpretacji chrześcijańskiej, która przedstawiona zostanie w następnym podrozdziale.

Kiedy Cohle wpatruje się we wrota piekieł, z mroku centralnej komnaty Carcosy wynurza się Errol i atakuje bohatera nożem.

Po zadaniu ciosu zbliża się do Rusta, staje z nim oko w oko i cedzi przez zęby, aby detektyw „zdział swoją maskę”. To jeszcze jedno bezpośrednie nawiązanie do *Króla w Żółci* Chambersa – drugie opowiadanie w zbiorze zatytułowane jest bowiem właśnie *Maska* i poprzedza je kolejny, po pieśni Cassildy, cytat z fikcyjnej sztuki:

**Camilla:** Powinieneś, panie, zdjąć maskę.

**Nieznajomy:** Doprawdy?

**Camilla:** Doprawdy, już pora. Wszyscyśmy wyzbyli się przebrania prócz pana.

**Nieznajomy:** Jestem bez maski.

**Camilla:** (Przeżrana, na boku do Cassildy): Bez maski? Bez maski!<sup>395</sup>

Wedle Chambersa i późniejszych autorów rozbudowujących mitologię Cthulhu pozaziemska istota nazywana Błądą Maską (*Pallid Mask*) – w metafikcyjnym dramacie występująca jako Nieznajomy – jest posłańcem Króla w Żółci, blisko z nim związanym, bądź też wcieleniem samego Króla. Niejasna tożsamość zarówno mrocznego monarchy, jak i Bladej Maski zaznaczona jest także w serialu. Choć Errol zwraca się do Rusta słowami, które Camilla w sztuce kieruje do Nieznajomego, w ostateczności nie Cohle, ale sam Childress stanowi najbardziej oczywisty odpowiednik Maski w *Detektywie*. Twarz Errola jest bowiem naznaczona głębokimi bliznami. Owe rozległe znamiona pozwalają mordercy przez długi czas pozostawać nieuchwytnym. Jedna z niedoszłych ofiar – dziewczynka, która zdołała wyrwać się z rąk oprawcy – opisuje go policyjnemu rysownikowi sporządzającemu portret pamięciowy jako „potwora z twarzą niczym spaghetti”, co w dużym stopniu utrudnia śledztwo. Bliznę Childressa można zatem bardzo trafnie opisać jako błądą maskę, za którą morderca się ukrywa i której nie może zdjąć.

---

<sup>395</sup> R.W. Chambers, *Król w Żółci...*, *op. cit.*, s. 43.

## 6.5. Krytyka chrześcijaństwa?

Obecne w *Detektywie* motywy religijne opisane w poprzednim podrozdziale z chrześcijaństwem związane były pośrednio: bądź to w postaci części synkretycznych kultów Akadii, bądź też jako obiekt złośliwej inwersji w okultystycznych rytuałach. Pizzolatto i Fukunaga przedstawiają jednak również zupełnie wprost Kościoły chrześcijańskie oraz ich członków, którym nie szczędzą krytyki. Już w pierwszym odcinku, po wizycie w mieszkaniu Cohle'a, Hart – ujrzawszy na ścianie krzyż – pyta swojego policyjnego partnera o wyznanie religijne. Ten odpowiada, że nie wierzy w Boga, a krzyż służy mu jako pomoc w medytacji – „medytuję o tym wieczorze w Ogrodzie Oliwnym. Rozmyślałam nad ideą przyzwolenia na własne ukrzyżowanie”<sup>396</sup>. Rust wyjaśnia następnie zdezorientowanemu Marty'emu, że sam uważa się za realistę, ale z filozoficznego punktu widzenia jego postawę trzeba określić mianem pesymizmu, po czym nieco szerzej opisuje swój nihilistyczny światopogląd. Zdaniem Cohle'a samoświadomość i osobista tożsamość, którą szczycą się istoty ludzkie, to „jedna wielka ewolucyjna pomyłka” i ułuda, a wobec ostatecznego bezsensu człowieczego istnienia „pozostaje jedynie honorowo sprzeciwić się naszemu zaprogramowaniu, zakończyć reprodukcję. Ruszyć ku nieuchronnej zagładzie, ująć za ręce swoich braci i siostry w niedoli i czekać na kres, rezygnując z walki, która z góry skazana jest na porażkę”<sup>397</sup>.

Antynatalizm, materializm i pesymizm Cohle'a stoją w zdecydowanej opozycji do chrześcijańskiego uwielbienia życia oraz inherentnej dla tej religii eschatologicznej nadziei, co też sam detektyw sugeruje we wspomnianej wyżej wymianie zdań. Nie wdaje się on jednak wówczas w głębsze rozważania nad religią – jak stwierdza, przede wszystkim wierzy w to, „że o tym głównie

<sup>396</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 1, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

nie powinno się gadać w robocie”, aby nie psuć relacji z wierzącymi współpracownikami, a za takowego uważa się Hart. W *The Locked Room* – trzecim odcinku pierwszego sezonu – okazuje się jednak, że Dora Lange była członkinią fikcyjnego, ewangelikalnego Kościoła Odnowy Religijnej. Detektywi trafiają na jedno z nabożeństw zgromadzenia prowadzone przez charyzmatycznego pastora Joela Theriota (Shea Whigam), który wygłasza swoje kazanie z ekspresją i żarem godnymi największych gwiazd teleewangelizacji. W tym momencie Cohle nie może się już powstrzymać od kąśliwych komentarzy. Pomędzy detektywami wywiązuje się debata na temat wiary, co prawda prowadzona wulgarnym językiem i pełna osobistych docinków, ale w gruncie rzeczy doniosła i poniekąd emblematyczna dla przesłania serialu:

**Cohle:** Jak oceniasz ich [wiernych zgromadzonych na nabożeństwie – przyp. D.J.] poziom ilorazu inteligencji?

**Hart:** Już zadzierasz nosa, Teksasńczyku? Co ty wiesz o tych ludziach?

**Cohle:** Obserwuję i wyciągam wnioski. Widzę skutki otyłości, nędzy i nieuzasadnioną wiarę w bajki. Ci ludzie wrzucają do krążącego z rąk do rąk wiklinowego koszyka ostatnie pieniądze, które im zostały. Nikt z nich raczej nie jest wybitnym naukowcem.

**Hart:** Pieprzone podejście! Nie każdy lubi siedzieć samemu w pustym pokoju i trzepać gruchę nad podręcznikami do kryminologii. Niektórzy wolą wspólnotę, wspólne dobro.

**Cohle:** Jeśli rzekomo dla wspólnego dobra wymyśla się wysane z palca bajki, to ostatecznie nie jest to dobre dla nikogo.

**Hart:** Wyobrażasz sobie, co by się działo, gdyby ludzie w nic nie wierzyli?

**Cohle:** To samo co teraz, tylko otwarcie.

**Hart:** Gówno prawda! Świat zamieniłby się w pieprzony cyrk morderstwa i nierządu, sam dobrze o tym wiesz.

**Cohle:** Jeśli ktoś zachowuje się przyzwoicie tylko dlatego, że ma nadzieję na niebiańską nagrodę, to znaczy, że jest kupą gówna. Więc wolałbym, żeby był nią otwarcie. [...] [Wierni] swój strach i samowstręt przekazują charyzmatycznemu despocie. To katharsis. Facet przejmuje ich lęk i wplata go do swojej narracji,

a jeśli sprawia wrażenie pewnego siebie, może działać efektywnie. Niektórzy antropolodzy lingwistyczni uważają religię za językowy wirus, który zmienia charakter połączeń mózgowych i tłumi przejawy krytycznego myślenia.

**Hart:** Nie znam tylu wymyślnych słówek co ty, ale jak na kogoś, dla kogo istnienie nie ma sensu, strasznie się o nie trzęsiesz<sup>398</sup>.

Cytowana tyrada Cohle'a zdaje się dobrze opisywać rolę, jaką religia odgrywa w świecie *Detektywa*, przynajmniej przez siedem odcinków. Przedstawiona w *The Locked Room* wspólnota zachowuje się w trakcie kazania Theriota jak w transie – wierni, jakby na potwierdzenie słów Rusta, powtarzają w uniesieniu słowa pastora, spontanicznie unoszą ręce w geście oranta, rytmicznie potakują i składają ofiarę na tacy. Sam Theriot, po zakończeniu nabożeństwa wzięty przez bohaterów w krzyżowy ogień pytań, wydaje się pocziwym człowiekiem, który nie zawinił w sprawie morderstwa Lange – albo też dobrze odgrywa swoją rolę. Pizzolatto pozostawia jednak dla uważnych widzów wskazówki sugerujące, że to konkretne religijne zgromadzenie jest winne nie tylko żerowania na ludzkiej naiwności, o które oskarża je Cohle. Jak bowiem zauważa Michael M. Hughes, w pewnym momencie wielobny Theriot czyni znak krzyża w odwrotnym kierunku, niż jest to przyjęte w zachodnim chrześcijaństwie – od prawej do lewej – co przywodzi na myśl przywoływaną już satanistyczną inwersję<sup>399</sup>. Jego nazwisko również może być znaczące: tylko o jedną literę różni się ono od pseudonimu „Mistrz Therion”, przyjętego przez słynnego brytyjskiego okultystę Aleistera Crowleya. Kazanie głoszone przez pastora stanowi kolejną wskazówkę – Theriot używa stylu charakterystycznego dla

---

<sup>398</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 3, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>399</sup> M.M. Hughes, *The One Literary Reference You Must Know to Appreciate True Detective*, on-line: <http://109.gizmodo.com/the-one-literary-reference-you-must-know-to-appreciate-1523076497>, dostęp: 17.12.2016.

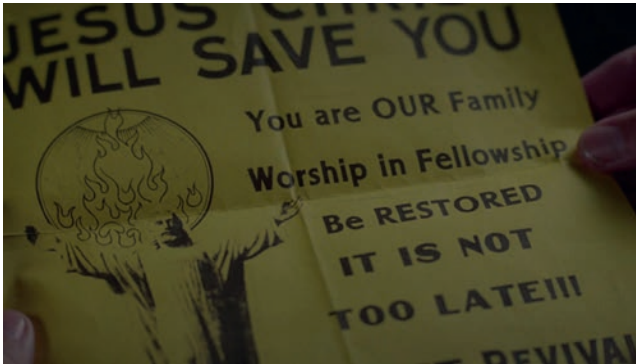
protestanckiej homiletyki, ale sama treść przemowy daleka jest od chrześcijańskich odczytań Ewangelii, natomiast doskonale da się czytać przez pryzmat legendy o Królu w Żółci:

Byliście dla niego niczym odciski w popiele, ale was dostrzegł. Wy-  
patrzył was w ciemności. I usłyszał wasze myśli. Nie znacie sami  
siebie, a mimo to on was zna. Gdy wasze kamienne serca wyrwały  
was z jego ciała, którym są gwiazdy i wiatr między nimi, on was znał.  
[...] Ten świat jest jedynie welonem, a twarz, którą przybieracie, nie  
jest waszym prawdziwym obliczem<sup>400</sup>.

W przemowie Theriota, rzekomo traktującej o Chrystusie, pojawiają się zarówno powiązane z mrocznym monarchą gwiazdy, jak i motyw maski, której nie można zdjąć. Warto również cofnąć się do poszlaki, która doprowadziła detektywów na nabożeństwo Kościoła Odnowy Religijnej – ulotki zapraszającej na spotkanie Wspólnoty Przyjaciół Chrystusa. W drugim odcinku Cohle i Hart odnajdują ją w notatniku Dory Lange, włożoną pomiędzy strony traktujące o Królu w Żółci (ilustracja 34). Na owej ulotce znajduje się grafika wyobrażająca postać przypominającą Chrystusa Króla z rękoma rozłożonymi w geście objęcia świata. Za tą sylwetką znajduje się zupełnie niezwiązany z chrześcijaństwem symbol – płomień ognia wpisane w okrąg. U górnej krawędzi tego okręgu narysowano z kolei kształt, który może przedstawiać część słońca i bijące od niego promienie, ale przypomina również zamknięte powieki, które Dora naszkicowała nad hasłem „Król w Żółci”. Wreszcie sama ulotka jest monochromatyczna i została wydrukowana przy użyciu czarnego atramentu, ale papier, na którym to uczyniono, ma żółty kolor. Wobec tego postać, którą w pierwszym odruchu łatwo wziąć za Jezusa Chrystusa, może równie dobrze wyobrażać Króla w Żółci.

---

<sup>400</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 3, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.



Ilustracja 34. Ulotka Wspólnoty Przyjaciół Chrystusa  
(kadr z *Detektywa*)<sup>401</sup>

Wszystkie wymienione cytaty i nawiązania to jednak detale pozostawione dla części wtajemniczonych widzów zaznajomionych z literackimi punktami odniesienia, tak ulotne, że być może nie do końca czytelne również dla samych postaci, które są ich nośnikami. Gdyby jednak przyjąć, że Theriot w istocie jest w pełni świadomym kapłanem mrocznej sekty Króla w Żółci, trudno by było wytłumaczyć scenę z udziałem pastora, która pojawia się w szóstym odcinku serialu. W jednej z retrospekcji rozgrywających się w 2002 roku Cohle, otwarłszy ponownie śledztwo w sprawie zaginięć dziewcząt z Akadiany, odnajduje Theriota, w tym momencie już byłego pastora. Ów pracuje i mieszka w małym, zapuszczonym warsztacie samochodowym i zмага się z alkoholizmem. Theriot wyznaje Cohle'owi, że odszedł od Kościoła Odnowy Religijnej, ponieważ „stracił do tego zapał” i zdał sobie sprawę, że choć całe życie chciał być blisko Boga, to „jedyne, czemu był bliski, to cisza”. Następnie eks-pastor naprowadza Cohle'a na trop rodziny Tuttle'ów, przywołując zatuszowane pedofilskie skandale, do których doszło w szkołach podstawowych

<sup>401</sup> *Detektyw (True Detective)*, sezon 1, odcinek 2, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.



i seminarium prowadzonym przez wpływową rodzinę. Theriot jest w tej scenie człowiekiem złamanym przez życie i kompletnie pozbawionym nadziei. Niemożliwe wydaje się, aby był jednocześnie wtajemniczonym członkiem zbrodniczego, ale i potężnego tajnego stowarzyszenia. Okultystyczne wtręty w nauczaniu pastora, które odnaleźć można było w jego wygłoszonym siedem lat wcześniej przemówieniu, trzeba wobec tego złożyć na karb formacji, którą Theriot odebrał w seminarium Tuttle'a.

Przedstawiony w *Detektywie* portret religijnej organizacji założonej przez wszechwładną rodzinę stanowi krytykę religii jeszcze ostrzejszą od przemów Cohle'a. Tuttleowie utrzymują w Luizjanie rozległe wpływy dzięki skupieniu w swoich rękach władzy politycznej (członek rodu, Edwin, jest w 1995 roku gubernatorem stanu, a w późniejszych latach senatorem) i religijnej (którą zajmuje się Billy Lee). Ustanowiona przez Tuttle'ów ewangelikalna wspólnota<sup>402</sup> Światło Drogi to potężna organizacja prowadząca kościoły, duszpasterstwa, fundacje charytatywne i szkoły dla dzieci z najbiedniejszych regionów stanu. W 2002 roku Cohle odwiedza w toku swojego śledztwa główną siedzibę Światła Drogi. Mieści się ona w imponującym kampusie, pełnym

---

<sup>402</sup> Warto zauważyć, że *Detektyw* to kolejny już w tej książce przykład serialu skupiającego się na religijności ewangelikalnej i charyzmatycznej. Pizzolatto, mimo własnego rzymskokatolickiego wychowania i religijnego krajobrazu południowo-wschodniej Luizjany, nie przedstawia w swojej produkcji katolickich świątyń ani wiernych. Po części można to na pewno uzasadnić względami fabularnymi – w istnienie sportretowanej w *True Detective* zbrodniczej organizacji łatwo uwierzyć między innymi dlatego, że jest zrzeszeniem lokalnym i niekontrolowanym przez żadną zewnętrzną zwierzchność. Co jednak ważniejsze, ewangelikalna liturgia, w porównaniu z katolicką, kładzie znacznie większy nacisk na działanie Ducha Świętego, które objawiać się ma w spektakularny sposób, między innymi poprzez tzw. zaśnięcia w Duchu. Taki typ głęboko emocjonalnej duchowości i ekstatyczna atmosfera nabożeństw dobrze rezonuje z wątkiem transu, w jakim wydają się trwać bohaterowie serialu, o którym wspomina Mikołajko – zob. Z. Mikołajko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, *op. cit.*

## 6.6. Odczytanie gnostyczne, mesjanistyczne i metafikcjonalne

nowoczesnych budynków i równo przystrzyżonych trawników, po których na segwayach jeżdżą studenci chrześcijańskiego uniwersytetu. Billy Lee Tuttle przyjmuje detektywa w swoim przestronnym biurze – o religijnym charakterze kierowanej przez wielbego organizacji przypominają jedynie groteskowy, neonowy krzyż na ścianie oraz szklany, przezroczysty krucyfiks ustawiony na biurku. Ta czysta nowoczesna powłoka skrywa jednak, jak się okazuje, głęboko niepokojące wnętrze. Światło Drogi to twór znacznie bardziej ponury nawet od obrazu religii w oczach Rusta. Oto bowiem potężna instytucja, której ufają rzesze wiernych, nie tylko karmi wyznawców fałszywymi złudzeniami, nie tylko żeruje na ich naiwności i żąda od nędzarzy ofiar z ostatnich groszy, podczas gdy jej kapłani opływają w luksusy, ale także gwałci i morduje niewinnych członków zgromadzenia. Wobec organizacji Tuttle'ów nawet skrajnie wrogie stanowisko takich przeciwników religii jak Richard Dawkins czy Christopher Hitchens wydaje się umiarkowane.

### 6.6. Odczytanie gnostyczne, mesjanistyczne i metafikcjonalne

Jeśli zatem czytać *Detektywa* płytko i z defensywnym nastawieniem, może się on jawić jako modelowe dzieło antychrześcijańskie czy szerzej – antyreligijne. I w istocie znaleźli się krytycy w ten sposób opisujący produkcję Pizzolatta<sup>403</sup>. Reakcje komentatorów urażonych pamfletowym portretem religijnych instytucji pomijają jednak dwa istotne rysy *True Detective*. Pierwszy z nich to fakt, że choć religia przedstawiona w serialu wydaje się w istocie odrażająca i szkodliwa, nie różni się ona w tym względzie od pozostałych wymiarów życia. W *Detektywie* zło wyrządzane jest ludziom nie tylko przez religię, ale również

---

<sup>403</sup> C. Skywalker, *True Detective: The Most Anti-Christian Show on Television?*, on-line: <http://catholicskywalker.blogspot.com/2014/03/true-detective-most-anti-christian-show.html>, dostęp: 18.12.2016.

przez struktury państwowe, organy ścigania czy wreszcie rodzinę. Serialowa rzeczywistość pozbawiona jest jakichkolwiek pozytywnych fundamentów, a religia stanowi tylko jedno z narzędzi, za pomocą których ludzie wyrządzają sobie nawzajem krzywdę. Jak pisze Mikołejko: „Świat *Detektywa* jest [...] światem, w którym dokonała się bezpardonowa katastrofa, dokonało się *dissipatio humani generis* – całkowite, absolutne »rozsypanie gatunku ludzkiego«, o jakim w kamiennych słowach mówią nam apokaliptyczne rozdziały świętych ksiąg. I któremu z pomocą przyjść może tylko mesjasz”<sup>404</sup>.

Tym sposobem docieramy do drugiego argumentu przeciwko interpretacjom upatrującym w *True Detective* dzieła antyreligijnego – głęboka struktura fabuły tego serialu jest wyraźnie zbudowana na wzór apokaliptycznych narracji religijnych. Sygnały wskazujące, że przedstawiona na ekranie historia ma charakter mesjanistyczny, pojawiają się już na początku sezonu, ale dopiero epilog ósmego odcinka potwierdza to z całą mocą. Po odnalezieniu potwora labiryntu, Errolla Childressa, Rust i Marty toczą z nim walkę w centralnej komnacie Carcosy. Obaj zostają poważnie zranieni, ale kiedy sługa Króla w Żółci usiłuje zadać śmiertelny cios Hartowi, obficie krwawiący Rust ostatkiem sił sięga po pistolet i celnym strzałem w głowę zabija Childressa. Marty, jak się okazuje, ucierpiał w tym starciu w mniejszym stopniu i czuwa nad nieprzytomnym ciałem Rusta. Ujęcie ukazujące tę sytuację budzi wyraźne skojarzenia z pietą (ilustracja 35). Kulminacyjna sekwencja kończy się w tym miejscu. W epilogu twórcy dają jednak widzom poznać dalsze losy bohaterów. Kilka dni później obaj znajdują się w szpitalu. Hart szybko dochodzi do siebie, Cohle natomiast trwa w śpiączce. Kiedy wreszcie się z niej budzi, kamera wykonuje długi, pełen namaszczenia najazd na pokiereszowaną i naznaczoną cierpieniem twarz bohatera granego przez Matthew McConaugheya. Ruchowi kamery towarzyszy eteryczna, ambientowa muzyka w majorowej skali. Detektyw nie

---

<sup>404</sup> Z. Mikołejko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, op. cit.

## 6.6. Odczytanie gnostyczne, mesjanistyczne i metafikcyjne

porusza się nawet o centymetr, wpatrując się w mrok nocy przez szpitalne okno. Z rozrzuconymi długimi włosami i zarostem Rust fizycznie upodabnia się do Chrystusa (ilustracja 36).



Ilustracja 35. Wizualne nawiązanie do piety (kadr z *Detektywa*)<sup>405</sup>



Ilustracja 36. Chrystusowe oblicze Cohle'a (kadr z *Detektywa*)<sup>406</sup>

<sup>405</sup> *Detektyw* (*True Detective*), sezon 1, odcinek 8, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA 2014.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

W ostatniej scenie serialu Cohle opowiada Hartowi o objawieniu, którego doznał po zmaganiach z Childressem:

W pewnym momencie, kiedy ogarnęła mnie ciemność, zredukowany do czegoś, co nie było już nawet świadomością, tylko jej cieniem – nagim bytem w mroku – czułem, jak moja jaźń zanika. Ale poza ciemnością było tam coś jeszcze. Coś głębszego. Ciepłego. Realnego. A ja to czułem. I wiedziałem, byłem pewny, że tam właśnie czeka na mnie moja córka. Wyraźnie ją czułem. Ją i mojego ojca. Tak jakbym stał się częścią wszystkiego, co kiedykolwiek kochałem. Cała nasza trójka po prostu zanikała. A ja musiałem tylko się poddać. I to zrobiłem. Powitałem ciemność. I zniknąłem. Ale cały czas czułem tę miłość. O wiele mocniej niż wcześniej. Nic poza tą miłością. A potem się obudziłem. [...] Odkąd tu leżę, każdej nocy wpatruję się w okno i dochodzę do wniosku, że historia jest tylko jedna. Ta najstarsza. [...] O walce światła z ciemnością<sup>407</sup>.

Po wysłuchaniu tego monologu Hart stwierdza, że „ciemności jest o wiele więcej”, na co Cohle odpowiada: „kiedyś była tylko ciemność, według mnie to światło wygrywa”, a kamera unosi się, aby ukazać rozgwieżdżone niebo nad Luizjaną.

Wielu fanów serialu rozsmakowanych w tyradach Cohle’a, inspirowanych Schopenhauerowską i Nietzscheańską filozofią, źle przyjęło ostatni odcinek serialu. Przez siedem odcinków wyprawy do coraz mroczniejszych zakamarków Luizjańskiego piekła na ziemi można było się spodziewać, że opowieść zakończy się notą równie ponurą jak poglądy głównego bohatera, i tego też oczekiwał fandom. *Happy end*, napisany przez Pizzolatta, mimo że rozczarował również niektórych krytyków<sup>408</sup>, broni się na co najmniej dwóch poziomach. Showrunnerowi udało się napisać

---

<sup>407</sup> *Ibidem*.

<sup>408</sup> A. Yuhas, *True Detective Review: Season One Finale – Form and Void*, „The Guardian”, 10.03.2014, on-line: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/mar/10/true-detective-season-one-finale-recap>, dostęp: 18.12.2016.

prawdziwie zaskakujący *twist* fabularny. Zazwyczaj to *happy end* jest schematycznym i przewidywalnym narzędziem narracyjnym, natomiast w przypadku mrocznego oraz ponurego serialu HBO był on zupełnie niespodziewany, odbiorcy antycypowali raczej tragiczny finał.

Showrunner *Detektywa* nie ocalił jednak Rusta wyłącznie po to, by zagrać z oczekiwaniami widzów. W pewnym sensie fani, celebrycy ponury nastrój serialu i jego pesymistyczne przesłanie, zatrzymali się w odbiorze na równie płytkim poziomie jak chrześcijanie oburzający się na krytykę religii wygłaszaną ustami Cohle'a. Jak to już jednak zostało zaznaczone, na poziomie głębokiej struktury *True Detective* to mesjańska opowieść o poświęceniu i zbawieniu. Mikołajko czyta ją w odniesieniu do żydowskiego gnostycyzmu:

Mesjasz – zgodnie z kabalistyczną nauką – aby dopełnić dzieła, musi zstąpić na samo dno piekieł. Musi znaleźć się w głębinach *sitra achara*, ciemnej, złej strony mocy, gdzie króluje mroczne i czarne światło, *meorot*, zawierające w sobie, jeśli przyjrzeć się układowi jego zgłosek, kształtowi samego wyrazu, także i słowo *mot*, czyli „śmierć”. Tam bowiem, w kipieli brudnej i nieprawej materii, mesjaszowi przychodzi – w wielkim akcie pokuty i zbawienia, odrzucenia i wyniesienia, wygnania i wybraństwa, cierpienia i wielkości – wydobywać, wyzwalać iskry światła, okruchy dobra, uwięzione w „skorupach” (*kelippot*), które powstały z upadku. Takie właśnie, najprościej, jest duchowe przesłanie amerykańskiego serialu *Detektyw*<sup>409</sup>.

Innym istotnym punktem odniesienia wydaje się gnostycyzm chrześcijański, do takiej interpretacji przystają chociażby przywołane wyżej kadry z ostatniego odcinka, inspirowane chrześcijańską ikonografią. Jeśli spojrzeć na *Detektywa* przez pryzmat gnostyckiego mistycyzmu, to zakończenie nabiera głębszego znaczenia i wydaje się wręcz nieuniknione. Co więcej, gnostyczna

---

<sup>409</sup> Z. Mikołajko, *Mesjasz w piekle Luizjany...*, op. cit.

interpretacja pozwala także rzucić nowe światło na całość świata przedstawionego serialu. Jest on w pierwszych siedmiu odcinkach tak niezmiernie przygnębiający, pozbawiony jakichkolwiek oznak nadziei i moralnie skażony, ponieważ reprezentuje dzieło złego Demiurga. Wszystkie sceny erotyczne w serialu również pozostają pod wyraźnym wpływem gnostycyzmu – seks związany jest ze zdradą, gwałtem albo prostytutką, ani razu nie ukazano miłości cielesnej w pozytywnym kontekście. Mimo pozornego wyzwolenia i epatowania nagością pierwszy sezon *Detektywa* w istocie ukazuje seks jako nierozzerwalnie związany z grzechem – nawet scena małżeńskiego stosunku pomiędzy Martym i jego żoną przywołuje skojarzenia z występkiem.

Ostatnią przemowę Cohle'a można też interpretować jako dowód nawrócenia bohatera. Takie odczytanie nie ma autorskiego glejtu – Pizzolatto w jedynym z wywiadów udzielonych po emisji *Form and Void* zdecydowanie zaprzeczył, jakoby Rust przeżył religijną konwersję<sup>410</sup>. Pozostawiwszy jednak na boku odautorski komentarz – zgodnie z zasadą, że twórca powinien mówić przede wszystkim poprzez swoje dzieło – trzeba uznać, że opisywane przez bohatera doświadczenie nosi wszelkie znamiona przeżycia religijnego.

Stanowczość komentarza Pizzolatta wynikać może z tego, że nie chciał on, aby chrześcijańska hermeneutyka przysłoniła metafikcyjny wymiar opowieści. Jak bowiem słusznie zauważają liczni komentatorzy<sup>411</sup>, *True Detective* to nade wszystko opowieść o opowiadaniu. Rodzajem opowieści jest detekty-

---

<sup>410</sup> N. Pizzolatto, „*True Detective*” *Post-mortem: Creator Nic Pizzolatto on Happy Endings, Season 2, and the Future of Cohle and Hart*, on-line: <http://www.ew.com/article/2014/03/10/true-detective-post-mortem-creator-nic-pizzolatto-on-happy-endings-season-2-and-the-future-of-cohle-and-hart>, dostęp: 18.12.2016.

<sup>411</sup> B. Busse, SJ, *True Detective & True Religion: Delusion, Faith and Redemption*, 17.03.2014, on-line: <https://thejesuitpost.org/2014/03/true-detective-true-religion-delusion-faith-and-redemption/>, dostęp: 18.12.2016.

## 6.6. Odczytanie gnostyczne, mesjanistyczne i metafikcjonalne

wistyczne śledztwo, w ramach którego bohaterowie starają się chaos rzeczywistości uporządkować w schludne narracyjne ramy policyjnego raportu. Zło, które Rust widzi w religii, również wynika z jej quasi-literackich atrybutów – w oczach bohatera ewangeliczna opowieść o zbawieniu jest rodzajem eskapistycznej fantazji. On sam jednak nie wymyka się swoście ludzkiej skłonności do narratywizowania doświadczenia. Czym innym jest bowiem jego pesymistyczny światopogląd, jeśli nie kolejną narracją ubierającą w uporządkowaną formę rzekomy bezsens wszechświata?

Znaczące jest, jak głęboko rezonowała ze światową publicznością gnostycka wizja upadłej rzeczywistości – *True Detective* to bowiem jeden z najpopularniejszych seriali w historii stacji HBO. Równie istotne w kontekście podjętej w niniejszym opracowaniu problematyki jest to, że do owego sukcesu przyczyniły się wątki religijne – przekazane nie wprost, niejako przemycone w formule gatunkowej hybrydy *buddy cop movie*, kryminału noir i południowego gotyku, ale ostatecznie kluczowe dla prawidłowego odczytania przesłania serialu. *Detektyw*, podobnie jak opisywani wcześniej *Pozostawieni*, tylko pozornie atakuje wierzących i religię. W istocie traktuje ich jednak bardzo poważnie, co dobrze ukazuje postać Rusta Cohle'a, który w warstwie deklaratywnej krytykuje każdy niemal aspekt chrześcijaństwa, ale w praktyce poprzez kontemplację krzyża przygotowuje się na oddanie własnego życia za bliźnich.





## Zakończenie

Pod koniec drugiej dekady XXI wieku wciąż żywy jest w zbiorowej wyobraźni sugestywnie odmalowany ćwierć wieku wcześniej przez Michaela Medveda obraz Hollywood jako „fabryki trucizny” przypuszczającej frontalny atak na drogie Amerykanom wartości. Jaskrawy przykład analogicznej współczesnej diagnozy stanowi książka Bena Shapira *Primetime Propaganda: The True Hollywood Story of How the Left Took Over Your TV*. Shapiro, popularny konserwatywny krytyk filmowy i dziennikarz polityczny, przedstawia w niej dyrektorów konglomeratów medialnych, decydujących o wymowie telewizyjnych seriali, jako skrajnych liberałów gardzących religią i aktywnie dążących do „odcięcia Ameryki od jej judeochrześcijańskich korzeni”<sup>412</sup>. Mnoгие przykłady podejmowania motywów religijnych w serialach telewizyjnych nowej złotej ery zdają się jednak przeczyć zarzutom Shapira i potocznym wyobrażeniom.

Znacznie łagodniej o fabryce snów wypowiada się Dean Batali, choć i on przychyła się do opinii, że amerykański przemysł filmowy jest w przeważającej mierze zsekularyzowany. Scenarzysta telewizyjny i współautor przywoływanej wcześniej monografii *Watching TV Religiously* w wywiadzie dla portalu christiancinema.com swoje doświadczenia opisuje w następujących zdaniach: „byłem studentem bardzo kontrkulturowej uczelni, Evergreen State College [...] Bardzo ciekawym doświadczeniem było dla mnie jako świeżo nawróconego chrześcijanina bronienie swojej wiary w akademickim otoczeniu, a trzeba powiedzieć, że byłem

---

<sup>412</sup> B. Shapiro, *Primetime Propaganda: The True Hollywood Story of How the Left Took Over Your TV*, Broadside Books, New York, NY 2012, s. XII.

jedynym chrześcijaninem w sali. Piętnaście lat później jestem w Hollywood i wciąż jestem jedynym chrześcijaninem w sali”<sup>413</sup>. Batali raczej nie zgodziłby się również z zarzutem Shapira, który stwierdza w *Primetime Propaganda...*, że chrześcijańscy – a właściwie szerzej: konserwatywni – twórcy są w Hollywood dyskryminowani z powodu swojego światopoglądu. Autor *Watching TV Religiously* uważa natomiast, że osób decyzyjnych „nie obchodzi to, jakie masz poglądy, tylko czy znasz się na swoim fachu”<sup>414</sup>. Jego zdaniem Hollywood stanowi potencjalną przestrzeń dla działalności misyjnej, która niekoniecznie oznaczać musi ewangelizację, ale zawierać się może w produkowaniu seriali niestojących w sprzeczności z religijnymi uczuciami chrześcijańskich twórców i widzów.

Wedle kryteriów Batalego za przedsięwzięcie misyjne – jakkolwiek specyficzne – można uznać wkład Barbary Hall, Nancy Miller i Carltona Cuse’a w realizację odpowiednio *Joan z Arkadii*, *Ocalić Grace* i *Zagubionych*. Wszyscy ci showrunnerzy w przywoływanych w toku publikacji wypowiedziach przyznawali, że swoją twórczość traktują w pewnym stopniu jako dawanie świadectwa wiary. Podobnych motywacji trudno natomiast doszukać się u Nica Pizzolatta, Toma Perrotty czy Grega Berlantiego, krytycznie odnoszących się do wielkich amerykańskich denominacji i zorganizowanej religii w ogóle; również oni jednak starali się w prowadzonych przez siebie serialach przekazać osobiste spojrzenie na kwestie wiary. Zaskakującym i potencjalnie istotnym rezultatem prowadzonych w duchu teorii autorskiej badań nad serialami zawierającymi motywy religijne jest natomiast odkrycie wspólnego tła wyznaniowego twórców: przy każdym z sześciu omawianych tytułów pracował przynajmniej jeden showrunner wychowany w tradycji katolickiej (*Joan*

---

<sup>413</sup> *Christians in Cinema: Dean Batali*, on-line: [http://www.christian-cinema.com/catalog/newsdesk\\_info.php?newsdesk\\_id=370](http://www.christian-cinema.com/catalog/newsdesk_info.php?newsdesk_id=370), dostęp: 14.03.2017.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

z *Arkadii* – Barbara Hall, *Ocalić Grace* – Nancy Miller, *Eli Stone* – Greg Berlanti, *Zagubieni* – Carlton Cuse<sup>415</sup>, *Pozostawieni* – Tom Perrotta, *Detektyw* – Nic Pizzolatto).

Przynależność wyznaniowa autorów wybranych seriali nie odzwierciedla zatem struktury denominacyjnej całości amerykańskiego społeczeństwa – wśród showrunnerów nie znalazł się żaden protestant i tylko dwóch wyznawców judaizmu: Marc Guggenheim i J.J. Abrams. Fakt ten jawi się jako jeszcze bardziej interesujący, jeśli zestawić go z fenomenem kinowych *christian films*, które tworzone są zazwyczaj przez reżyserów protestanckich, a ich produkcją zajmują się niekiedy wręcz same kongregacje, jak ma to miejsce w przypadku powołanej do życia przy baptystycznym „megakościele” (*megachurch*) wytwórni Sherwood Films<sup>416</sup>. Być może zatem wykazana nadreprezentacja katolików wśród showrunnerów seriali podejmujących wątki religijne wskazuje, że katolickie wychowanie wywiera na wiernych wpływ, który przenosi się na późniejsze dokonania artystyczne. Podkreślić tu trzeba, że – o ile taka zależność faktycznie zachodzi – to znaczenie zdaje się mieć właśnie wychowanie w katolickiej tradycji, a nie przynależność wyznaniowa deklarowana w trakcie produkcji. O ile bowiem Hall, Miller i Cuse uznają się za głęboko wierzących, o tyle Berlanti, Perrotta i Pizzolatto od Kościoła odeszli. Showrunnerzy *Elego Stone’a* i *Detektywa* podejmują nawet bezpośrednią krytykę religii na powierzchniowym poziomie treści. Jak to jednak zostało opisane w odnośnych rozdziałach, w warstwie głębokiej struktury produkcje te wciąż wykazują inspiracje judeochrześcijańskie, które w przypadku *Detektywa* objawiają się w mesjańskim zwieńczeniu opowieści. Trzeba jednak zaznaczyć, że na wnioski końcowe może wpływać

<sup>415</sup> Możliwe, że katolikiem jest również Damon Lindelof, który nie wypowiada się publicznie na temat przynależności do konkretnego Kościoła; jego żona jest katoliczką.

<sup>416</sup> Por. K. Łuczyńska, *God bless America: Christian films*, „Ekrany” 2016, nr 2(30), s. 36–39.

dobór badanych seriali, warunkowany, co oczywiste, również osobistymi doświadczeniami badacza. Bardzo możliwe, że jako praktykujący katolik wybrałem do analizy produkcje, które zawierały bliskie mi motywy, mimo iż początkowo nie byłem świadomy przynależności wyznaniowej niektórych showrunnerów.

Nawet jednak uwzględnivszy możliwość, że pewną rolę w doborze przykładów odegrały moje hermeneutyczne przedsady, uważam, iż przedstawione w książce przykłady wciąż można uznać za dowody na istnienie zależności pomiędzy przynależnością denominacyjną showrunnerów a ostatecznym kształtem ekranowych przedstawień motywów religijnych. Trzeba jednak pamiętać również o pozostałych stronach zaangażowanych w proces powstawania serialu. Przykłady *Joan z Arkadii* czy *Zagubionych* bodaj najdobitniej pokazują, jak kręta jest droga artystycznej wizji showrunnera na ekran, i unaoczniają, że dyrektorów stacji telewizyjnych, prasowych krytyków i telewidzów odgrywających we współczesnym krajobrazie medialnym rolę prosumentów również trzeba uznać za instancje autorskie współkształtujące przesłanie serialu w procesie negocjacji znaczeń. Konstatacja taka z jednej strony redukuje nieco postrzegany wpływ showrunnera na kształt serialu, z drugiej jednak zwiększa potencjalne zyski poznawcze płynące z analizy seriali w zakresie diagnozowania nowych zjawisk w sferze społecznej – współczesne seriale za świadectwa przemian istotne z perspektywy socjologii religii uznają chociażby Zbigniew Pasek i Katarzyna Skowronek<sup>417</sup>.

Jeśli więc uznać analizowane przeze mnie seriale za wytwory popkultury, w których „znajdują swoje odzwierciedlenie współczesne zjawiska społeczne i kulturowe”<sup>418</sup>, jaki obraz skutków ewentualnych procesów sekularyzacyjnych w amerykańskim społeczeństwie można by odmalować na podstawie

---

<sup>417</sup> Z. Pasek, K. Skowronek, *Nowa duchowość w kulturze popularnej: studia tekstologiczne*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 124.

<sup>418</sup> *Ibidem*, s. 123.

prezentowanych na szklanym ekranie reprezentacji motywów religijnych? Omówione na kartach tej książki seriale zdają się wspierać tezę o rosnących wpływach swoiście amerykańskich tendencji sekularyzacyjnych, gdzie sekularyzacja rozumiana jest jako odchodzenie od denominacjonizmu i bezpośrednio związany z tym trendem wzrost powszechności synkretystycznych tożsamości religijnych. Tak pojmowana sekularyzacja odciska wyraźne piętno nawet na produkcjach, w które zaangażowane były Hall i Miller, showrunnerki traktujące swoją pracę jako rodzaj działalności misyjnej.

Sprawa rysuje się jednak diametralnie odmiennie w odniesieniu do tradycyjnego paradygmatu sekularyzacyjnego nazywanego przez Casanovę zachodnioeuropejskim. Przeczy mu nie tylko sam fakt, że motywy religijne podejmowane są w tak licznych produkcjach, ale również głębokie znaczenie, jakie w obrębie analizowanych seriali ma myślenie w religijnych kategoriach, organizujące ich strukturę i odczytywane przez widzów przesłanie. Analiza wybranych współczesnych amerykańskich seriali nie potwierdza lęków konserwatystów obawiających się laicyzującego wpływu telewizji na obywateli Stanów Zjednoczonych. Jeśli stacja HBO, uważana powszechnie za sprzyjającą światopoglądowemu liberalizmowi, emituje nie tylko mesjanistycznego *Detektywa*, ale i *Pozostawionych*, „najbardziej uduchowiony serial we współczesnej telewizji”<sup>419</sup>, to wydaje się, że religia ma się w amerykańskiej telewizji doby nowej złotej ery bardzo dobrze.

Jestem świadomy, że przedstawione wnioski mogą wydawać się niezbyt wyraziste czy nawet wewnętrznie sprzeczne. Napięcie pomiędzy szeroko opisywanymi przeze mnie przykładami eksplicytnego kontestowania religii pozainstytucjonalnej a konkluzjami na temat głębokiego zakorzenienia omawianych seriali w dogmatach tradycyjnych denominacji może zostać częściowo rozładowane poprzez odniesienie do ugruntowanego

<sup>419</sup> J. Poniewozik, *'The Leftovers' Starts Over Beautifully in Season 2*, *op. cit.*

w klasyfikacjach aksjologicznych rozróżnienia wartości od-  
czuwanych i uznawanych<sup>420</sup>. W takim ujęciu wyrażane bezpo-  
średnio w diegezie przywiązanie do synkretycznej, niedenomi-  
nacyjnej duchowości byłoby wyrazem wartości uznawanych,  
a ujawniające się w głębokiej strukturze związku z dogmatami  
religii instytucjonalnej stanowiłyby dowód wartości faktycznie  
przez owe serie realizowanych – dobrą egzemplifikację tego  
typu zależności stanowi chociażby drugi sezon *Elego Stone'a*. Nie  
jestem zresztą w swoich spostrzeżeniach osamotniony: podobną  
obserwację na temat serialu Berlantiego czyni Charlotte E. Ho-  
well, opisująca – niekorzystną w jej mniemaniu – „trajektorię  
reprezentacji religii w *Elim Stonie*”<sup>421</sup>, przechodzącą od obrazo-  
wania subwersywnego do patriarchalnego.

Wobec złożoności problemu przedstawiania motywów reli-  
gijnych na szklanym ekranie i kontrowersyjności tematu moż-  
na również przyjąć, że tropy afirmujące raz jedną, raz drugą  
stronę „sekularyzacyjnego sporu” zostały przez twórców zo-  
stawione z pełną premedytacją. David Bordwell sugeruje, że  
hollywoodzkie filmy zawierają często „celowo ambiwalentne  
przesłanie polityczne”<sup>422</sup>, które zadowolić ma zarówno osoby  
o poglądach konserwatywnych, jak i liberalnych. W odniesieniu  
do problematyki podejmowanej w *Transcendencji* i *sekularyzacji*  
w analogiczny sposób można by interpretować ukłony w stronę  
duchowości synkretycznej w *Zagubionych*.

Wewnętrzne napięcie pomiędzy deklarowanym sekulary-  
zmem i synkretyzmem a wpływem tradycyjnych dogmatów  
na strukturę omawianych seriali może zatem osłabiać nie-  
które stawiane przeze mnie tezy – popkulturowe, telewizyj-  
ne przedstawienia motywów religijnych nie są bowiem ani

---

<sup>420</sup> Por. np. S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Wydawnictwo  
Naukowe PWN, Warszawa 2000.

<sup>421</sup> C.E. Howell, *Prophets in the Margins...*, op. cit., s. 114–115.

<sup>422</sup> D. Bordwell, *Nolan vs. Nolan*, on-line: [http://www.davidbordwell.net/  
blog/2012/08/19/nolan-vs-nolan/](http://www.davidbordwell.net/blog/2012/08/19/nolan-vs-nolan/), dostęp: 3.06.2017.

wyłącznie ewangelizującymi opowieściami, ani jednostronnymi antyreligijnymi pamfletami. W moim odczuciu jednak właśnie owa niejednoznaczność czyni zarówno omawiane seriale, jak i ich analizę bardziej interesującymi.

W ramach zakończenia warto również wskazać możliwe kierunki dalszych badań nad motywami religijnymi we współczesnych amerykańskich serialach. Wobec nieustannego wzrostu liczby oryginalnych produkcji z zakresu *scripted programming* podejrzewać można, że pojawiać się będą kolejne przykłady seriali wykorzystujących wątki eschatologiczne, jak również motywy nawiązujące do boskiej ingerencji czy spotkań z aniołami, które porównać będzie można z produkcjami analizowanymi w tej publikacji. Poza tym warto szczegółowo zająć się dość obszerną grupą „telewizyjnych odwróconych paraboli”, opisanych pokrótce w podrozdziale 1.6. Innym jeszcze domagającym się gruntownego badania zbiorem seriali są telewizyjne adaptacje komiksów podejmujących wątki religijne, przede wszystkim: *Daredevil* (2015–) Stevena S. DeKnighta, opowieść o katolickim superbohaterze, przywdziewającym do walki kostium diabła i zmagającym się z etycznymi rozterkami wynikającymi z religijnych przekonań; problematyzujące zagadnienie wiary w kontekście apokalipsy zombie *Żywe trupy* (*The Walking Dead*, 2010–) Franka Darabonta, Glenna Mazzary i Scotta M. Gimple’a; *Preacher* (2016–) Sama Catlina, krwawa i groteskowa historia obdarzonego niezwykle mocami teksańskiego kaznodziei poszukującego Boga (nie tylko w duchowym, ale również zupełnie dosłownym, fizycznym sensie) na bezdrożach Ameryki. W odniesieniu do tych produkcji badania warto by poszerzyć o analizę przekazów niatelewizyjnych, aby uwzględnić obecność motywów religijnych w pozostałych obszarach konwergentnych multiwersów.

Wreszcie na interdyscyplinarną analizę czeka również *Młody papież* (2016–) Paola Sorrentina. Serial ten, ukazujący historię konserwatywnego biskupa Rzymu Piusa XIII (Jude Law) oraz zakulisowe rozgrywki toczone w sercu Watykanu, przez



## Zakończenie

część dziennikarzy został okrzyknięty „obrzydliwą zniewagą dla chrześcijan”<sup>423</sup>, podczas gdy inni dostrzegli w nim „skuteczną kościelną propagandę”<sup>424</sup>. Interesujący obiekt badań czyni zatem z *Młodego papieża* nie tylko poważne podejście do wiary, które Sorrentino zademonstrował już w kinowym *Wielkim pięknie* (2013), ale również gorąca debata, która wywiązała się wokół emitowanego w USA na antenie HBO serialu. Na polu relacji pomiędzy telewizją i religią wciąż znajduje się więc wiele niepodjętych dotąd, a interesujących problemów, których analiza może przynieść liczne korzyści poznawcze.

---

<sup>423</sup> M. Jeffrey, *HBO's 'The Young Pope' is a Disgusting Insult to Christians*, on-line: <https://www.conservativereview.com/commentary/2017/01/hbos-the-young-pope-is-a-disgusting-insult-to-christians>, dostęp: 15.03.2017.

<sup>424</sup> M. Herman, „*Młody papież*” – *skuteczna kościelna propaganda*, on-line: <http://rebelya.pl/post/11110/mody-papiez-skuteczna-katolicka-propaganda>, dostęp: 15.03.2017.

## Spis ilustracji

- Ilustracja 1. Kadr z czołówki *Joan z Arkadii*
- Ilustracja 2. Mapa Stanów Zjednoczonych Ameryki. Kolorem czerwonym zaznaczono obszar pasa biblijnego, a niebieskim punktem – Oklahoma City
- Ilustracja 3. Synkretyczny ołtarzyk (kadr z *Ocalić Grace*)
- Ilustracja 4. Plakat promujący pierwszy sezon *Elego Stone'a*
- Ilustracja 5. George Michael w odcinku pilotażowym (kadr z serialu *Eli Stone*)
- Ilustracja 6. George Michael jako Bóg w odcinku *Soul Free* (kadr z serialu *Eli Stone*)
- Ilustracja 7. Schematyczne przedstawienie narracji *Zagubionych* na osi czasu. Autor: David Ryan Andersson
- Ilustracja 8. Wypełniona heroiną figurka Matki Bożej Fatimskiej (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 9. Wizja Charliego (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 10. *Chrzest Chrystusa* Andrei del Verocchio i Leonarda da Vinci (detal)
- Ilustracja 11. Zakonnica zestawiona w kadrze z krucyfiksem (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 12. Eko stojący oko w oko z Dymowym Potworem (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 13. *Zagubiona wieczerza* (*The Lost Supper*) – promocyjne zdjęcie obsady szóstego sezonu serialu. Miejsce Jezusa zajmuje John Locke, a odpowiednikiem niewiernego Tomasza został Jack Shephard
- Ilustracja 14. Bramy niebios (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 15. Synkretyczny ołtarz (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 16. Wielowyznaniowy witraż (kadr z *Zagubionych*)
- Ilustracja 17. Dürerowskie wyobrażenie Hioba na ścianie sypialni Matta Jamisona (kadr z *Pozostawionych*)
- Ilustracja 18. Kadr z czołówki pierwszego sezonu *Pozostawionych*
- Ilustracja 19. Kadr z czołówki drugiego sezonu *Pozostawionych*
- Ilustracja 20. Samochód bohaterów zagubiony w krajobrazie Akadiany (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 21. „Wewnętrzny krajobraz” w czołówce serialu (kadr z *Detektywa*)

## Spis ilustracji

- Ilustracja 22. Upadający dom z piątego odcinka (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 23. Upadający dom z ósmego odcinka (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 24. Miejsce zbrodni i zwłoki Dory Lange (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 25. Symbol spirali na plecach ofiary (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 26. „Pułapka na diabły” umieszczona na miejscu zbrodni (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 27. Podobny talizman odnaleziony w domu Danny’ego Fontenota (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 28. Zdjęcie przedstawiające saturnalia obchodzone w okolicach Erath (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 29. Fotografia Dory Lange na *Courir de Mardi Gras* (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 30. Klucz ptaków układający się w kształt spirali (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 31. Tatuże Reggiego Ledoux (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 32. Figura Króla w Żółci (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 33. Wrota piekieł (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 34. Ulotka Wspólnoty Przyjaciół Chrystusa (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 35. Wizualne nawiązanie do piety (kadr z *Detektywa*)
- Ilustracja 36. Chrystusowe oblicze Cohle’a (kadr z *Detektywa*)

## Bibliografia

- Abrams J.J., Lindelof D., "Lost" – *Series Format*, format serialu, on-line: [http://leethomson.myzen.co.uk/Lost/Lost\\_Writers\\_Guide.pdf](http://leethomson.myzen.co.uk/Lost/Lost_Writers_Guide.pdf), dostęp: 8.02.2017.
- Akin J., *False Profit: Money, Prejudice, and Bad Theology in Tim LaHaye's Left Behind Series*, on-line: <http://www.catholic.com/documents/false-profit-money-prejudice-and-bad-theology-in-tim-lahaye%E-2%80%99s-left-behind-series>, dostęp: 1.06.2016.
- Alsultany E., *The Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*, NYU Press, New York, NY 2012.
- Bardzo dobre wyniki oglądalności serialu „Zagubieni”, on-line: <http://www.press.pl/tresc/2599,bardzo-dobre-wyniki-ogladal-nosci-serialu-zagubieni>, dostęp: 6.02.2017.
- Bark E., "True Detective" Gives HBO the Next Great Drama It's Been Looking For, on-line: [http://www.unclebarky.com/reviews\\_files/524a11a037f27eed832a964b16d47d66-1684.html](http://www.unclebarky.com/reviews_files/524a11a037f27eed832a964b16d47d66-1684.html), dostęp: 13.10.2016.
- Barkman A., *Does God Hate Fangs?*, [w:] *True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You*, red. W. Irwin, G.A. Dunn, R. Housel, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010, s. 175–186.
- Baron A., Pietras H., *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tom 1: 325–787*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007.
- Barron R., *Bishop Barron on the Rise of the "Nones"*, on-line: <https://www.wordonfire.org/resources/video/bishop-barron-on-the-rise-of-the-nones/5382/>, dostęp: 12.03.2017.
- Batali D., *Christians in Cinema: Dean Batali*, on-line: [http://www.christiancinema.com/catalog/newsdesk\\_info.php?newsdesk\\_id=370](http://www.christiancinema.com/catalog/newsdesk_info.php?newsdesk_id=370), dostęp: 14.03.2017.
- Bellah R.N., *Civil Religion in America*, „Daedalus” 1988, nr 3, s. 97–118.
- Berezhnaya L., Schmitt C. (red.), *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Brill, Leiden 2013.
- Bernard S.K., *The Cajuns: Americanization of a People*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2009.
- Billy T., *Descendentalism and the Dark Romantics: Poe, Hawthorne, Melville, and the Subversion of American Transcendentalism*, [w:] *A Companion to American Gothic*, red. C.L. Crow, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2013, s. 151–163.

## Bibliografia

- Blythe W., *All the Children Are Above Average*, „The New York Times”, 14.03.2004, on-line: <http://www.nytimes.com/2004/03/14/books/all-the-children-are-above-average.html>, dostęp: 19.06.2016.
- Bobowski S., *Między świętością a potępieniem: Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, „Acta Universitatis Wratislaviensis”.
- Bolesta A., „Rozwód kościelny” a choroba psychiczna małżonka, on-line: <http://www.kosciol.pl/article.php?story=20150403091659235>, dostęp: 24.01.2017.
- Bond P., *Mark Burnett on Plans for MGM TV and Faith-Focused Digital Channel*, on-line: <http://www.hollywoodreporter.com/news/mark-burnett-plans-mgm-tv-848955>, dostęp: 8.03.2017.
- Boyer P., *When Time Shall Be No More: Prophecy Belief in Modern American Culture*, Belknap Press, Cambridge, MA 1994.
- Brasseaux C.A., *French, Cajun, Creole, Houma: A Primer on Francophone Louisiana*, LSU Press, Baton Rouge, LA 2005.
- Busse B., SJ, *True Detective & True Religion: Delusion, Faith and Redemption*, on-line: <https://thejesuitpost.org/2014/03/true-detective-true-religion-delusion-faith-and-redemption/>, dostęp: 18.12.2016.
- Busted Halo Cast 35*, podcast, on-line: [http://media.libsyn.com/media/bustedhalocast/BHaloCast\\_035.mp3](http://media.libsyn.com/media/bustedhalocast/BHaloCast_035.mp3), dostęp: 16.02.2017.
- Butler A.D., Winston D., *“A Vagina Ain’t a Halo”: Gender and Religion in Saving Grace and Battlestar Galactica*, [w:] *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, red. D. Winston, Baylor University Press, Waco, TX 2009, s. 259–288.
- Callaway K., Batali D., *Watching TV Religiously: Television and Theology in Dialogue*, Baker Academic, Grand Rapids, MI 2016.
- Carlson D., *“Left Behind” and the Corruption of Biblical Interpretation*, on-line: <http://www.orthodoxytoday.org/articles/CarlsonPremillennial.php>, dostęp: 6.05.2016.
- Casanova J., *Katolicyzm a sekularyzacja*, tłum. M. Pasicka, „Znak” 2008, nr 10, s. 74–89.
- Casanova J., *Sekularyzacja przemyślana na nowo: globalna perspektywa porównawcza*, tłum. M. Polakowski, „Teologia Polityczna” 2009, nr 5, s. 101–114.
- Chambers R.W., *Król w Żółci*, tłum. V. Dobosz, Wydawnictwo C&T, Toruń 2013.
- Clair P., *True Detective. Opening Title Concept*, on-line: [https://www.scribd.com/embeds/211405775/content?start\\_page=1&view\\_mode=scroll&access\\_key=key-27n8z7ltaogzfz1pz4a&show\\_recommendations=true](https://www.scribd.com/embeds/211405775/content?start_page=1&view_mode=scroll&access_key=key-27n8z7ltaogzfz1pz4a&show_recommendations=true), dostęp: 20.12.2016.

- Clark L.S., *Religion, Philosophy, and Convergence Culture Online: ABCs Lost as a Study of the Processes of Mediatization*, „Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook” 2008, nr 1, s. 143–163.
- Clarke C.J., *Religion and Regional Culture: the Changing Pattern of Religious Affiliation in the Cajun Region of Southwest Louisiana*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 1985, nr 4, s. 384–395.
- Coates P., *To może być Jezus: o Chrystusie i figurach Chrystusa*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14–35.
- Corn K.J., Dunn G.A., *Let the Bon Temps Roll: Sacrifice, Scapegoats, and Good Times*, [w:] *True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You*, red. W. Irwin, G.A. Dunn, R. Housel, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010, s. 139–156.
- Corrigan T., *Auteurs i Nowe Hollywood*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 234–235.
- Cowles G., *Tom Perrotta Discusses the Themes of ‘The Leftovers’*, „The New York Times”, 29.08.2011, on-line: <http://www.nytimes.com/2011/08/30/books/tom-perrotta-discusses-the-themes-of-the-leftovers.html>, dostęp: 21.06.2016.
- Crow C.L., *History of the Gothic*, University of Wales Press, Cardiff 2009.
- Danielewicz Z., *Traktat o rzeczywistości ostatecznej*, [w:] *Dogmatyka*, t. 6, Więź, Warszawa 2010, s. 289–519.
- Douthat R., *Lost and Saved on Television*, „First Things: A Monthly Journal of Religion & Public Life” 2007, nr 173, s. 22–26.
- Drzał-Sierocka A., *Postreligia? Rozważania na marginesie serialu Anioły w Ameryce Mike’a Nicholisa*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 62–73.
- Dziadkowiec J., *Racjonalność Boga w teologii procesu. Przyczynek do relacji nauka–wiara*, „Racjonalia” 2011, nr 1, s. 6–37.
- Eberl, J.T., Vines J., *“I Am an Instrument of God”: Religious Belief, Atheism, and Meaning*, [w:] *Battlestar Galactica and Philosophy: Knowledge Here Begins Out There*, red. J.T. Eberl, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2008, s. 155–168.
- Elliott L.M., *Transcendental Television? A Discussion of Joan of Arcadia*, „Journal of Media and Religion” 2005, nr 1, s. 1–12.
- Elsaesser T., *The Mind-Game Film*, [w:] *Puzzle Films*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2009, s. 13–41.
- Engstrom E., Valenzano J.M. (red.), *Television, Religion, and Supernatural: Hunting Monsters, Finding Gods*, Lexington Books, Lanham 2014.
- Epstein A., *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*, Owl Books, New York, NY 2006.

## Bibliografia

- FBI pedophile symbols* – *WikiLeaks*, on-line: [https://wikileaks.org/wiki/FBI\\_pedophile\\_symbols](https://wikileaks.org/wiki/FBI_pedophile_symbols), dostęp: 13.12.2016.
- Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 114–128.
- Filiciak M., Giza B., *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Fire + Water*, on-line: [http://lostpedia.wikia.com/wiki/Fire\\_%2B\\_Water](http://lostpedia.wikia.com/wiki/Fire_%2B_Water), dostęp: 16.02.2017.
- Foresman G.A., *What the Hell Is Going On?*, [w:] *Supernatural and Philosophy: Metaphysics and Monsters... for Idjits*, red. G.A. Foresman, W. Irwin, J.E. Browning, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2013, s. 49–61.
- Franklin N., *Down to Earth*, „The New Yorker” 2003, nr 13, s. 110–111.
- Franks R., *A Fear of the Dark: Landscape as a Gothic Monster in HBO’s “True Detective” (2014)*, on-line: [https://www.academia.edu/15585627/A\\_Fear\\_of\\_the\\_Dark\\_Landscape\\_as\\_a\\_Gothic\\_Monster\\_in\\_HBO\\_s\\_True\\_Detective\\_2014\\_](https://www.academia.edu/15585627/A_Fear_of_the_Dark_Landscape_as_a_Gothic_Monster_in_HBO_s_True_Detective_2014_), dostęp: 20.10.2016.
- Fukunaga C.J., *The Locked Room*, HBO, 26.01.2014.
- Fuller R.C., *Spiritual, but not Religious: Understanding Unchurched America*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Fyhr M., *De mörka labyrinterna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Ellerström, Lund 2003.
- Gale B., *Ramblings on Why Things Are the Way They Are*, [w:] *Religion and Prime Time Television*, red. M. Suman, Praeger, Westport, CT 1997, s. 137–143.
- Gallagher D.B., *I Once Was Lost: Aquinas on Finding Goodness and Truth*, [w:] *Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, red. S.M. Kaye, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010, s. 280–299.
- Gaudet M., *Cajun Communities*, red. S.J. Bronner, Routledge, New York, NY 2015.
- Gaudet M., *Cultural Catholicism in Cajun-Creole Louisiana*, on-line: [http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/CulturalCatholicism.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/CulturalCatholicism.html), dostęp: 2.12.2016.
- Gerdes C., *Mardi Gras from Louisiana’s Cajun Country*, 4.03.2014, on-line: <http://newswatch.nationalgeographic.com/2014/03/04/mardi-gras-from-louisianas-cajun-country/>, dostęp: 7.12.2016.
- Gertel E.B., *Joan of Arcadia: “Innocent” Teen Drama Makes Mockery of Religion*, on-line: [http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel\\_joan\\_of\\_arcadia2.php3](http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel_joan_of_arcadia2.php3), dostęp: 26.08.2016.
- Gertel E.B., *Eli Stone: Self-indulgent, Arrogant Corporate Attorney as Modern-day Prophet*, on-line: [http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel\\_eli\\_stone.php3](http://www.jewishworldreview.com/elliott/gertel_eli_stone.php3), dostęp: 17.01.2017.

- Gorenberg G., *The End of Days: Fundamentalism and the Struggle for the Temple Mount*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Greeley A., *God in Popular Culture*, Thomas More Press, Chicago, IL 1989.
- Greeley A., *TV Show Raises Questions about God: In Joan of Arcadia, God Is Unpredictable, Unfathomable, and Ineffable*, „Chicago Sun-Times”, 5.11.2004, s. 45.
- Gribben C., *Rapture Fictions and the Changing Evangelical Condition*, „Literature and Theology” 2004, nr 1, s. 77–94.
- Hall B., *Barbara Hall on Joan of Arcadia*, nagranie wideo, on-line: [https://www.youtube.com/watch?v=zGv\\_EObmvEc](https://www.youtube.com/watch?v=zGv_EObmvEc), dostęp: 22.01.2016.
- Hall B., *Joan of Arcadia: An Interview With Its Catholic Producer*, wywiad przepr. R. Pacatte, on-line: <http://www.americancatholic.org/Messenger/Mar2005/Feature1.asp>, dostęp: 30.01.2016.
- Haught N., *Channeling God*, „Oregonian”, 24.09.2004, s. D01.
- Herman M., „*Młody papież*” – skuteczna kościelna propaganda, on-line: <http://rebelya.pl/post/11110/mody-papiez-skuteczna-katolicka-propaganda>, dostęp: 15.03.2017.
- Hertzler D., *Assessing the “Left Behind” Phenomenon*, [w:] *Apocalypticism and Millennialism: Shaping a Believers Church Eschatology for the Twenty-first Century*, red. L.L. Johns, Pandora Press, Kitchener 2000.
- Hill M.E., *God Speaks, Viewers Watch*, „Washington Post”, 11.09.2003, s. Y06.
- Hout M., Smith T.W., *Fewer Americans Affiliate with Organized Religions, Belief and Practice Unchanged: Key Findings from the 2014 General Social Survey*, General Social Survey 2015, on-line: [http://www.norc.org/PDFs/GSS%20Reports/GSS\\_Religion\\_2014.pdf](http://www.norc.org/PDFs/GSS%20Reports/GSS_Religion_2014.pdf), dostęp: 6.03.2017.
- Howell C.E., *Prophets in the Margins: Fantastic, Feminist Religion in Contemporary American Telefantasy*, University of Texas at Austin, Austin, TX 2011.
- Howell C.E., *This Show Was Religious?! Online Reactions to Religion in the Lost and Battlestar Galactica Finales*, „Journal of Religion, Media and Digital Culture” 2016, nr 2, s. 297–314.
- Hughes M.M., *The One Literary Reference You Must Know to Appreciate True Detective*, on-line: <http://io9.gizmodo.com/the-one-literary-reference-you-must-know-to-appreciate-1523076497>, dostęp: 17.12.2016.
- Hughes S., *Is True Detective the Best US Detective Show since The Wire?*, on-line: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/southern-discomfort-is-true-detective-starring-woody-harrelson-and-matthew-mcconaughey-the-best-us-9136919.html>, dostęp: 13.10.2016.
- Jacobs-Huey L., *Moralizing Whiteness in Joan of Arcadia*, [w:] *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, red. D. Winston, Baylor University Press, Waco, TX 2009, s. 233–258.



## Bibliografia

- Jeffrey M., *HBO's 'The Young Pope' is a disgusting insult to Christians*, on-line: <https://www.conservativereview.com/commentary/2017/01/hbos-the-young-pope-is-a-disgusting-insult-to-christians>, dostęp: 15.03.2017.
- Jenkins P., *The New Anti-Catholicism: The Last Acceptable Prejudice*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Jensen J., *"Lost": The Final Act*, on-line: <http://ew.com/article/2010/05/07/lost-final-act/>, dostęp: 4.03.2017.
- Jesus Christ's Return to Earth*, on-line: <http://www.pewresearch.org/daily-number/jesus-christs-return-to-earth/>, dostęp: 19.06.2016.
- Jonas H., *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994.
- Jones M., *"Spiritual Warfare" and Intolerance in Popular Culture: The "Left Behind" Franchise, the Commodification of Belief, and the Consequences for Imagination*, „Studies in Popular Culture” 2009, nr 1, s. 1–19.
- Jurgensen J., *Greg Berlanti, the Producer Behind 'Supergirl'*, „Wall Street Journal”, 22.10.2015, on-line: <http://www.wsj.com/articles/greg-berlanti-the-producer-behind-supergirl-1445538658>, dostęp: 5.01.2017.
- Kachka B., *The End is Here*, on-line: <http://www.vulture.com/2017/06/leftovers-finale-behind-the-scenes-exclusive.html>, dostęp: 13.06.2018.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1994.
- Kaye S.M., *Lost and Philosophy: The Island Has Its Reasons*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2008.
- Kaye S.M., *Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2010.
- Kaye S.M., *Lost: Zagubieni i filozofia. Mroczna strona wyspy*, tłum. B. Sałbut, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2010.
- King S., *The Eerie Aftermath of a Mass Exit*, „The New York Times”, 25.08.2011, on-line: <http://www.nytimes.com/2011/08/28/books/review/the-leftovers-by-tom-perrotta-book-review.html>, dostęp: 21.06.2016.
- Kliszcz A., *Wokół „Apparitions”: czy wiara w apokalipsę jest jeszcze możliwa?*, [w:] *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014, s. 125–137.
- Kłys T., *„Czarny Piotruś” i realizm codzienności*, „Studia Filmoznawcze” 1999, nr 20, s. 99–112.
- Konefał S.J., Kornacki K., Zelent M., *Sacrum w kinie dekadę później*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
- Kongregacja Nauki Wiary, *Deklaracja Dominus Iesus*, on-line: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/dominus\\_iesus.htm](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/dominus_iesus.htm), dostęp: 30.01.2016.

- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Kowalczyk-Twarowski K., „Najpiękniejsze kule Europy”. *Religia a „południowy gotyk” w twórczości Flannery O’Connor*, [w:] *Wielkie tematy literatury amerykańskiej. Bóg, wiara, religia*, red. T. Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 151–162.
- Kracik J., *Poza Kościołem nie ma zbawienia*, „Znak” 1994, nr 5, s. 22–32.
- Kubit H., *Narracja w Zagubionych, czyli o kłamstwie, czasie i nowym serialu*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 27–42.
- Latour B., *Rejoicing: Or the Torments of Religious Speech*, tłum. J. Rose, Polity, Cambridge 2013, plik Kindle.
- Leblanc D., *Joan of Arcadia. A High School Girl Further Increases God’s Prime-time Exposure*, 16.04.2004, on-line: <http://www.christianitytoday.com/ct/2004/april/26.101.html>, dostęp: 25.08.2016.
- Lee M., *No, Christians Should Not Believe in “Left Behind”s Rapture Theology, Says Prominent Christian Philosopher*, on-line: <http://www.christianpost.com/news/no-christians-should-not-believe-in-left-behinds-rapture-theology-says-prominent-apologist-124070/>, dostęp: 5.06.2016.
- Lefler T.J., *In Search of a Transcendental Film Style: The Cinematic Art Form and the Mormon Motion Picture*, praca dyplomowa, Brigham Young University, Provo, UT 1996, on-line: <http://scholarsarchive.byu.edu/etd/4873/>, dostęp: 20.09.2016.
- Leszczyńska K., Pasek Z. (red.), *Nowa duchowość w społeczeństwach monokulturowych i pluralistycznych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008.
- Lewicki A., *Od House’a do Shreka: Seryjność w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Libiszowska-Żótkowska M., Grotowska S. (red.), *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010.
- Lipka M., *How religious is Oklahoma?*, on-line: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/02/29/how-religious-is-your-state/?state=oklahoma>, dostęp: 6.10.2016.
- Lirette C., *Something True about Louisiana: HBO’s True Detective and the Petrochemical America Aesthetic*, on-line: <https://southernspaces.org/2014/something-true-about-louisiana-hbos-true-detective-and-petrochemical-america-aesthetic>, dostęp: 20.12.2016.
- Lis M., *Ukryta religijność kina*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002.
- Lis M., *Audiowizualny przekład Biblii: od translatio do transmediatio*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002.

## Bibliografia

- Lis M., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Lis M., Garbicz A., *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Biały Kruk, Kraków 2007.
- Lis M., Legan M., *Kieślowski czyta Dekalog*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014.
- Lloyd R., *The Fall TV Season: On a Mission*, „Los Angeles Times”, 29.09.2003, s. E1.
- Lopez J., *The Leftovers’ Despair-o-meter: Ranking the 10 Most Depressing Moments So Far*, on-line: <http://grantland.com/hollywood-prospectus/the-leftovers-despair-o-meter-ranking-the-10-most-depressing-moments-so-far/>, dostęp: 21.06.2016.
- Lostpedia*, on-line: <http://lostpedia.wikia.com>, dostęp: 9.02.2017.
- Lotz A., *The Television Will be Revolutionized*, NYU Press, New York, NY 2007.
- Lussier G., *Exclusive: Damon Lindelof Explains the Truth Behind Leaked Early “Lost” Document*, 20.09.2013, on-line: <http://www.slashfilm.com/leaked-lost-document-outlines-a-different-vision-of-the-show-for-a-different-purpose/>, dostęp: 8.02.2017.
- Łuczynska K., *God bless America: Christian films*, „Ekran” 2016, nr 2(30), s. 36–39.
- Mann D., *It’s Not TV, It’s Brand Management TV. The Collective Author(s) of the “Lost” Franchise*, [w:] *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell, Routledge, New York, NY 2009, s. 99–114.
- Maranise A.M.J., *Investigating the Syncretism of Catholicism and Voodoo in New Orleans*, „Journal of Religion & Society” 2012, nr 14, s. 1–16.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000.
- Mariański J., *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość: studium socjologiczne*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.
- Martin B., *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Press, New York, NY 2013.
- Medved M., *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, Harper Perennial, New York, NY 1992.
- Medved M., *Hollywood Makes Room for Religion*, [w:] *Religion and Prime Time Television*, red. M. Suman, Praeger Publishers, Westport, CT 1997, s. 111–116.
- Mikołajko Z., *Mesjasz w piekle Luizjany. O serialu „True Detective”*, „Kultura Liberalna” 2014, nr 271(11), on-line: <http://kulturaliberalna.pl/2014/03/18/mesjasz-piekle-luizjany-serialu-true-detective/>, dostęp: 13.10.2016.

- Milazzo M., *True Detective Explores the Roots and Branches of Southern Gothic*, on-line: <http://sequart.org/magazine/50503/true-detective-explores-the-roots-and-branches-of-southern-gothic/>, dostęp: 30.11.2016.
- Miller N., *Nancy Miller on Saving Grace*, nagranie wideo, on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=fvasvnF3p4s>, dostęp: 6.10.2016.
- Miller N., *A Chance at Redemption*, on-line: <http://www.beliefnet.com/entertainment/tv/saving-grace/a-chance-at-redemption.aspx>, dostęp: 6.10.2016.
- Mills A.R., Morehead J.W., Parker J.R., *Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred*, McFarland, Jefferson, NC 2013.
- Mitchell E., *Greg Berlanti: The Flash and Arrow*, podcast, on-line: <http://www.kcrw.com/news-culture/shows/the-treatment/greg-berlanti-the-flash-and-arrow>, dostęp: 12.01.2017.
- Moore P., *Lost Thought*, CreateSpace, Seattle, WA 2012.
- Morrison R., *Armageddon Ahead, Please Fasten Your Bible Belt*, „The Times”, 20.09.2002, s. 2–3.
- Morstin-Popławska A., *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskich filmie fabularnym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.
- Moss W., *The Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention*, [w:] *A Companion to American Gothic*, red. C.L. Crow, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2013, s. 177–188.
- Mouhot J.-E., *The Emigration of the Acadians from France to Louisiana: A New Perspective*, „Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association” 2012, nr 2, s. 133–167.
- Mueller J.J., *Process Theology and the Catholic Theological Community*, „Theological Studies” 1986, nr 3, s. 412–427.
- Ness P., *Just Say No*, „The Guardian”, on-line: <https://www.theguardian.com/books/2008/jan/26/fiction>, dostęp: 19.06.2016.
- Network Shows: Median Ages*, on-line: <http://daytimeroyaltyonline.com/topic/8024045/1/>, dostęp: 16.09.2016.
- Newcomb H., *In the Beginning... “Deadwood”*, [w:] *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, red. D. Winston, Baylor University Press, Waco, TX 2009, s. 43–68.
- Ojciec Święty Franciszek, *Posynodalna adhortacja apostolska Amoris laetitia: o miłości w rodzinie*, Wydawnictwo M, Kraków 2016.
- Oramus D., *Imiona Boga: motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.
- Orliński W., *Zniknęło ci dziecko? To może oznaczać koniec świata. „Pozostawieni”, kolejny głośny serial HBO*, on-line: <http://wyborcza>.

## Bibliografia

- pl/1,75410,16240803,Zniknelo\_ci\_dziecko\_\_To\_moze\_oznaczac\_koniec\_swiatek.html, dostęp: 21.06.2016.
- Ossowski S., *Z zagadnień psychologii społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Ostendorf B., *Religia i sfera publiczna w USA*, „Teologia Polityczna” 2004, nr 2, s. 57–66.
- Parker J.R., *The Leftovers (Season 2) and The Arbitrariness of Life*, on-line: <http://www.patheos.com/blogs/poptheology/2016/01/the-leftovers-season-2/>, dostęp: 21.06.2016.
- Parnell M., *In HBO's 'The Leftovers,' concept of Rapture gets secular treatment*, on-line: <https://baptistnews.com/article/in-hbo-s-the-leftovers-concept-of-rapture-gets-secular-treatment/>, dostęp: 19.06.2016.
- Pasek Z., Skowronek K., *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 43–61.
- Pasek Z., Skowronek K., *Nowa duchowość w kulturze popularnej: studia tekstologiczne*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.
- Pate J., *Eli Stone Attacks Religious Freedom*, on-line: <https://jamesbradfordpate.wordpress.com/2009/01/14/eli-stone-attacks-religious-freedom/>, dostęp: 22.01.2017.
- Pearson R., *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, I.B.Tauris, London 2009.
- Perrotta T., *Pozostawieni*, tłum. A. Gralak, Znak, Kraków 2014.
- Perrotta T., *'Leftovers' Creator Tom Perrotta On How He and Damon Lindelof Made His Book Darker for HBO*, wywiad przepr. J. Keller, on-line: <http://www.indiewire.com/2014/07/leftovers-creator-tom-perrotta-on-how-he-and-damon-lindelof-made-his-book-darker-for-hbo-24587/>, dostęp: 19.06.2016.
- Phillips K., *American Theocracy: The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21<sup>st</sup> Century*, Penguin Books, New York, NY 2007.
- Pichard A., *Le Nouvel Age d'or des séries américaines*, Le Manuscrit, Paris 2011.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1991, wydanie IV.
- Pisters P., *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford, CA 2012.
- Pizzolatto N., *“True Detective” Post-mortem: Creator Nic Pizzolatto on Happy Endings, Season 2, and the Future of Cohle and Hart*, wywiad przepr. J. Jensen, on-line: <http://www.ew.com/article/2014/03/10/>

- true-detective-post-mortem-creator-nic-pizzolotto-on-happy-ending-s-season-2-and-the-future-of-cohle-and-hart, dostęp: 18.12.2016.
- Plate S.B., *What the Lost Finale is Really About*, 22.05.2010, on-line: <http://religiondispatches.org/what-the-lost-finale-is-really-about/>, dostęp: 22.02.2017.
- Poniewozik J., *Losing God's Religion. Joan of Arcadia Ducks Some Divisive Issues of Faith, but its Miracle is Finding the Drama in Ordinary Life*, „Time”, 11.03.2003, s. 74.
- Poniewozik J., *'The Leftovers' Starts Over Beautifully in Season 2*, „The New York Times”, on-line: <http://www.nytimes.com/2015/10/03/arts/television/review-the-leftovers-starts-over-beautifully-in-season-2.html>, dostęp: 24.06.2016.
- Procházka M., *American Ruins and the Ghost Town Syndrome*, [w:] *A Companion to American Gothic*, red. C.L. Crow, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2013, s. 29–40.
- Pronzato A., *Jeremiasz – człowiek „zawłaszczony” przez słowo*, tłum. D. Piekarz, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2007.
- Prostak R., *In WHAT we trust? Jak religia obywatelska dzieli Amerykanów*, „Znak” 2011, nr 12, s. 59–63.
- Przylipiak M., *Wprowadzenie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przylipiak, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 7–12.
- Rajchman J., *Introduction*, [w:] *Pure Immanence: Essays on Life*, Gilles Deleuze, tłum. A. Boyman, Zone Books, New York, NY 2001.
- Ralickas V., *“Cosmic Horror” and the Question of the Sublime in Lovecraft*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2007, nr 3(71), s. 364–398.
- Reis B., *Structurally Cosmic Apostasy: The Atheist Occult World of H.P. Lovecraft*, „LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University” 2013, nr 1, s. 1–16.
- Religious Landscape Study*, on-line: <http://www.pewforum.org/religions-landscape-study/>, dostęp: 12.03.2017.
- Rhodes J., *How “Lost” Careered Into Being a Hit Show*, „The New York Times”, 10.11.2004, on-line: <http://www.nytimes.com/2004/11/10/arts/television/how-lost-careered-into-being-a-hit-show.html>, dostęp: 8.02.2017.
- Ringen J., *The Dark Thrills of “True Detective”*, on-line: <http://www.rollingstone.com/tv/news/the-dark-thrills-of-true-detective-20140228>, dostęp: 17.10.2016.
- Roof W.C., *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2001.
- Rose L., *TV Producer of the Year Greg Berlanti: “I Still Fight About Everything”*, on-line: <http://www.hollywoodreporter.com/features/flash-arrow-producer-greg-berlanti-892417>, dostęp: 12.01.2017.

## Bibliografia

- Rossi T., *The Afterlife of "Lost" and Why the Show Still Matters*, on-line: <http://www.patheos.com/blogs/christophers/2013/05/the-afterlife-of-lost-and-why-the-show-still-matters/>, dostęp: 4.03.2017.
- Rydzek D., *Zawód: showrunner*, „Ekran” 2015, nr 1, s. 75–78.
- Santana R.W., Erickson G., *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*, McFarland, Jefferson, NC 2016.
- Schlumpf H., *Angels, redemption and Grace*, on-line: <https://www.ncronline.org/news/angels-redemption-and-grace>, dostęp: 9.10.2016.
- Schofield Clark L., *You Lost Me: Mystery, Fandom, and Religion in ABC's Lost*, [w:] *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, red. D. Winston, Baylor University Press, Waco, TX 2009, s. 319–342.
- Schoone J.D., „Why is the world so full of injustice?” *Gods and the Problem of Evil*, [w:] *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, red. H. Jacoby, W. Irwin, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ 2012, s. 154–168.
- Schrader P., *Transcendental Style In Film*, Da Capo Press, New York, NY 1988.
- Schrader P., *Ask Me Anything with Paul Schrader*, on-line: [https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/ijr8ai/i\\_am\\_paul\\_schrader\\_writer\\_of\\_taxi\\_driver/cbhit2x](https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/ijr8ai/i_am_paul_schrader_writer_of_taxi_driver/cbhit2x), dostęp: 4.10.2016.
- Seitz M.Z., *HBO's The Leftovers Is All Bleakness All the Time*, on-line: <http://www.vulture.com/2014/06/tv-review-the-leftovers.html>, dostęp: 21.06.2016.
- Sepinwall A., *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, Touchstone, New York, NY 2013.
- Shapiro B., *Primetime Propaganda: The True Hollywood Story of How the Left Took Over Your TV*, Broadside Books, New York, NY 2012.
- Simpson J., *Foundations of Fiction*, iUniverse, Bloomington, IN 2001.
- Skywalker C., *True Detective: The Most Anti-Christian Show on Television?*, on-line: <http://catholicskywalker.blogspot.com/2014/03/true-detective-most-anti-christian-show.html>, dostęp: 18.12.2016.
- Slotnick A., *Nic Pizzolatto*, 8.01.2014, on-line: <https://thelast-magazine.com/tlmo9-nic-pizzolatto/>, dostęp: 17.10.2016.
- Smoręda A., *Apokalipsa w amerykańskich serialach telewizyjnych*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, motywy, mutacje*, red. D. Bruszezewska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 163–178.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele „Lumen Gentium”*, [w:] *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, on-line: <http://portal.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=3825>, dostęp: 30.01.2016.



- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum: w poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza Kastalia, Olsztyn 2002.
- Sullivan B.F., *Interview: "Eli Stone" Co-Creator Marc Guggenheim*, on-line: [http://www.thefutoncritic.com/interviews/2008/01/31/interview-eli-stone-co-creator-marc-guggenheim-26583/20080131\\_elistone/](http://www.thefutoncritic.com/interviews/2008/01/31/interview-eli-stone-co-creator-marc-guggenheim-26583/20080131_elistone/), dostęp: 25.01.2017.
- Szafrąńska K., *Lost. krótka historia ponadczasowej legendy*, on-line: [http://wyborcza.pl/1,76842,8330010,Lost\\_krotka\\_historia\\_ponadczasowej\\_legendy.html](http://wyborcza.pl/1,76842,8330010,Lost_krotka_historia_ponadczasowej_legendy.html), dostęp: 6.02.2017.
- Szczerba W., Turkowski M., Zieliński J. (red.), *Teologia bliźniego. Obraz bliźniego a obraz Boga w religiach monoteistycznych*, Muzułmańskie Stowarzyszenie Kształtowania Kulturalnego 2010.
- Taylor C., *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007.
- Telotte J.P., *In the Cinematic Zone of The Twilight Zone*, „Science Fiction Film and Television” 2010, nr 1, s. 1–17.
- Todorov T., *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. Howard, Cornell University Press, Ithaca, NY 1975.
- Troeh E., *Forget Beads: Cajun Mardi Gras Means A Grand, Drunken Chicken Chase*, on-line: <http://www.npr.org/sections/the-salt/2015/02/11/385480686/forget-beads-cajun-mardi-gras-means-a-grand-drunken-chicken-chase>, dostęp: 7.12.2016.
- Umerle T., *Serial Enlightened w kontekście myśli postsekularnej*, [w:] *Czas seriali*, red. A. Szczepanek, S. Wojciechowska, P. Buśko, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 103–117.
- Vardy P., *Krótko o filozofii Boga*, tłum. B. Majczyzna, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
- Vogler C., *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Watson W.C., *Dispensationalism Before Darby*, Lampion Press, Silverton, OR 2015.
- Webster G.R., McGowin D.A., *The Bible Belt and the 2012 Elections*, [w:] *Atlas of the 2012 Elections*, red. J.C. Archer et al., Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2014, s. 199–201.
- Wetmore K.J., *The Theology of Battlestar Galactica: American Christianity in the 2004–2009 Television Series*, McFarland, Jefferson, NC 2012.
- White J.E., *Ghosts Skew Better*, on-line: <http://www.churchandculture.org/blog.asp?id=667>, dostęp: 15.09.2016.
- Whitehead A.N., *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Free Press, New York, NY 1978.
- Wilcox R., *God's Clothes, God's Bones: The Ethics of Representation on "Joan of Arcadia"*, „Studies in Popular Culture” 2005, nr 1, s. 85–97.



## Bibliografia

- Wilkinson A., *“The Leftovers” Observes a Grief and Moves On*, on-line: <http://www.christianitytoday.com/ct/2015/october-web-only/leftovers-grief-observed.html>, dostęp: 21.06.2016.
- Wimpler J., *Religious Science Fiction in Battlestar Galactica and Caprica: Women As Mediators of the Sacred and Profane*, McFarland, Jefferson, NC 2015.
- Winston D. (red.), *Small Screen, Big Picture: Television and Lived Religion*, Baylor University Press, Waco, TX 2009.
- Włodarski M., *Motyw „psychomachii” w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 2, s. 3–22.
- Wolff R., *The Church on TV: Portrayals of Priests, Pastors and Nuns on American Television Series*, Bloomsbury Academic, New York, NY 2010.
- Writers Guild of America, *Television Credits Manual*, 2010, on-line: [http://www.wga.org/uploadedFiles/writers\\_resources/credits/tvcredits\\_manual10.pdf](http://www.wga.org/uploadedFiles/writers_resources/credits/tvcredits_manual10.pdf), dostęp: 13.03.2017.
- Yardley J., Goodstein L., *Francis’ Message Calls on Church to Be Inclusive*, „The New York Times”, 8.04.2016, on-line: <https://www.nytimes.com/2016/04/09/world/europe/pope-francis-amoris-laetitia.html>, dostęp: 15.01.2017.
- Yuhas A., *True Detective review: season one finale – Form and Void*, „The Guardian”, 10.03.2014, on-line: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/mar/10/true-detective-season-one-finale-recap>, dostęp: 18.12.2016.
- Zeitchik S., *Nic Pizzolatto, the Brooding Poet behind “True Detective”*, „Los Angeles Times”, 8.01.2014, on-line: <http://articles.latimes.com/2014/jan/08/entertainment/la-et-st-nic-pizzolatto-true-detective-20140108/2>, dostęp: 19.10.2016.
- Zito A., *Theology of Joan of Arcadia*, [w:] *Religion: Beyond a Concept*, red. H. de Vries, Fordham University Press, Bronx, NY 2008.
- Zwierżdżyński M.K., *Religia – duchowość – postmodernizm. Problem znaczeń*, [w:] *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, red. M. Libiszowska-Żółtkowska, S. Grotowska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010, s. 79–93.
- Żaglewski T., *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy*, „Kultura i Historia” 2012, nr 21, on-line: <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3330>, dostęp: 13.03.2017.

## Analizowane seriale

*Detektyw (True Detective)*, sezon pierwszy, prod. N. Pizzolatto, HBO, USA, 2014.

*Eli Stone*, prod. G. Berlanti, M. Guggenheim, ABC, USA, 2008–2009.

*Joan z Arkadii (Joan of Arcadia)*, prod. B. Hall, CBS, USA, 2003–2005.

*Ocalić Grace (Saving Grace)*, prod. N. Miller, TNT, USA, 2007–2010.

*Pozostawieni (The Leftovers)*, prod. D. Lindelof, T. Perrotta, HBO, USA, 2014–2017.

*Zagubieni (Lost)*, prod. C. Cuse, D. Lindelof, ABC, USA, 2004–2010.



## Summary

This book investigates the not yet thoroughly examined subject of different representations of religious motifs in television shows. The subject matter appears particularly important in the face of recent changes in religious structure of the American society. Between the years of 1992–2014 a significant increase in the numbers of the so called *nones* (short for *non-denominational person*) has been noted. What is interesting, one could observe that, simultaneously with this retreat from institutionalized religion, there was a steady rise in the numbers of television shows depicting religious themes. Confronted with the research problem described above, the author aims to undertake a detailed analysis and interpretation of religious motifs in selected titles. Specific representations of such themes are described in a broader socio-cultural context, with particular emphasis on the relation between the portrayals in question and specifically American secularization processes.

First chapter describes the present state of research and lays down the theoretical foundations of the study. The author presents the issue of the specificity of American secularization, which, according to José Casanova, significantly differs from analogous processes observed in Western Europe. The most important approaches in the study of television shows' authorship are also outlined. Considering the well-founded arguments, which point out that it is impossible to specify a single person acting as *auteur* in television productions, the analysis is conducted according to the interactive model of *auteur* theory. Within that framework showrunners, network executives, prosumers, critics and commentators are all considered to be

## Summary

potential authors of the television discourse. The introductory part concludes with the criteria for selecting shows for analysis.

Chapters Two and Three focus on shows that include a theme of Divine intervention: *Joan of Arcadia* (2003–2005) showrunned by Barbara Hall, *Saving Grace* (2007–2010) by Nancy Miller and *Eli Stone* (2008–2009) by Greg Berlanti and Marc Guggenheim. Consecutively, chapters Four, Five and Six concentrate on shows depicting eschatological issues: *Lost* (2004–2010) showrunned by Damon Lindelof and Carlton Cuse, *The Leftovers* (2014–2017) by Lindelof and Tom Perrotta and the first season of *True Detective* (2014) by Nic Pizzolatto. Even though the analyzed shows represent a wide array of genres and encompass a broad spectrum of different representations of religious themes, they all seem to explicitly emphasize religious syncretism and positively valorize spirituality. Furthermore, *Eli Stone* and *True Detective* explicitly and harshly criticize religious institutions.

Therefore, shows selected for the study seem to confirm the growing influence of secularization understood as a retreat from organized religion. However, detailed analysis also shows, that under the superficial layer of declarative universalism present in all the shows featured in the dissertation, there lays a distinctly Judeo-Christian religious imagery, which still seems to play a vitally important role in American society. The final chapter consists of conclusions and suggestions for further research.

**Keywords:** American television shows, secularization, transcendence, religion, auteur theory, authorship, religious motifs, *Joan of Arcadia*, *Saving Grace*, *Eli Stone*, *Lost*, *The Leftovers*, *True Detective*



**DAWID JUNKE** (ur. 1989) – doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół badań nad kulturą popularną, ze szczególnym uwzględnieniem kulturowych aspektów produkcji i recepcji seriali telewizyjnych. Członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturalnej „Trickster”.

*Transcendencja i sekularyzacja...* to książka niezwykle interesująca. Autor zmierzył się w niej z bardzo ciekawym i nieopisanym dotychczas fenomenem. W trudnej analizie tekstów kultury popularnej zachował odpowiednie proporcje pomiędzy badawczą wnikliwością i świadomością funkcjonowania tego typu specyficznych, bo będących jednocześnie dziełem sztuki i wytworem przemysłowo-ekonomicznym, utworów jak amerykańskie seriale telewizyjne. [...] Publikacja świetnie balansuje pomiędzy potoczną narracją a zwięzłością, pomiędzy stylem naukowym a opisem popkulturowego fenomenu, który może być atrakcyjny dla czytelnika poszukującego pogłębienia wiedzy o ulubionych telewizyjnych serialach.

Z recenzji dr. hab. Arkadiusza Lewickiego, prof. UW

ISBN 978-83-65705-94-5



9 788365 705945

Wydawnictwo Libron | [www.libron.pl](http://www.libron.pl)