



Magdalena Jackowska: Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią, a ironią

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ml.jackowska@gmail.com

Abstrakt:

W ciągu ostatniej dekady szczególną pozycję w ramach telewizyjnego medium zajął serial jakościowy, który znalazł grono oddanych fanów także w Polsce. Za sprawą telewizji abonentowych i kanałów streamingowych polscy widzowie mogą śledzić seriale korzystające z konwencji gatunkowych typowych dla horroru takie jak: *American Horror Story* (2011-2016), *Penny Dreadfull* (2014-2016), czy *Czysta krew* (2008-2014). Wymienione seriale należące do seriali *post-soap* posiadają strukturalne oparcie w gatunku filmowym (Feuer) oraz intertekstualne powiązania z innymi tekstami kultury popularnej. Inną znaczącą cechą serialu jakościowego jest jego złożoność narracyjna (Mittell), która obok zabiegów formalnych często korzysta w warstwie fabularnej z licznych cytatów, intertekstualnych klisz oraz autotematycznych nawiązań. Wampiry, wilkołaki, czarownice czy duchy stały się atrakcyjnym tworzywem na bazie którego skomponowane są ponowoczesne *monsters series* czy *ghost stories*. Korzystając z motywów trwale zakorzenionych i nieustannie przetwarzanych przez kulturę popularną, operując między nostalgią i ironią, stają się testem na intertekstualną sprawność i kulturową kompetencję widzów, którzy w ulubionych serialach mogą odnaleźć ślady lub cytaty innych tekstów kultury.

Słowa kluczowe:

Serial jakościowy, *post-soap*, nostalgia, ironia, intertekstualność, postmodernizm

Abstract: Postmodernist demons in quality series. Between nostalgia and irony

Over the past decade, a special position within the television medium has taken on the quality series, which has found fans in Poland. With subscriber television and streaming channels, viewers can watch horror-themed series such as *American Horror Story* (2011-2016), *Penny Dreadfull* (2014-2016), and *True Blood* (2008-2014). These *post-soap* series are structurally based in the film genre (Feuer) and intertextual links to other popular culture texts. Another significant feature of the quality series is its narrative complexity (Mittell), which, in addition to formal procedures, often uses quotes, intertextual clichés and autotematic references. Vampires, werewolves, witches and ghosts have become an attractive material on the basis of which postmodern *monsters series* and *ghost stories* are composed. Using motifs permanently rooted and continually transformed by popular culture, operating between

nostalgia and irony, they become a test for the intertextual efficiency and cultural competence of viewers who may find traces or quotations of other cultural texts in their favorite series.

Keywords:

Quality Serial, Post-Soap, Nostalgia, Irony, Intertextuality, Postmodernism

Serialy jakościowe w ciągu ostatniej dekady stały się jednym z najpopularniejszych i najchętniej oglądanych formatów telewizyjnych. Także w Polsce seriale *postsoap* znalazły grono fanów, eksplorujących internet w poszukiwaniu najnowszych odcinków lub zrzeszających się wokół for lub stron internetowych, wymieniając się wiedzą o ulubionych postaciach, szukając ukrytych znaczeń w skomplikowanych fabułach lub dyskutując narracyjną złożoność. Zdaniem Jane Feuer serial jakościowy swą wyjątkowość i uznanie w oczach widzów zawdzięcza licznym odwołaniom do tradycji kina europejskiego oraz w strukturalnym oparciu w gatunku filmowym. Rezygnacja z nadmiernej melodramatyczności tak charakterystycznej dla *soap opery* czy telenoweli zostaje zastąpiona konwencjami i motywami przypisanymi do konkretnych gatunków filmowych. Eksperymenty związane ze strukturą serialu oraz bardziej liniowa narracja odpowiadają filmom pełnometrażowym. Zmianom tym towarzyszy odważny, często kontrowersyjny dobór tematów dotąd nieobecny w serialowych fabułach. Dłuższy czas trwania serialu pozwala na pogłębienie postaci bohaterów oraz nadanie im niespotykanej dotąd autentyczności, wiąże się to także z zaangażowaniem do serialowych ról aktorów filmowych. Duża swoboda twórcza przyciąga do telewizji także reżyserów i scenarzystów związanych dotąd z filmem, którzy swoje doświadczenie mogą przenieść na małe ekrany.¹

Jason Mittell definiując serial jakościowy na pierwszy plan wysuwa złożoność narracyjną rozumianą jako wykorzystanie cech różnych gatunków, wprowadzenie wielu przeplatających się i powiązanych ze sobą linii fabularnych, prezentacje bogatej i rozbudowanej mitologii, swoistą estetykę operacyjną czy stosowanie w obrębie jednego tytułu wielu narzędzi narracyjnych, takich jak modyfikacje chronologii czy zmiany perspektywy opowiadania.² Istotnymi cechami wymienionymi przez obu badaczy są: autotematyzm, ironia i intertekstualność i to na tych cechach postaram skupić się w niniejszym artykule.

Serial jakościowy z sukcesem połączył operę mydlaną z takimi gatunkami jak serial medyczny czy kryminalny³, jednak omówieniu poddane zostaną seriale, które korzystają z konwencji i schematów charakterystycznych dla filmowych horrorów. Do pierwszych seriali nawiązujących narracyjnie i fabularnie do horroru można zaliczyć *Miasteczko Twin Peaks* (reż. David Lynch, 1990–1991) oraz *Królestwo* (reż. Lars von Trier, 1994). Obecnie serialowe horrory przeżywają prawdziwy renesans, co skutkuje wciąż powiększającą się liczbą nowych tytułów. Do najpopularniejszych i najchętniej oglądanych należy zaliczyć takie tytuły jak: seria *American Horror Story* (2011–), *Dom grozy* (2014–2016), *Czysta krew* (*True Blood*, 2008–2014), *Dracula*

¹ Jane Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.) *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

² Jason Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

³ J. Feuer, *op. cit.*

(2013–2014), *The Walking Dead* (2010–), *Grimm* (2011–2017), *Outcast: Opętanie* (2016), *Dead Of Summer* (2016), *Scream* (2015), *Królowe krzyku* (2015), *Slasher* (2016) czy sztandarowa produkcja Netflixa z 2016 roku, *Stranger Things* (2016–), przy czym powyższe wyszczególnienie nie wyczerpuje listy seriali mogących posłużyć za przykład w niniejszej pracy.

Noël Carroll jako jedną z cech charakterystycznych dla horroru wymienia obecność postaci demonicznej, czyli potwora. „Powiązanie horroru z potworem pozwala odróżnić go od innych przerażających opowieści.”⁴ Potwory z horroru są nieczyste, wstrętne oraz niebezpieczne, „których istnienie nie jest możliwe zgodnie z aktualnym stanem wiedzy”⁵, a postępowanie wykracza poza zasady moralne⁶ obowiązujące daną społeczność. Potwór staje się tym samym zaburzeniem naturalnego porządku, zagraża bohaterom lub niesie śmierć. Do tak nakreślonego inwentarza postaci potwornych można zaliczyć serialowe wampiry, wilkołaki, wiedźmy, zombie czy złośliwe duchy.

Seriale jakościowe budując postaci demoniczne sięgają po wypróbowane klisze znane miłośnikowi gatunku z utworów filmowych, podkreślając zarazem dużą gatunkową świadomość twórców, autotematyzm, ironię, z czasem wręcz nostalgię wskrzeszając obrazy należące do klasyki gatunku. Skomplikowana narracja nowych seriali wprowadzająca liczne retrospekcje lub antycypacje, zawiązująca intertekstualne sojusze nie tylko w obrębie własnego gatunku tworzy specyficzny postmodernistyczny kolaż, zachęcając widza do aktywnego udziału w proponowanej grze polegającej na odgadywaniu znaczeń gęsto splecionych w mozaice symboli. Elementami tej serialowej łamigłówki stają się fragmenty filmów, archetypy znanych postaci czy produkty kultury popularnej.

Postmodernizm szeroko omawiany w przypadku dzieł filmowych może stać się także kluczową kategorią służącą do analizy seriali jakościowych. Postmodernistyczne kino „staje się autotematyczne, skoncentrowane jedynie na formie i <<nieprzezrocyste>> w manifestowaniu narracyjnych i technicznych <<szwów>>, dotąd starannie zamaskowanych. [...] Nie poszukuje [...] wartości, lecz okazji do zabawy, niekiedy niezwykle wyszukanej i intelektualnie prowokującej. [...] Z równym powodzeniem korzysta z dorobku sztuki <<wysokiej>>, jak i z elementów kultury masowej.”⁷ Cechami właściwymi dla współczesnych *post-soap* są tym samym autorefleksyjność, ironia, pastisz czy intertekstualność. Seriale jakościowe świadomie podejmują skomplikowaną grę nad gatunkową refleksją, budując własną tożsamość zestawiając różnorodne gatunkowe klisze i konwencje w postaci twórczego *bricolage*. Tradycyjne gatunki filmowe wraz ze swoim inwentarzem formalnym i zbiorem zwyczajowo przypisanych im motywów zostają poddane rewizji i hybrydyzacji. Łącząc obrazy przeszłości i teraźniejszości, wytwarzają zupełnie nowe znaczenia nadbudowane nad utartymi schematami. Popkulturowe mity zostają ponownie przywołane i poddane reinterpretacji.

⁴ Noël Carroll, *Filozofia horroru*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s.36.

⁵ Ibidem, s.55.

⁶ Ibidem, s.75.

⁷ Barbara Kosecka, Anita Piotrowska, Wojciech Kocołowski, *Panorama kina najnowsze 1980–1995. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s.349-350.

Istotną cechą seriali jakościowych jest ich intertekstualność, polegająca na ciągłym powoływaniu się na inne teksty kultury i poddawaniu ich wzajemnym interakcją. Na to zjawisko obecne w kulturze zwrócił niegdyś uwagę Roland Barthes pisząc, że „tekst jest tkanką cytatów wywodzących się w tysiąca źródeł kultury”⁸. Spostrzeżenie to wydaje się obecnie niezwykle trafne w odniesieniu do neoseriali. To właśnie na tych zabiegach opiera się struktura seriali takich jak *American Horror Story* (2011–2016) czy *Dom grozy* (*Penny Dreadful*, 2014–2016). *Dom grozy* już swym tytułem sugeruje powiązania z krótkimi historyjkami z „dreszczykiem” kupowanymi za pensa. Fabuła serialu zbudowana jest wokół postaci znanych z gotyckich nowel i powieści, chociażby takich jak *Frankenstein* Mary Shelley, *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona, *Dracula* Brama Stokera czy *Portret Dorian Graya* Oscara Wilde’a, tworząc specyficzną intertekstualną kompozycję. Seria *American Horror Story* proponuje widzowi odrębne historie rozpisane na poszczególne sezony, których atrakcyjność opiera się głównie na licznych odwołaniach do popularnych tekstów kultury. Tendencja ta najsilniej odbiła się na tkance fabularnej serialu w sezonie *American Horror Story: Hotel*. Odwołuje się on do wielu już kultowych pozycji filmowych gatunkowo przypisanych do horroru takich jak: z *Zagadka nieśmiertelności* (*The Hunger*, reż. Tony Scott, Wielka Brytania, 1983), *Cień Wampira* (*Shadow of the Vampire*, reż. E. Elias Merhige, USA – Wielka Brytania, 2000), *Dracula* (*Dracula*, reż. Francis Ford Coppola, USA, 1992), *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, USA, 1968), *Lśnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, USA – Wielka Brytania, 1980) oraz mrocznego kryminału *Siedem* (*Se7en*, reż. David Fincher, USA, 1995). Główną bohaterką *AHS: Hotel* jest wampirzyca Hrabina, która jest hybrydycznym połączeniem hrabiego Draculi oraz Miriam Blaylock z *Zagadki nieśmiertelności*. Te jasnowłose *femme fatale* łączy ze sobą nie tylko żądza krwi, wybujała seksualność, niebezpieczny i zagrażający mężczyźnie erotyzm, ale także podobne motywacje wokół których ukuta jest fabuła obu opowieści. Jednak te popkulturowe powiązania potraktowane są z dystansem i ironią, tak aby mogły wytworzyć nowe, a zarazem czytelne znaczenia nawet dla widzów mniej rozeznanych w filmowej klasycie gatunku. Serial z powodzeniem łączy elementy horroru z kryminalną historią, zręcznie żonglując melodramatycznymi kliszami. Pomimo mocnego zakotwiczenia w filmowej tradycji, przedstawiony świat jawi się jako sztuczny, nierealny, wręcz kampowy, co może dodatkowo przemawiać za jego postmodernistycznym rodowodem.

Arkadiusz Lewicki wyróżnia trzy filmowe postmodernizmy: wysoki, popularny i właściwy. Przywoływane w niniejszym artykule przykłady można zaliczyć do drugiego z nich.

„Postmodernizm popularny ogranicza się do kultury masowej. W wypadku dzieła filmowego oznacza to zamknięcie się w obrębie jedynie sztuki filmowej, przede wszystkim kina gatunków. Realizuje się on na dwa podstawowe sposoby. Pierwszy polega na wprowadzeniu do dzieła filmowego elementów zdradzających fikcyjny charakter – przede wszystkim są to odniesienia intertekstualne i autotematyczne. Drugi jest wynikiem

⁸ Roland Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty drugie” 1999, nr 1-2, str. 247-251.



zbliżenia się niektórych dzieł realistycznych do pastiszu, funkcjonującego najczęściej jako hiperbolizacja wzorca określonego gatunku.”⁹

Choć przywołane powyżej seriele wyróżniają się bogactwem intertekstualnych powiązań, trudno w nich szukać odwołań do kultury wysokiej cechujących postmodernizm wysoki i właściwy. Ma to niewątpliwie znaczenie podczas recepcji seriali, które przede wszystkim pełnią funkcje ludyczne i przeznaczone są dla szerokiego grona odbiorców. Podobne zabiegi występują także w serialach wymienionych na początku niniejszego wywodu, które na podstawie definicji zaproponowanej przez Carolla można zaliczyć do horroru. Seriele te poprzez kondensacje utartych schematów, konwencji i motywów charakterystycznych dla kina gatunków, ich przejawienie, przesadzoną, czasami wręcz barokową stylizację oraz eklektyczne połączenia tworzą postmodernistyczny pastisz, podszyty dużą dozą ironii.

Seriele jakościowe ironicznie traktują nie tylko reguły rządzące gatunkiem na który się powołują, ale rzecz ma się podobnie także w przypadku kreowania serialowych bohaterów. „Ironia, uważane za cechę kondycji ponowoczesnej refleksyjnie pojmowanie przypadkowości lub braku uzasadnienia własnej kultury i wyznawanych przez siebie wartości, samowiedza, że to co się mówi bądź robi, zostało już wcześniej powiedziane i zrobione. Twierdzenie ironiczne podważa samo siebie, zamykając to, co już znane w pewnego rodzaju cudzysłów.”¹⁰ Seriele jakościowe, a w szczególności seria *American Horror Story* często nawiązują do popularnych dzieł filmowych stosując liczne cytaty czy intertekstualne powiązania lecz ich spotęgowanie podkreśla umowność przedstawionego świata, na ten fakt na przykładzie filmów zwraca uwagę również Lewicki w książce *Sztuczne światy*. Wykorzystane cytaty stają się ironicznym komentarzem do ontologicznego statusu ponowoczesnego serialu, zwracając uwagę na powtarzalność i pewną ograniczoną dla horroru ilość motywów i konwencji. Ta wielość oraz zagęszczenie zastosowanych klisz odpowiadających przywoływanemu gatunkowi daje często efekt komiczny, zamiast straszyć prowadzi dialog z filmową przeszłością. tworzy nową opowieść z elementów i historii, które zostały już opowiedziane i są dobrze znane potencjalnemu odbiorcy.

Ironiczne podejście do gatunku obrazuje łączenie elementów horroru z melodramatem. Gatunków tak różnych i dysponujących odmiennymi środkami wyrazu. *American Horror Story: Hotel* opowiada historię wampirycznej Hrabiny, której miłością jest ekranowy kochanek wszechczasów, czyli Rudolph Valentino. Tym samym serial odnosi się nie tylko do klasyki kina podkreślając swój autotematyczny charakter, ale wprowadzając motyw romansu i miłości silniejszej niż śmierć uderza w melodramatyczne tony przełamując klasyczne konwencje horroru. Wybór Valentino na utraconego kochanka Hrabiny też zapewne nie jest przypadkowy, obecność legendarnego amanta podkreśla fikcyjny i iluzoryczny charakter opowiadanej historii. Choć warto zauważyć, że zestawienie to może mieć także potencjał komiczny. To nagromadzenie elementów kina klasycznego oraz ich wyolbrzymienie sprawia,

⁹ Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s.133.

¹⁰ Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s.515.



że całość nabiera cech pastiszu, a nawet parodii i może wskazywać na wyczerpanie się pewnych form oraz ograniczenie możliwości wyboru środków stylistycznych.

Z dużą dozą ironii potraktowane są również inne postaci serialowych horrorów. Dobrym przykładem są wampiry z serialu *Czysta Krew*. Zostają one brutalnie odcięte od swojej krwiożerczej historii. Zamiast opustoszałych, mrocznym i odludnych zamków zamieszkują wśród społeczeństwa i walczą o przyznanie praw obywatelskich, a świeżą krew swych ofiar zamieniają na syntetyczny napój o smaku grup krwi. I choć ich egzystencja nie zaprzecza całkowicie ich prawdziwej naturze, stają się oni bardziej „ludscy”. To „ucywilizowanie” i uspołecznienie wampirów może być efektem wyczerpania się formuły odpowiadającej tej postaci oraz ironiczną próbą jej przededefiniowania i wpisania w zupełnie nowe ramy ontologiczne. W *Czystej krwi* wampir z klasycznego horroru został symbolicznie unicestwiony by na jego miejsce powołać wampira ponowoczesnego. Jednak już sami twórcy serialu problematyzują tą wydawałoby się udaną transformację. Nawet te ugrzecznione wampiry w tajemnicy kultywują swe tradycyjne zwyczaje, nie odcinając się zupełnie od mrocznej przeszłości z pewną nutą nostalgii zerkają w kierunku swych romantycznych i gotyckich przodków.

Na dominującą rolę pastiszu oraz zwrotu ku przeszłości w wytworach popkultury zwrócił uwagę Fredric Jameson analizując film nostalgiczny. Badacz zwraca uwagę, iż „alegoryczne przetworzenie przeszłości jest możliwe właśnie w tak zwanych filmach nostalgicznym – dzięki temu, że ich aparat formalny nauczył nas konsumować przeszłość pod postacią błyszczących, odrealnionych obrazów”¹¹, [...] film nostalgiczny, choć starannie wystrzega się własnej teraźniejszości, wykazał się niedostatkiem historyczności, zatracając się w swej fascynacji luksusowymi obrazami pokoleniowo postrzeganej przeszłości.”¹² Przywołanie minionych stylów i obrazów pochodzących z dawnych dzieł, nie tylko filmowych oraz łączenie ich w nowe całości obdarzone nowymi znaczeniami stało się cechą przynależną nie tylko filmom, ale także doskonale wpisującą się w estetykę seriali *post-soap*. Przeszłość zostaje potraktowana jako niewyczerpany rezerwuuar znaków, symboli, obrazów, motywów czy konwencji. Zostają one oderwane od pierwotnych znaczeń i kontekstów, a w zamian wplecione w nowe struktury nadające im nowe sensy. Zabiegi te mają charakter wybiórczy i zamiast przybierać formę faktów i realiów historycznych funkcjonują jako zbiory stereotypów, współczesne wyobrażenia tego co minione. Istotny staje się nie pierwotny sens przywołanych obrazów, lecz ich wizualność, plastyczność oraz możliwość nadania danej reprezentacji statusu rzeczy kultowej, takiej którą wypada znać, aby podnieść swe kulturowe kompetencje. Marek Krajewski tą kulturową skłonność do powtórzeń i rozpamiętywania traktowanej fragmentarycznie przeszłości nazywa kulturą repetycji. Badacz zauważa, że „*czas pamięci* dotyczy wszystkich sfer życia, ale w szczególnie silny sposób odciska się we współczesnej kulturze popularnej, zaś ona sama, w postaci *kultury repetycji*, staje się paradygmatem współczesnych modeli pamiętania o przeszłości, doskonale oddając naturę

¹¹ Fredric Jameson, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2011, s.293

¹² Ibidem, s.303.

globalnego i powszechnego zwrotu ku niej. [...] jej medialne reprezentacje, ale również to, co jest pamiętane, przypominane i zapomniane określa popkultura.”¹³

Kultura popularna oparta na powtarzaniu przeszłości, ciągłym wskrzeszaniu dawnych obrazów w sposób wybiórczy i fragmentaryczny ma swoje źródło w nostalgii. Przybiera ona postać tęsknoty za tym co przeminęło, a w zbiorowej wyobraźni przybiera postać fantasmagorycznych wspomnień o tym co autentyczne i wyjątkowe. Wyobrażenie te coraz chętniej przechwytuje popkultura. Fakty przeszłości zostają poddane obowiązkowemu retuszowi, tworząc nostalgiczną iluzję przeszłości połączoną z melancholijną tęsknotą za mitycznymi, lepszymi czasami. Obowiązująca w kulturze popularnej moda retro powoduje, iż kultura ta wykorzystuje symbole dawnych lat wplatając je we współczesne teksty, osadzając je tym samym w nowych kontekstach. Przywołanie przeszłości jest jednym z kluczowych środków stylistycznych serii *American Horror Story*. Serial ten w sezonie *AHS: Hotel* odwołuje się do bogatych zasobów kultury w sposób dwojaki. Pierwszy z nich polega na wplataniu w narrację licznych retrospekcji, których akcja osadzona jest w momentach dla rozwoju kultury popularnej decydujących i charakterystycznych, dających się z łatwością zidentyfikować. Widzowie dzięki tym zabiegom mogą z łatwością rozpoznać lata 20. gdy akcja serialu zostaje przeniesiona na plan filmu w którym w główną rolę wciela się niezapomniany Rudolph Valentino, ślady tamtych lat z łatwością odnajdą również w ozdobnych dekoracjach w stylu art-deco. Podobnie przy innej retrospekcji lata 70. symbolizuje lustrzana kula rozświetlająca dyskotekową salę. Elementy inscenizacji, z których korzysta serial już uprzednio funkcjonują w wyobraźni widzów w postaci elementów pamięci kulturowej, nostalgicznych reminiscencji utkanych z fragmentów popkulturowej historii. Drugi rodzaj nostalgicznych odniesień polega na wplataniu w fabułę bezpośrednich odwołań do dzieł kultowych. Sytuacja ta ma miejsce, gdy Hrabina w kinie letnim ogląda film *Nosferatu - symfonia grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua. Film uchodzący z mit założycielski dla wampirycznej postaci, klasyk gatunku oraz pozycję obowiązkową dla wszystkich fanów horroru. Zabiegi te osadzają serial w szerszym kulturowym kontekście, wpisując go w bogatą i długą historię wampirycznych opowieści, tym samym dowartościowując go w oczach widzów. W *American Horror Story* nostalgia w dużym stopniu ma charakter estetyczny, służy wizualnej przyjemności, jest formą gry z widzem oraz kulturową repetą, ale szczegóły te mają wartość przede wszystkim rozrywkową. Nostalgia upiększa przeszłość, wydobywając z niej tylko obrazy atrakcyjne i czyniąc je godnymi zapamiętania.

Seriale jakościowe za pomocą intertekstualnych odniesień, pastiszu, ironii oraz nostalgii współtworzą i odwołują się do historii popkultury, sprowadzając ją do potocznych wyobrażeń, poddanych stylistycznej obróbce i estetyzacji. Obrazy charakteryzujące się dużą gatunkową świadomością, umiejętnie wykorzystujące motywy i symbole należące do przeszłości, zataczają kręgi między ironią, a nostalgią. Tęsknota do dawnych lat staje się zbiorowym wyobrażeniem, doskonale wpisującym się w mechanizmy masowej konsumpcji, a na pierwszy plan wysuwa się jej ludyczny charakter.

¹³ Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s.209.

Bibliografia:

1. Barker Chris, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s.515.
2. Barthes Roland, *Śmierć autora*, „Teksty drugie” 1999, nr 1-2, str. 247-251.
3. Carroll Noël, *Filozofia horroru*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s.36.
4. Feuer Jane, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.) *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
5. Jameson Fredric, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2011, s.293
6. Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s.209.
7. Kosecka Barbara, Piotrowska Anita, Kocołowski Wojciech, *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s.349-350.
8. Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s.133.
9. Mittell Jason, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red), *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

