

POLITYKA DEMONICZNA *VERSUS* POLITYKA TRUDNYCH KOMPROMISÓW. „HOUSE OF CARDS” I „BORGEN” JAKO *POLITICAL FICTION*

DOROTA PIONTEK

Zakład Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

ABSTRACT

Demonic Politics vs. the Politics of Difficult Trade-Offs. “House of Cards” and “Borgen” as Political Fiction

Relationships between politics and popular culture are long-term and diverse, yet only in the recent decade or two have they been submitted to the scholarly research. They can be examined from two perspectives: the use of popular culture by the politicians to achieve their goals, and the depiction of politics in the culture itself. The article does focus on the latter, as it is centred around the political tv series being the elements of the phenomenon of the representation and negotiation of politics in the entertainment genres that can be termed politicotainment. Political tv series as depicted here do not usually attempt the dramatization of the real events, yet they do, to some relevant extent, represent the observations and experiences of their creators, thus being inspired by the real people and the real events. The article outlines typology of political films and tv series, discusses the ways of presenting politics in political fiction drama, as well as the reason for their popularity. In order to highlight the complexity of the analysed phenomenon, two popular and significantly different series are used as a reference: Netflix’s “House of Cards” and Danish “Borgen”.

Keywords: political tv series, political fiction, politicotainment, representation, tv narrative

✉ Adres do korespondencji: – Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza; ul. Umultowska 89a, 61-614 Poznań; dorota.piontek@amu.edu.pl

Pisząc o telewizji i postmodernizmie, John Fiske zauważył, że kultura popularna to nie tyle kultura przedmiotów artystycznych i obrazów, ile zespół czynności kulturowych, dzięki którym sztuka przenika do obyczaju i codziennego życia (Fiske 1996, s. 175). Kultura popularna, współcześnie zdominowana przez media do tego stopnia, że utożsamiana z kulturą masową (McQuail 2007, s. 75–76), jest ważnym czynnikiem kształtującym wyobrażenie o świecie i pokazującym, jak świat jest postrzegany przez ludzi. Warto więc pewnym jej aspektem poświęcić uwagę w kontekście polityki, bowiem wzajemne związki kultury popularnej i polityki są długotrwałe i wielopłaszczyznowe. Jak pisał Phillip Gianos: „filmy i polityka wzajemnie się informują [...] oba mówią o społeczeństwie, w którym powstały” (Gianos 1995, s. 3).

Zależności te można badać z dwóch perspektyw: wykorzystania elementów kultury popularnej przez polityków do osiągania ich celów, ale również obrazowania polityki przez kulturę popularną. Poniższy tekst wpisuje się w drugą z tych perspektyw, bowiem dotyczy będzie telewizyjnego serialu politycznego. Reprezentacja i negocjowanie polityki w medialnych gatunkach rozrywkowych określone zostało przez szwedzką badaczkę Kristinę Riegert terminem *politico-tainment*. W jej rozumieniu kategoria ta „denotuje sposoby, w jakie polityka i życie polityczne są interpretowane, negocjowane i reprezentowane przez przemysł rozrywkowy, a szczególnie przez seriale dramatyczne i telewizyjne programy bazujące na prawdziwych wydarzeniach” (Riegert 2007, s. 1). Seriale telewizyjne zwykle nie stanowią udratyzowanej relacji z wydarzeń rzeczywistych, jednak w dużym stopniu są wypadkową obserwacji i doświadczeń ich twórców, których inspiracją są prawdziwe sytuacje i postaci (Piontek 2013, s. 57).

W ostatnich latach pojawiło się sporo seriali z politykami lub/i polityką w roli głównej. Większość z nich nawiązuje do tradycyjnych formatów i można je zakwalifikować do jednej z następujących grup: thriller, dramatu i satyry politycznej. Jednym z ciekawszych thrillerów jest wyprodukowany przez BBC „Stan gry” („State of Game”), amerykański „Homeland” czy norwescy „Okupowani” („Okkupert”). W grupie wysoko ocenianych dramatów politycznych wymienić należy klasyczny już „Prezydencki poker” („The West Wing”), dziejący się w fikcyjnej amerykańskiej stacji informacyjnej „Newsroom”, czy polski serial „Ekipa” z 2007 roku. Bardzo silną reprezentację mają seriale z grupy politycznej satyry, wśród których przodują produkcje brytyjskie: klasyka gatunku „Tak, panie ministrze” i „Tak, panie premierze” (odpow. „Yes, Minister” i „Yes, Prime Minister”), „The Thick of It”, amerykańska „Figurantka” („Veep”) a także polski serial „Ranczo”. Jeśli przyjąć, że cechą neoseriali jest ich konwergentny charakter, zaś polityka to – w dużym uproszczeniu – walka o władzę, to za interesujący przykład nowego serialu uznać można *political fantasy* „Gra o tron” („Game of Thrones”). Wiele politycznych wątków pojawia się także w znakomitych serialach kryminalnych, na przykład skandynawskich „The Killing” („Forbrydelsen”) i „Most nad Sundem” („Broen/Bron”). Zgodnie z jednym z nurtów neoseriali, narracja w nich jest skrajnie zdyscyplinowana, co wymaga szczególnie uważne-

go śledzenia najdrobniejszych szczegółów, bowiem to one decydują o zwrotach akcji i rozwiązaniu zagadki. W każdej serii „The Killing” pojawia się istotny wątek polityczny, politycy wydają się uwikłani w dwuznaczne moralnie i prawnie działania, które nie zawsze okazują się tym, czym widz sądzi, że są. Zrozumienie wątków wymaga zatem skupienia, które charakteryzuje odbiór filmu kinowego, nie zaś telewizyjnego.

Telewizyjna fikcja polityczna

Polityka i jej reprezentacja w telewizji mają długą tradycję w krajach demokratycznych, gdzie telewizja rozwijała się jako medium niezależne od politycznej kontroli i zaspokajające zróżnicowane potrzeby odbiorców. O ile jednak gatunki informacyjne i publicystyczne poddawane były licznym i wnikliwym badaniom dotyczącym tego, jak przedstawiają politykę, jak wypełniają informacyjną funkcję mediów i jaki może to mieć wpływ na wyborców, o tyle gatunki rozrywkowe dopiero od niedawna stały się przedmiotem zainteresowania badaczy, głównie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Można to tłumaczyć faktem, że właśnie w tych krajach polityka, proces wyborczy, politycy byli tematem szczególnie licznych i popularnych produkcji telewizyjnych, które zwykle stały i stoją na wysokim poziomie, tak scenariuszowym, realizacyjnym, jak i gry aktorskiej. W USA szczególnie wnikliwie analizowano fenomen popularności serialu „Prezydencki poker”, uznając jego walory edukacyjne i podkreślając przesłanie ideologiczne (Holbert et al. 2003, s. 427–443; Pompper 2003, s. 17–31; Parry-Giles, Parry-Giles 2006; Richardson 2006, s. 52–69; Khoday 2009, s. 1–59; Journell, Buchanan 2013, s. 67–83). Emitowany przez sieć NBC w latach 1991–2006 serial opowiadał o codziennej pracy administracji fikcyjnego prezydenta Josiaha Bartleta, przedstawiając mechanizmy podejmowania decyzji, kultywary negocjacji politycznych, przygotowania do kampanii wyborczej. W tle politycznych działań prowadzone były wątki osobiste, odnoszące się do prywatnego życia prezydenta i członków jego kancelarii¹.

W Polsce problematyka obecności polityki w produkcjach filmowych i telewizyjnych jest tematem kilku zaledwie opracowań (Piontek 2011; Piontek 2013; Minkner 2012). Podobnie jak w literaturze anglojęzycznej, więcej napisano na temat filmów fabularnych niż seriali. Mniejsze zainteresowanie filmami i seria-

¹ Serial był rezultatem popularności komedii romantycznej „Miłość w Białym Domu” (1995). Odbierano go jako rodzaj krytyki administracji G.W. Busha. Filmowy prezydent był demokratą i jego zachowanie oraz styl sprawowania urzędu stały w opozycji do działań ówczesnego prezydenta. Serial zdobył wiele nagród (w tym 26 nagród Emmy), był przedmiotem licznych analiz i omówień w naukowej literaturze amerykańskiej jako przykład politycznej fikcji pokazującej politykę jako obszar realizowania ideałów, a nie cyniczną rywalizację. W Polsce emitowano cztery sezony (jako „Prezydencki Poker”), serial nie spotkał się jednak z zainteresowaniem widzów (Piontek 2011, s. 114). Serial stanowił inspirację dla twórców z innych krajów, doczekał się odpowiednika niemieckiego („Kanzleramt”), polskiego („Ekipa”) czy duńskiego („Borgen”).

lami politycznymi wśród badaczy, szczególnie z obszaru politologii, może być spowodowane relatywnie mniejszym zainteresowaniem polityką polskich scenarzystów i producentów telewizyjnych, którzy mają świadomość niechętnego stosunku widzów do polityki i znużenia politykami. Rezultatem jest nieduża liczba tego typu produkcji i słabszy niż na Zachodzie rezonans społeczny filmów i seriali traktujących o polityce.

Badania dotyczące polityki w filmach i serialach koncentrują się zwykle na cechach tekstualnych tych produkcji: bohaterach, tematach, sposobach opowiadania historii. Na ich postawie budowane są typologie pozwalające uporządkować ten niezwykle różnorodny materiał. Jedną z nich jest propozycja Michaela Genovense'a, który za kryterium podziału przyjął „dostępne style prezentacji” treści politycznej i źródło pochodzenia danego filmu. Pierwsze kryterium pozwala wyodrębnić dramaty, filmy wojenne, propagandowe, *science fiction*, komedie i filmy dokumentalne. W przypadku źródła pochodzenia, filmy polityczne można podzielić na komercyjne, niekomercyjne (sponsorowane przez różne organizacje społeczne) i rządowe (Genovense 1998, s. 21). Popularna jest koncepcja Elizabeth Haas, Terry'ego Christensena i Petera Hassa kategoryzująca filmy polityczne według okresów lub dekad (Haas, Christensen, Hass 2015).

Biorąc pod uwagę najczęściej podejmowane w amerykańskich filmach tematy (polityczne kampanie i konwencje, „kuchnia” polityki i zakulisowe działania, zbrodnie i przestępstwa popełniane w politycznej stolicy kraju, silni mężczyźni, prezydenci, zabójstwa polityczne) Ernest Giglio stwierdził, że politycy i urzędnicy rządowi stereotypizowani są w trzech rolach: jako idealisci, zbawiciele i – najczęściej – złoczyńcy. Historie są spersonalizowane, co jest typowe dla współczesnej filmowej i telewizyjnej fikcji (Giglio 2005, s. 17). Do polityki jako tematu pierwszo- lub drugoplanowego filmowych gatunków telewizyjnych odwołuje się R. Lance Holbert, który przedstawił typologię gatunków telewizyjnych według następujących kryteriów: tego, co przyciąga widzów do poszczególnych typów programów, natury politycznych przekazów obecnych w danym typie audycji, sposobów, którymi formaty mogą wpływać na ich odbiorców. W związku z nimi wyróżnił następujące kategorie telewizyjnej fabuły: fikcyjne seriale polityczne, polityczne *docudramy*, satyryczne komedie sytuacyjne, filmy i seriale (Holbert 2005, s. 444–445). Odmienne podejście prezentuje Lisbet van Zoonen, stosując kryterium typów narracji najczęściej prowadzonych w politycznej fikcji. Jej zdaniem, niezależnie od tego, czy są czystą fikcją, czy bazują na prawdziwych wydarzeniach, filmy o polityce operują czterema ramami narracyjnymi: poszukiwania i opery mydlanej, biurokracji i spisku. Dwie pierwsze skupiają się na indywidualnych wysiłkach jednostek lub grup ludzi, zaś ramy biurokracji i spisku opowiadają historie o ciemnych i najczęściej ukrytych siłach, których jednostki nie są w stanie kontrolować (van Zoonen 2006, s. 297–301). Rama poszukiwania jest synonimem kampanii wyborczych lub wyścigu po stanowisko, urząd czy pozycję w strukturach władzy, zaś dominująca w serialach rama opery mydlanej pokazuje politykę przez pryzmat indywidualnych losów, działań, relacji, decyzji

ludzi uwikłanych w politykę z własnej woli bądź mimowolnie. Rama biurokracji przedstawia politykę jako świat oderwanych od życia regulacji, nieczystych kalkulacji, manipulacji i nieuczciwej, cynicznej gry. Ramowanie polityki jako konspiracji prezentuje polityków, którzy w imię realizacji egoistycznie definiowanych interesów zdolni są posunąć się do najgorszych, najbardziej niemoralnych działań. Warto zwrócić uwagę, że w praktyce wymienione narracje nie występują oddzielnie, często przeplatając się w sposób utrudniający wręcz wskazanie tej, która dominuje. Ma to miejsce szczególnie w serialach, które ze względu na swoje cechy strukturalne pozwalają na, albo wręcz wymuszają, wielowątkowość.

W artykule prezentującym wyniki analizy trendów w brytyjskich telewizyjnych fikcjach politycznych Liesbet van Zoonen i Dominic Wring stosują inny klucz kategoryzacyjny, odwołujący się do tradycyjnych gatunków filmowych: komedii, thrillera i dramatu. Badając bohaterów, tematy i narracje trzydziestu trzech seriali telewizyjnych, zauważyli, że stosowanie typologii opartych na produkcjach amerykańskich jest wprawdzie inspirujące, ale z powodu istotnych różnic między produkcjami amerykańskimi i brytyjskimi nie do końca uzasadnione (van Zoonen, Wring 2012, s. 263–279). Do podobnych wniosków w kontekście polskich filmów i seriali telewizyjnych powstałych po 1989 doszła Dorota Piontek, proponując zmodyfikowane w porównaniu z propozycją m.in. Holberta ramy badań treści rozrywkowych dotyczących polityki. Obejmowałyby one gatunki audiowizualne, takie jak pełnometrażowe telewizyjne filmy fabularne, fabularyzowane dokumenty, seriale telewizyjne, publicystykę satyryczną i programy rozrywkowe (Piontek 2011, s. 121).

Political fiction w służbie polityki?

Zarysowane powyżej problemy teoretyczne pozwalają się przyjrzeć się fenomenowi współczesnych seriali politycznych, zdefiniowanych jako te seriale, w których polityka jest tematem pierwszoplanowym i które opowiadają fikcyjne historie o fikcyjnych politykach (van Zoonen, Wring 2012, s. 269). Zmiany w tradycyjnym dziennikarstwie politycznym, komercjalizacja mediów informacyjnych, malejące zainteresowanie polityką wśród zwykłych obywateli to nie jedyne przesłanki do postawienia pytania, skąd w demokratycznych społeczeństwach obywatele czerpią informacje na temat mechanizmów polityki i jaki obraz polityki otrzymują. Zasadna wydaje się konstatacja, że to właśnie kultura popularna, a wśród jej wytworów seriale telewizyjne, są istotnym elementem kształtującym wiedzę o procesie politycznym, o politykach i o tym, co znaczy być obywatelem. Podstawy takiego twierdzenia znaleźć można zarówno w teorii kulturowej, jak i w koncepcji *framingu*. Jak zauważył Douglas Kellner, „filmy mogą być interpretowane jako walka o reprezentację tego, jak konstruowany jest społeczny świat i codzienne życie” (Kellner 1991, s. 1).

Analizując literaturę dotyczącą relacji między polityką i kulturą popularną, dojść można do wniosku, że jeśli rozpatrywać te relacje w kontekście wpływu kultury popularnej na obszary związane z polityką, to można wskazać na pięć poziomów tego oddziaływania (Haas, Christensen, Hass 2015). Bez wątplenia filmy i seriale mają wkład w ogólną wiedzę społeczno-polityczną jednostek, w tym w kształtowanie afektywnych postaw wobec polityki. Funkcja socjalizacji politycznej nie jest realizowana jedynie przez formaty informacyjno-publicystyczne, a stosunek do polityki i polityków może być równie dobrze kształtowany pod wpływem tego, jak prezentowani są w filmach i serialach. Seriale dostarczają informacji na temat różnych problemów, wydarzeń, równocześnie pokazując, jak bohaterowie sobie z nimi radzą, co może stanowić dla widzów rodzaj wskazówki, co robić, gdy zetkną się z podobnymi sprawami. Na trzecim poziomie zależności między kulturą popularną i polityką można mówić o wpływie filmów i seriali na polityczne zachowania widzów, takie jak udział w wyborach, czy głosowanie (lub nie) na konkretnego polityka. W interesującym eksperymencie laboratoryjnym dowiedziono, że w sytuacji, gdy wiedza na konkretny temat jest niska, informacje na ten temat zawarte w filmie mogą silnie oddziaływać na postawę odbiorcy (Adkins, Castle 2014, s. 1230–1244). W innym wartym przypomnienia badaniu udowodniono natomiast, że znakomity film Olivera Stone’a „JFK” (USA, 1991) nie tylko wpłynął na przekonania i wiedzę badanych dotyczące przyczyn, przebiegu i sprawców zabójstwa prezydenta Johna F. Kennedy’ego, ale także silnie zaważył na deklaracjach respondentów co do ich aktywności w postaci uczestnictwa w wyborach czy wspierania finansowego kampanii polityków (Butler, Koopman, Zimbardo 1995, s. 237–257). Badacze przypomnieli przy okazji wpływ, jaki film Stone’a miał na samych polityków i na wznowienie szerokiej publicznej debaty na temat niewyjaśnionej do dzisiaj sprawy zamachu na prezydenta Kennedy’ego. Ten motyw wpisuje się w czwarty i piąty poziom relacji między polityką i kulturą popularną. Na pierwszym z wymienionych można mówić o wpływie filmów i seriali na wiedzę i zachowania konkretnych grup społecznych, na przykład elit politycznych, na kolejnym zaś o tym, że polityczna czy społeczna kontrowersja przedstawiona w serialu może stanowić iskrę wywołującą zainteresowanie mediów konkretną sprawą.

Polityka w dwóch odśłonach

Wśród seriali telewizyjnych, w których polityka jest tematem głównym (co jest zjawiskiem dość rzadkim), największą popularnością wśród widzów na całym świecie cieszy się bez wątpienia amerykański „House of Cards”. Zainteresowanie fenomenem tego serialu wśród badaczy pozwala się spodziewać, że może się on stać przedmiotem nie mniejszej liczby badań i opracowań niż klasyczny już „Prezydencki poker”. Wydarzeniem ostatnich lat dla koneserów politycznej fikcji jest jednak serial duński „Borgen” („Rząd”). Z dwóch powodów nie zdobył takiej po-

popularności wśród widzów jak „Domek z kart”: sposobu dystrybucji i niezgodnego z dominującym w świadomości odbiorców obrazem polityki.

Nowatorski sposób udostępnienia „House of Cards” odbiorcom w pełni sytuuje go w grupie neoseriali. Premiera każdego sezonu – wszystkich odcinków równocześnie – odbywała się na platformie Netflix, zatem to widz decydował o tym, czy obejrzy całą serię od razu, czy też będzie dawkował sobie przyjemność poprzez cykliczne oglądanie poszczególnych części. Firma zdecydowała się również na sprzedaż praw do emisji platformom telewizyjnym (w Polsce platformie nc+), które emitują poszczególne odcinki w systemie konwencjonalnym. Każdy sezon stanowi względnie autonomiczną całość, zakończoną w taki sposób, że wątki najważniejsze w danej serii są zamknięte, ale otwarte są możliwości stworzenia kolejnej serii, jeśli takie byłoby zapotrzebowanie rynku. Podobnie skonstruowany jest „Rząd”: w pierwszej serii rząd się tworzy pod przewodnictwem premiera kobiety, w drugiej rząd rządzi wprowadzając zmiany, które doprowadzają do nowych wyborów i ustąpienia pani premier, w serii trzeciej pozostająca poza polityką była premier wraca do walki wyborczej, tworząc nową partię, która uzyskuje znaczący wynik wyborczy. Jest to znakomity punkt wyjścia do ewentualnej czwartej serii. Obydwa seriale wpisują się w zjawisko określone jako *phenomenal television*², oddziałują przez powtarzalność i związaną z tym popularność poruszanych tematów (jak władza, relacje władzy, władza – obywatel), toposów (ram narracyjnych) czy postaci. „W ten sposób określone treści (ale także rozwiązania narracyjne czy estetyczne, gatunki i subgatunki, interpretacje i sposoby odbioru) zyskują masową widzialność i szeroką widownię pomimo stosunkowo wąskiego audytorium poszczególnych materiałów”³, czego dowodem szczególnym jest „Rząd”. Wyprodukowany w niewielkim kraju na użytek lokalnej publiczności, opowiadający w dość wymagający intelektualnie sposób o skomplikowanych relacjach między politykami i mediami, odniósł zaskakujący jego twórców sukces w Europie.

Kluczem do powodzenia obydwu seriali są bohaterowie, wyraziści i nie do końca jednoznaczni. Formuła serialu pozwala bowiem na przedstawienie postaci pogłębionych psychologicznie i stworzenie wielowątkowej historii. Obydwie historie opowiadają o tym, co się dzieje – używając terminologii Ervinga Goffmana – za kulisami polityki, w różnych jej wymiarach. Dają więc widzom dodatkową, poza rozrywką, gratyfikację w postaci możliwości wglądu w procesy, których na co dzień nie obserwują, ale istnienie których podejrzewają.

Pod wieloma względami seriale amerykański i duński różnią się między sobą, pokazując odmienny obraz polityki. Bohaterowie „House of Cards” to politycy, dla których władza jest wartością i celem samym w sobie. Pobudki ich działań mają wymiar egoistyczny, determinacja jest wynikiem szczególnych predyspo-

² Więcej na temat tego zjawiska pisze w tym numerze M. Lisowska-Magdżiarz, zob. Seriale: nowa jakość czy stare w nowej odsłonie? (s. 1–15).

³ Tamże.

zycji osobowościowych, które polityka rozumiana jako gra rywalizacyjna o sumie zerowej jedynie wzmacnia. Polityka jawi się tu jako działania polegające nie na możliwości realizowania konkretnego programu motywowanego ideologicznie, ale jako zaspokajanie potrzeby mocy (Podgórecki 1968). Głównego bohatera, Franka Underwooda⁴, poznajemy w momencie, gdy jego kariera polityczna jest ustabilizowana, jednak bez spodziewanej pointy w postaci stanowiska sekretarza stanu. To właśnie ten zawód stanowi siłę napędową wszystkich jego działań, które zmierzają do wyeliminowania urzędującego wiceprezydenta, a po osiągnięciu tego celu – prezydenta. Poprzez serię przemyślanych, cynicznych i podstępnych gier, Underwood w końcu zostaje prezydentem i najważniejszym politykiem świata. We wszystkich poczynaniach wspiera go żona, nie mniej cyniczna i skoncentrowana na karierze swojej i męża. Archetypem tych postaci byli szekspirowscy bohaterowie – Makbet i Lady Makbet, a podobni do nich bohaterowie „House of Cards” są charyzmatyczni, inteligentni, świetnie zorientowani w meandrach stołecznej polityki, umiejący manipulować innymi i zdeterminowani. Granice pomiędzy życiem prywatnym i karierą nie istnieją, relacje prywatne są pochodną interesów politycznych, czego przykładem jest choćby kwestia zdrady małżeńskiej, którą główni bohaterowie rozwiązują w taki sposób, że biorą pod uwagę przede wszystkim skutki polityczne, nie analizują zaś konsekwencji emocjonalnych.

W politycznej grze nie może zabraknąć przedstawicieli mediów, którzy również starają się zmaksymalizować własne korzyści wyznaczone logiką mediów i indywidualnym sukcesem. Mamy zatem dziennikarkę, która powodowana zawodową ambicją wchodzi w dwuznaczne relacje z kongresmenem, dając się wykorzystywać w politycznych rozgrywkach, ale i wykorzystując swój uprzywilejowany dostęp do informacji dla wzmacniania własnej pozycji.

Miarą wartości wszystkich uczestników tak opisanej politycznej gry jest ich skuteczność w osiąganiu egoistycznie zdefiniowanych celów. Płacą oni jednak dużą osobistą cenę za polityczny sukces – dojmująca jest w serialu psychologiczna samotność bohaterów i niemożność nawiązania z innymi ludźmi relacji opartych na zaufaniu i poczuciu lojalności.

Fenomen „House of Cards” jest wypadkową znakomitego scenariusza, wyrazistych i świetnie zagranych bohaterów, których działania pokrywają się z potocznym, kształtowanym przez media wyobrażeniem o tym, jaki jest świat polityki. Dominująca rama spisku i opery mydlanej pozwoliła uwypuklić negatywne cechy bohaterów, których w rezultacie można nie lubić, ale których podziwia się za skuteczność i – co trudno było sobie wyobrazić, biorąc pod uwagę ich moralne kwalifikacje – szanuje za determinację. Nawiązaniu swoistej interakcji paraspołecznej z głównym bohaterem Frankiem Underwoodem służyło

⁴ Zgodnie z deklaracją autora książki, na podstawie której w 1990 powstał brytyjski miniseriał z bohaterem o nazwisku Frances Urquhart będący inspiracją dla twórców amerykańskiej serii, inicjały wiodącej postaci – FU – nie są przypadkowe i nawiązują do popularnego w języku angielskim niecenzuralnego wyrażenia (Dobbs 2015).

zastosowanie interesującego, choć nie nowatorskiego (podobne rozwiązanie przyjęto w brytyjskim miniserialu) zabiegu, polegającego na tym, że bohater zwraca się bezpośrednio do widzów, komentując zachowania i reakcje swoich antagonistów oraz wyjaśniając sposób myślenia i mechanizmy psychologiczne, które wykorzystuje do osiągania celów. Producent wykonawczy, a także autor powieści, na podstawie której zrealizowano serial, przyznał, że blisko 90 procent tego, co ujął w książce, miało oparcie w faktach, aczkolwiek dotyczących różnych osób i okoliczności, a tylko zebranych i skondensowanych w losach jednego bohatera (Dobbs 2015). Świat fikcji politycznej miał zatem podstawy w realnej polityce i wpisał się w ramy poznawcze widzów dotyczące polityki, co w konsekwencji zaowocowało znaczącym sukcesem serialu.

Bohaterką duńskiej serii „Borgen”, składającej się, podobnie jak „House of Cards”, z trzech sezonów (w Polsce emitowanej przez Ale Kino+ pod tytułem „Rząd”) jest kobieta, co ma fundamentalne znaczenie dla całej historii. Zdobyta przez nią pozycja premiera jest wypadkową pewnych zdarzeń, na które Birgitte Nyborg Christensen ma ograniczony wpływ, bowiem wynikają one z uwarunkowań systemowych. Jej obecność w polityce podyktowana jest chęcią realizacji konkretnego politycznego programu, początkowa bezkompromisowość ustępuje realiom polityki, jednak bohaterka stara się być wierna wartościom, które ją ukształtowały. Polityka pokazana jest jako gra kooperacyjna, w której uczestniczą gracze, mający także swoje partykularne, egoistycznie definiowane cele, możliwe jednak do realizacji tylko we współpracy z innymi. W serialu bardzo silnie uwypuklona jest relacja między politykami i mediami, pozostającymi ze sobą w symbiotycznej współzależności, jednak świadomymi swojej różnej roli i zadań w systemie demokratycznym.

Polityka, choć silnie spersonalizowana, jest grą zespołową. Równie ważną jak główna bohaterka serialu rolę w formowaniu i funkcjonowaniu tytułowego rządu odgrywa doradca medialny filmowej premier. Charakteryzujący się cynizmem politycznym bohater jest konfrontowany z pryncypialnością swojej przełożonej i z konfrontacji tej wychodzi zazwyczaj zwycięsko, ulegając równocześnie pewnej duchowej przemianie. Jednak życie bohaterów toczy się także w przestrzeni prywatnej: upadek premiera, którego następczynią jest Nyborg, spowodowany był przyczynami natury osobistej, nowy rząd powstał między innymi dzięki obyczajowemu szantażowi jednego z prominentnych polityków, sama premier zapłaciła za swoją karierę rozbięciem małżeństwa i chorobą córki, jej *spin doctor* wycofał się z polityki z powodu traumatycznego dzieciństwa. Uczynienie kobiety najważniejszą postacią fabuły pozwoliło na wyjście poza świat polityki i pokazanie uniwersalnego problemu łączenia odpowiedzialności wynikającej z kariery, miłości, macierzyństwa, seksualności (Bondebjerg, Novrup Redvall 2015, s. 214). Co istotnie odróżnia „Rząd” od „House of Cards” to pokazanie, jak dewastujące dla relacji osobistych może być nieumiarkowane zaangażowanie się w politykę. Dla bohaterów serialu amerykańskiego polityka jest całym życiem, dla ich duń-

skich odpowiedników polityka jest bardzo istotną częścią życia, ale gdy stawia ich przed dylematem określenia hierarchii ważności – wybierają życie osobiste.

W serialu duńskim dominuje rama opery mydlanej z elementami ramy poszukiwań. Losy bohaterów splecione są nie tylko w wymiarze zawodowym, ale również prywatnym. Stawianie czoła nowym wyzwaniom wymaga współpracy z innymi, nawet jeśli wiąże się z koniecznością kompromisów. W polityce zaś nie chodzi o to, żeby mieć władzę, tylko żeby rozwiązywać problemy. Zdolności, inteligencja, umiejętność przewidywania, charyzma jednostki są ważne, ale ona sama działa w określonych warunkach i musi uwzględniać interesy innych uczestników procesu politycznego. Polityka pokazana jest jako kooperacja, nie zaś jako czysta rywalizacja silnych i skrajnie egoistycznych (i egocentrycznych) indywidualności.

Zakończenie

Zasady produkcji popularnych seriali telewizji wymagają takich technik narracyjnych, które sytuują akcję i bohatera jako punkt wyjścia dla zrozumienia przez widza opowiadanej historii. Konflikt, wzajemne relacje bohaterów, ich rola dla rozwoju wątków, obraz polityki wpisujący się w ramy poznawcze odbiorców determinują zainteresowanie widzów. Taka koncentracja na intrydze i bohaterze, nacisk na emocjonalne aspekty konfliktu oznaczają, że telewizyjna fikcja polityczna odwołuje się raczej do osobistego, a nie kolektywnego doświadczenia, za co krytykowana jest przez jej badaczy (Engelstad 2008, s. 309–324). Rolą kultury popularnej nie jest jednak opisywanie złożonych procesów, mechanizmów i rzeczywistego funkcjonowania instytucji politycznych, a dostarczanie rozrywki i dodatkowej gratyfikacji poznawczej, niezależnie od tego, jak ta wiedza daleka jest od obiektywnej prawdy. Zdaniem badaczy, ani filmy, ani inne formy kultury popularnej nie dostarczają efektywnych modeli politycznej partycypacji czy innych działań (Neve 2000, s. 29). Tego typu stanowisko wpisuje się w krytyczną refleksję na temat kultury popularnej jako czynnika zmiany społecznej, zapoczątkowaną przez szkołę frankfurcką. Z drugiej jednak strony warto zwrócić uwagę, że kultura popularna, a w jej ramach seriale telewizyjne, szczególnie te wysokiej próby, buduje przestrzeń dyskursu publicznego, która może być traktowana jako alternatywna wobec habermasowskiej sfery publicznej. Perspektywę taką można odnaleźć w badaniach wywodzących się z kręgu studiów kulturowych. Tak czy inaczej, spór ten z punktu widzenia milionów fanów politycznej fikcji nie jest istotny, bowiem media fabularne, co oczywiste, nie są po to, aby satysfakcjonować badaczy, ale aby opowiadać historie, które mają zaciekawić widzów.

Przedstawienie polityki w „House of Cards” i „Rządzie” jest krańcowo odmienne. Nie zaskakuje to, gdy weźmiemy pod uwagę różnicę realiów, na podstawie których tworzone były ich scenariusze. Systemy polityczne Stanów Zjednoczonych Ameryki i Królestwa Danii są bardzo różne, podobnie jak systemy

medialne. Inne są także wartości kulturowe konstytuujące społeczeństwo i normy regulujące relacje społeczne. Różne wreszcie były intencje twórców materiałów stanowiących podstawy scenariusza. W rezultacie widzowie otrzymują dwie odmienne koncepcje prakseologii politycznej, z których żadna nie jest odbiciem rzeczywistości, ale każda może wpłynąć na sposób, w jaki myśleć będą o niej widzowie⁵. A to stanowi wystarczająco ważną przesłankę, aby politycznej fikcji przyglądać się nie tylko z przyjemnością, ale i uwagą.

Bibliografia

- Adkins T., Castle J.J. (2014). Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes. *Social Science Quarterly*, vol. 95, nr 5, s. 1230–1244.
- Bondebjerg I., Novrup Redvall E. (2015). Breaking Borders: The International Success of Danish Television Drama. W: I. Bondebjerg, E. Novrup Redvall, A. Higson (red.). *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life* (s. 214–238). London.
- Butler L.D., Koopman C., Zimbardo Ph.G. (1995). The Psychological Impact of Viewing the Film “JFK”: Emotions, Beliefs, and Political Behavioral Intentions. *Political Psychology*, vol. 16, nr 2, s. 237–257.
- Dobbs M. (2015). Nowy „House of Cards”, czyli współczesny Szekspir (wywiad). *Newsweek*, nr 4.
- Engelstad A. (2008). Watching Politics. The Representation of Politics in Primetime Television Drama. *Nordicom Review*, nr 29, s. 309–324.
- Fiske J. (1996). Postmodernizm i telewizja. W: A. Gwóźdź (red.). *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer* (s. 156–180). Kraków.
- Genovese M. (1998). *Political Film. An Introduction*. New York.
- Gianos Ph.I. (1995). *Politics and Politicians in American Film*. Westport, CT.
- Giglio E. (2005). *Here’s Looking at You. Hollywood, Film and Politics*. New York.
- Gilbert C.J. (2014). Return of the Ridiculous, or Caricature as Political Cliché. *Communication, Culture & Critique*, nr 7, s. 390–395.
- Haas E. (2005). Women, politics and film. W: T. Christensen, P. Haas (red.). *Projecting Politics: Political Messages in American Films* (s. 249–277). Armonk, NY.
- Haas E., Christensen T., Hass P.J. (2015). *Projecting Politics. Political Messages in American Films*. Second Edition. New York, London.
- Holbert R.L. (2005). A typology for the study of entertainment television and politics. *American Behavioral Scientist*, nr 49, s. 436–453.
- Holbert R.L., Pillion O., Tschida D.A., Armfield G.G., Kinder K., Cherry K., Daulton A. (2003). The West Wing as endorsement of the American presidency: Expanding the domain of priming in political communication. *Journal of Communication*, nr 53, s. 427–443.
- Journell W., Buchanan L.B. (2013). Fostering political understanding using The West Wing: Analyzing the pedagogical benefits of film in high school civics classrooms. *Journal of Social Studies Research*, vol. 37, nr 2, s. 67–83.
- Kellner D. (1991). *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan* [<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>]; 14.12.2015].

⁵ Za bardziej nierealistyczny w tej parze uznawany jest „House of Cards”, o którym niektórzy autorzy piszą wręcz jako o karykaturze polityki (Gilbert 2014, s. 390–395).

- Khoday A. (2009). Prime-time saviors: The West Wing and the cultivation of a unilateral American responsibility to protect. *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, vol. 19:1, s. 1–59.
- McQuail D. (2007). Teoria komunikowania masowego. Warszawa.
- Minkner K. (2012). O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią. Warszawa.
- Neve B. (2000). Frames of Presidential and Candidate Politics in American Films of the 1990s. *The Public*, vol. 7, nr 2, s. 19–31.
- Parry-Giles T., Parry-Giles S. (2006). The Prime-Time Presidency. The West Wing and US Nationalism. Urbana, IL.
- Piontek D. (2011). Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyżacja informacji o polityce. Poznań.
- Piontek D. (2013). Obraz polityki i polityków w polskich serialach telewizyjnych. Na przykładzie „Rancza” i „Ekipy”. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, nr 1, s. 52–69.
- Podgórecki A. (1968), Socjotechnika: Praktyczne zastosowanie socjologii. Warszawa.
- Pompper D. (2003). *The West Wing*. White House narratives that journalism cannot tell. W: P.O. Rollins, J.E. O'Connor (red.). *The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (s. 17–31). Syracuse, NJ.
- Richardson K. (2006). The dark arts of good people: How popular culture negotiates ‘spin’ in NBC’s *The West Wing*. *Journal of Sociolinguistics*, vol. 10, issue 1, s. 52–69.
- Rieght K. (2007). Politicotainment. Television’s Take on the Real. New York.
- Van Zoonen L. (2006). The personal, the political and the popular. A woman’s guide to celebrity politics. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 9 (5), s. 297–301.
- Van Zoonen L., Wring D. (2012). Trends in political television fiction in the UK: themes, characters and narratives, 1965–2009. *Media, Culture and Society*, nr 34 (3), s. 263–279.

STRESZCZENIE

Polityka demoniczna versus polityka trudnych kompromisów. „House of Cards” i „Borgen” jako political fiction

Związki między polityką i kulturą popularną są długotrwałe i różnorodne, choć tradycja ich naukowego badania sięga ostatnich kilkunastu lat. Zależności te badać można z dwóch perspektyw: wykorzystania elementów kultury popularnej przez polityków do osiągnięcia ich celów, ale również obrazowania przez kulturę popularną polityki. Artykuł wpisuje się w drugą z tych perspektyw, dotyczy bowiem telewizyjnego serialu politycznego będącego jednym z elementów politicotainment, czyli zjawiska reprezentacji i negocjowania polityki w gatunkach rozrywkowych. Seriele telewizyjne zwykle nie stanowią udratyzowanej relacji z wydarzeń rzeczywistych, jednak w dużym stopniu są wypadkową obserwacji i doświadczeń ich twórców, których inspiracją są prawdziwe sytuacje i postaci. W artykule przedstawione są typologie filmów i seriali politycznych, omówione sposoby prezentowania polityki w politycznej fikcji fabularnej, a także wskazane przyczyny popularności niektórych z nich. Dla zobrazowania złożoności analizowanego fenomenu posłużono się dwoma popularnymi serialami politycznymi: „House of Cards” i „Borgen”, które w odmienny sposób przedstawiają świat polityki.

Słowa kluczowe: serial polityczny, fikcja polityczna, politicotainment, reprezentacja, narracja telewizyjna