

## **Kto się odważy zrewidować amerykański mit? Renegocjacja amerykańskiego kontraktu społecznego w miniserialu *Kto się odważy***

JUSTYNA WIERZCHOWSKA

Uniwersytet Warszawski

j.l.wierzchowska@uw.edu.pl

Serial jako krytyka społeczna

*Kto się odważy* (angielskie: *Show me a Hero*) to oparty na faktach miniserial<sup>1</sup>, wyprodukowany i wyemitowany przez kanał HBO w 2015 roku. Jego akcja rozgrywa się w latach 1987-1992 w Yonkers, niewielkim mieście na północ od Nowego Jorku. Decyzją Sądu Najwyższego miasto ma wdrożyć politykę desegregacji rasowej, co oznacza, że pośród bardziej dostatnich białych dzielnic mają zostać wybudowane lokale komunalne dla latynoskich i afroamerykańskich rodzin (Foderaro 1988)<sup>2</sup>. Zadanie to spada na barki głównego bohatera serialu, dwudziestoosmioletniego demokraty Nicka Wasicsko (Oscar Isaac),

<sup>1</sup> Miniserial, spopularyzowany dzięki takim produkcjom, jak *Anioły w Ameryce* (HBO 2003), ma ograniczoną liczbę zazwyczaj godzinnych odcinków, które nie podlegają kontynuacji w kolejnym sezonie.

<sup>2</sup> Według dziennika „New York Times”, w 1988 roku biedne rodziny nie miały szans na przeprowadzenie się do zamożniejszych dzielnic. Musiałyby one zarabiać 150% więcej, żeby móc sobie pozwolić na zakup domu lub mieszkania w Yonkers na wolnym rynku. Był to jeden z powodów, dla których sądowa decyzja spotkała się z tak wielkim oporem społecznym. Kwestie te omawia Lisa W. Foderaro w artykule *In Yonkers, 4,000 Units Are Delayed* (Foderaro 1988).

najmłodszego burmistrza w Ameryce. Co istotne, jedynym powodem, dla którego mieszkańcy Yonkers wybierają Wasicsko, jest jego populistyczne oddanie głosu przeciwko decyzji Sądu o budowie komunalnych lokali. Po objęciu urzędu nowy burmistrz szybko jednak zdaje sobie sprawę, że, wbrew swoim wcześniejszym intencjom i publicznym deklaracjom, musi się zastosować do wyroku. W przeciwnym bowiem wypadku miastu grożą poważne konsekwencje finansowe, a w efekcie – bankructwo.

Tak więc już na samym wstępie mamy do czynienia ze swoistym paradoksem: głosowanie, które wyniosło Wasicsko na fotel burmistrza, błyskawicznie staje się powodem rosnącej nienawiści ze strony białych wyborców, którzy, co zrozumiale, czują się przez niego oszukani. Niejednoznaczność postaci głównego bohatera jest dodatkowo wzmocniona faktem, że ubiegając się o urząd burmistrza, miał on świadomość, że po ewentualnej wygranej będzie musiał się zastosować do decyzji Sądu. W kolejnych odcinkach Wasicsko wielokrotnie pragmatycznie negocjuje polityczne interesy, czyniąc to niekiedy w otwarcie cyniczny i, jak się okaże, coraz bardziej autodestrukcyjny sposób.

Ambiwalencja dotycząca postaci Nicka Wasicsko już od pierwszego odcinka wpisuje się w trend mocno obecny w amerykańskich serialach, bowiem co najmniej od czasów powstania *Rodziny Soprano* (1999-2007) tamtejsze produkcje serialowe rewidują mit amerykańskiego bohatera<sup>3</sup>. Rewizja ta ma jeszcze dłuższą historię w kręgach akademickich. Już w latach sześćdziesiątych figura *american hero* poddawana była gruntownej krytyce z różnych pozycji intelektualnych: studiów feministycznych, studiów rasowych, w obrębie nowego historycyzmu czy ogólnie pojętej Nowej Lewicy<sup>4</sup>. Jednakże twórcy serialu *Kto się odważy* zdają się nie traktować tego tematu jako celu samego w sobie. Reżyser

<sup>3</sup> Sama autorka rozdziału dwukrotnie podjęła ten temat w artykułach: *Wątki psychoanalityczne w „Rodzinie Soprano”* oraz *Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w „Breaking Bad”* (Wierchowska 2014: 138-151). Na polskim rynku ukazały się co najmniej trzy publikacje dotyczące amerykańskich seriali, które zawierają analizy figury amerykańskiego bohatera: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia* (Filiciak & Giza 2011), *Seriale: przewodnik Krytyki Politycznej* (2011) oraz kilkutomowe wydanie *Seriale w kontekście kulturowym* (Cichmińska i Naruszewicz-Duchlińska 2014).

<sup>4</sup> Dokładniejsze omówienie tego zagadnienia znajduje się we wstępie Agaty Preis-Smith do antologii *Kultura, tekst, ideologia* (Preis-Smith 2004: 5-17), a skrótowne w artykule mojego autorstwa, pod tytułem *Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium* (Wierchowska 2013: 148-169).

Paul Haggis, współautor tak ważnych filmów, jak *Za wszelką cenę* (*The Million Dollar Baby*, 2004) i *Miasta gniewu* (*Crash*, 2005), a także scenarzysta David Simon (*Prawo ulicy/The Wire* 2002-2008) ten etap mają już za sobą. W *Kto się odważy* skupiają się nie tyle na samej postaci głównego bohatera (choć znajduje się on niewątpliwie w centrum przedstawianych wydarzeń), ile kreślą obraz społecznych skutków typowego dla kultury amerykańskiej uprzywilejowania takich wartości, jak indywidualizm czy samostanowienie (*self-reliance*)<sup>5</sup>. Traktują tym samym amerykańskiego bohatera jako swoisty emblemat tradycyjnego porządku społecznego, opartego na indywidualistycznym dążeniu do sukcesu, rozumianego przede wszystkim w kategoriach ekonomicznych. *Kto się odważy* ten właśnie porządek poddaje radykalnej krytyce i przewartościowaniu, gdyż – jak podkreślił w jednym wywiadów David Simon – strach i pieniądze to obecnie główna waluta amerykańskiej polityki (Mullholand 2014). Postać Nicka Wasicsko staje się pretekstem, który umożliwia twórcom serialu zarysowanie wizji nowej, bardziej sprawiedliwej Ameryki.

## Rewizja amerykańskich mitów

Przedstawiona w serialu krytyka amerykańskiego kontraktu społecznego pociąga za sobą szereg konsekwencji. Po pierwsze, jak zauważa Katarzyna Czajka, „bardziej nawet niż Wasicsko bohaterami serialu są dobrzy ludzie z miasta Yonkers” (Czajka 2017). Figura dobrych ludzi była i wciąż jest obecna w licznych amerykańskich produkcjach<sup>6</sup>, jednak serial *Kto się odważy* wykorzystuje ją w nowatorski sposób. Nie ma tu bowiem typowych dla amerykańskiego kina „samochodowych pościgów, napadów, jest niewiele przemocy” (Littleton 2016), a jednak atmosfera wzmożonej nienawiści ze strony „dobrych, wkurzonych ludzi z miasta Yonkers”, jak sami się określają w serialu, stopniowo wysuwa się na pierwszy plan. Narastające napięcie między głównym bohaterem

<sup>5</sup> Jest to jedna z klasycznych amerykańskich wartości omówiona szczegółowo przez kluczowego dla amerykańskiego romantyzmu filozofa Ralpha Waldo Emersona w eseju pod tym właśnie tytułem (Emerson 2003: 1160-1176).

<sup>6</sup> Figura dobrych (zazwyczaj anonimowych) ludzi, których za wszelką cenę trzeba bronić, jest typowa dla amerykańskich opowieści o superbohaterach, filmów akcji i *science fiction*. Samotny, zazwyczaj skłócony ze światem bohater, broni mieszkańców/obywateli Ameryki/ Ziemi przed unicestwieniem, przy czym oni sami pozostają bierni i niemi.

a coraz bardziej agresywną społecznością przypomina opresyjną atmosferę westernów, gdzie dobrzy ludzie również odwracają się od swojego wybawiciela, zaś pozbawiony złudzeń kowboj samotnie odjeżdża w dal. *Kto się odważy* wykorzystuje ten klasyczny dla amerykańskich opowieści narracyjny trop, ale proponuje zupełnie inne zakończenie. Stopniowo przesuwa punkt ciężkości z burmistrza Wasicko na skonfliktowaną społeczność Yonkers. W ten sposób mieszkańcy miasta zyskują podmiotowość i w rezultacie to oni stają się głównymi bohaterami serialu. Co więcej, w końcowych odcinkach okazuje się, że to oni, a nie Nick Wasicko reprezentują nadzieję na inną Amerykę i są w stanie pokonać własne uprzedzenia i wyobrazić sobie lepszy świat. Aby to wszystko stało się możliwe, Wasicko musi usunąć się w cień, a ostatecznie zniknąć. Owo przejście od koncentracji na samotnym, indywidualistycznym bohaterze (tak typowej dla większości amerykańskich produkcji, gdzie społeczeństwo jako takie jest milcząco nieobecne) do otwarcia na kolektywnie negocjowany kontrakt społeczny, wydaje się najbardziej interesującym i nowatorskim elementem serialu.

Yonkers późnych lat osiemdziesiątych to miasto zinstytucjonalizowanej segregacji rasowej (Mullholand 2014), gdzie biali i niebiali mieszkańcy żyją w równoległych światach. Mimo że mieszkają w tym samym mieście, dzieli ich niemal wszystko – inaczej mówiąc, mieszkają, jadają, dotykają ich krańcowo różne problemy. W kolejnych odcinkach twórcy serialu przedstawiają bolesne realia afroamerykańskich i latynoskich blokowisk: samotna matka eskortuje do domu wracające ze szkoły dzieci, ocierając się w windzie o narkomanów i dealerów, a latynoska opiekunka społeczna boi się sama wrócić do samochodu (odcinek 1, odcinek 4). Serial w nienachalny sposób unaocznia widzom, że mieszkańcy osiedli stanowią wysoce niemonolityczną grupę społeczną. Wielu z nich (przede wszystkim kobiety i dzieci) żyje w ciągłym strachu, walcząc z poczuciem bezsensu i beznadziei. Inni uwikłani są w przestępczą działalność lub też po prostu bezproduktywnie spędzają czas, nie wierząc, że są w stanie w jakikolwiek sposób odmienić swój los. Mieszkańcy blokowisk spotykają białych obywateli Yonkers jedynie w kontekście zawodów usługowych – to czarnoskóre i latynoskie kobiety są pielęgniarkami, kelnerkami i sprzątaczkami, obsługującymi zamożniejszych białych mieszkańców miasta. *Kto się odważy* pokazuje, że we współczesnych Stanach Zjednoczonych bieda posiada rasę, a rasa posiada pleć. Jest przy tym klarowną ilustracją tezy Hendricka Smitha, że w wyniku neoliberalnej polityki opartej na logice „niewidzialnej ręki rynku” (zakładającej, że każdy, kto się postara, może przejść tak zwaną drogę od zera do bohatera) kraj ten rozpadł się na dwie Ameryki: sytych i przegranych (Smith 2012).

Twórcy serialu pokazują więc iluzoryczny charakter oraz okrutne konsekwencje ideologii wolnorynkowego indywidualizmu. Przedstawiony w produkcji dramatyczny wątek walki latynosko-czarnoskórej matki o minimum godności dla siebie i dzieci to przykład ogólnej sytuacji niewykształconych, ubogich Amerykanów, którzy nie są w stanie wyrwać się z biedy, niezależnie od tego, ile wysiłku i czasu włożą w pracę<sup>7</sup>. Z drugiej strony, panika, która wybucha wśród białych mieszkańców Yonkers na wieść o planowanej budowie mieszkań komunalnych, również ma związek z patologią amerykańskiego kontraktu społecznego. Podczas gdy w latach sześćdziesiątych ówczesna klasa średnia była najliczniejsza i najbogatsza w świecie, obecnie dwie trzecie majątku narodowego kontroluje zaledwie jeden procent najlepiej sytuowanych Amerykanów, a różnica w dochodach najzamożniejszych i najbiedniejszych jest największa na świecie (Villines 2015). W tej sytuacji nikogo nie powinno dziwić, że przedstawiciele kurczącej się klasy średniej ze wszystkich sił bronią tego, co udało im się wypracować i reagują paniką na jakiegokolwiek zagrożenie.

### Wykluczenie jako forma przemocy

Decyzja o budowie mieszkań komunalnych radykalnie narusza poczucie bezpieczeństwa białych mieszkańców Yonkers, zdając się godzić we wszystkie podstawowe wartości, na których opiera się amerykański kontrakt społeczny, przede wszystkim w prawo obywateli do samostanowienia, nietykalność własności prywatnej oraz ograniczenie do minimum państwowego interwencjonizmu. W węższym planie biali mieszkańcy boją się spadku wartości swoich nieruchomości, przemocy, przestępczości, narkotyków i ogólnej destabilizacji życia w mieście. Nic dziwnego, że decyzja Sądu skutkuje okupacją ratusza, serią agresywnych demonstracji oraz ogólną erupcją nienawiści (odcinek 2, odcinek 3). Na murach pojawiają się rasistowskie napisy (na przykład otwarcie odwołujące się do ideologii Ku Klux Klanu hasło „Nie dla czarnuchów”), burmistrz i Rada Miasta muszą zostać objęci eskortą policyjną, a w ratuszu trzeba zainstalować wykrywacz metalu, gdy rozwścieczeni mieszkańcy wnoszą

<sup>7</sup> W 2000 roku amerykańska dziennikarka Barbara Ehrenreich przeprowadziła eksperyment. Przez kilka miesięcy udawała, że nie posiada wykształcenia i poszukuje jakiegokolwiek pracy. Swoją historię opisała w książce, która ukazała się w polskim tłumaczeniu pod tytułem *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć* (2006).

do budynku broń. Nick Wasicko jest zagrożony bezpośrednio, bowiem ktoś przysłał mu nabój z informacją, że następnego już nie zobaczy, szyby w jego samochodzie zostają wytłuczone, zostaje opluty w drodze do pracy. Największą cenę płaci jednak po upływie kadencji – przegrywa kolejne wybory i stopniowo zostaje zepchnięty na polityczny i społeczny margines. W efekcie traci wszystko, co w jego przekonaniu miało być zapowiedzią dalszej błyskotliwej kariery w Kongresie.

Na poziomie amerykańskich mitów i litery prawa, serialowa decyzja Sądu odzwierciedla rozdźwięk między zapisanymi w Deklaracji Niepodległości i Konstytucji wartościami, takimi jak sprawiedliwość, prawo do dążenia do szczęścia oraz równość wszystkich obywateli, a rzeczywistym dziedzictwem niewolnictwa i rasizmu<sup>8</sup>. Deklarowana w Konstytucji równość pociąga za sobą konieczność stopniowej desegregacji Yonkers wbrew woli władz i mieszkańców. Jednocześnie administracyjnie sterowana desegregacja (jeden z jej serialowych krytyków nazywa ją wprost inżynierią społeczną) narusza głęboko zakorzenione w amerykańskiej kulturze prawo jednostek do samostanowienia i wolności od interwencjonizmu państwowego<sup>9</sup>. *Kto się odważy* wskazuje więc na fundamentalne napięcia w obrębie amerykańskich mitów narodowych, które stoją w sprzeczności z rzeczywistym doświadczeniem nieuprzywilejowanych grup społecznych. Mimo zapisanych w Konstytucji obietnic równości, nie-biali Amerykanie nie są objęci kontraktem społecznym na równych z białymi prawach. Samotna latynosko-czarnoskóra matka trójki dzieci nie jest w stanie ich utrzymać, co zmusza ją do podjęcia dramatycznej decyzji, która naraża jej najstarszego syna na ogromne niebezpieczeństwo. Inna czarnoskóra matka po śmierci ojca swego synka (serial sugeruje, że powodem był brak dostępu do wiedzy na temat astmy oraz – w konsekwencji – brak leczenia) pozostaje w rozpaczliwej sytuacji (jej synek odziedziczył astmę po tacie, a ona sama, by znaleźć pracę, musiałaby zyskać dlań opiekę) i prostytuuje się, by zapłacić za narkotyki. Młodzi czarnoskórzy mężczyźni z blokowiska realizują *american*

<sup>8</sup> Bardzo interesującą analizę napięć pomiędzy amerykańską Konstytucją a pozycją czarnoskórych obywateli można znaleźć w książce historyka Erika Foner'a *Who Owns History?* (Foner 2006).

<sup>9</sup> Sądowe narzędzia przymusu przedstawione w serialu nie są jedynie symboliczne, lecz stanowią konkretne środki represji. Obejmują one stopniowe doprowadzenie miasta Yonkers do bankructwa przez nałożenie wysokich kar finansowych naliczanych za każdy dzień zwłoki oraz zasądzenie grzywny i wymierzenie kary więzienia radnym, którzy nie zastosują się do decyzji Sądu.

*dream* jedynie w marzeniach, gdyż w rzeczywistości nie mają żadnych wzorców ani podstaw materialnych, by piąć się w górę po drabinie społecznej. Brak wykształcenia, uzależnienia oraz konflikty z prawem uniemożliwiają im podjęcie jakiejkolwiek pracy, otwierającej perspektywę stabilizacji. Ścieżki rozwoju, które zdają się całkiem oczywiste w rodzinach klasy średniej – rytmiczność dnia, przewidywalność skutków decyzji, edukacja – są poza ich ekonomicznym i kulturowym zasięgiem.

Serial *Kto się odważy* pokazuje, że zgodnie z tym, co zauważają Ziauddin Sardar i Meryll Wyn Davies, marginalizacja społeczna „prowadzi do innych form przemocy, karmi się sobą i w końcu wymyka się spod kontroli” (Sardar & Davies 2003: 193). Podobnie jak bohaterowie głośnego filmu Mathieu Kassovitza *Nienawiść* (1995), którego akcja również rozgrywa się na (paryskim) blokowisku, mieszkańcy blokowisk w Yonkers nie są wcale wyjątkowo źli lub agresywni. Sardar i Davies zauważają, że mieszkańcy blokowisk to po prostu ludzie, którzy „przy całych swoich słabościach i wadach próbują zachować człowieczeństwo” (Sardar & Davies 2003: 193-194), jednak ich „rasa, wygląd, przynależność klasowa i pochodzenie społeczne” (Sardar & Davies 2003: 193-194) sprawiają, że automatycznie postrzegani są jako „gorsi i agresywni” (Sardar & Davies 2003: 193-194). Ich skłonność do przemocy i narkotyków jest produktem, a nie przyczyną ekonomicznego, kulturowego i rasowego wykluczenia (Sardar & Davies 2003: 194). Serial *Kto się odważy* jasno pokazuje, że w świecie blokowisk niskopłatna praca, polegająca głównie na świadczeniu usług białym, jest rozumiana jako bezsensowne upokorzenie, które w żaden sposób nie prowadzi do istotnej zmiany sytuacji życiowej<sup>10</sup>. Przedstawieni w serialu czarnoskórzy mężczyźni zdają się nie wierzyć, że dostępne dla nich sposoby zarabkowania mogą w znaczący sposób przełożyć się na poprawę ich sytuacji ekonomicznej. W czwartym odcinku serialu pokazana zostaje wstrząsająca scena, kiedy podczas wyborów lokalnych biali obywatele Yonkers stoją w kolejce do urn, a czarnoskórzy mieszkańcy blokowisk – w kolejce po narkotyki.

Co równie ważne, serial *Kto się odważy* sugeruje, że bierność czarnych wyborców ściśle się wiąże z ich brakiem reprezentacji w polityce i mediach. W czwartym odcinku czarnoskóra mieszkanka Yonkers smutno konstatuje, że

<sup>10</sup> Malcolm X w słynnym przemówieniu z 1964 roku *The Ballot or the Bullet* postuluje się bardzo podobnym argumentem, uzmysławiając czarnoskórym Amerykanom, że głodowa zapłata u białego właściciela biznesu w żaden sposób nie przyczynia się do realnej poprawy ich sytuacji ekonomicznej i społecznej.



ich głos jest niesłyszalny, gdyż w telewizji wypowiadają się i pokazywani są jedynie biali. Dlatego też tak cenna jest decyzja twórców produkcji, by przedstawić wydarzenia poprzedzające wprowadzenie się nowych mieszkańców do komunalnych lokali z punktu widzenia obu skonfliktowanych grup. W serialowym świecie przedstawionym obie strony zachowują podmiotowość i sprawczość, mogą ujawnić swoje lęki i złość. Każda rodzina, która ubiega się o przydział mieszkania, musi wyrazić pisemną chęć przeprowadzki do dzielnicy zamieszkałej przez wrogo nastawionych białych. Biali mieszkańcy zostają zaproszeni do współpracy, na co początkowo reagują wściekłością lub co najmniej niechęcią. Jednak sam fakt, że mogą współdecydować o tym, kto będzie ich najbliższym sąsiadem, powoduje, że powoli zaczynają akceptować pomysł wprowadzenia się do okolicy nowych mieszkańców. Wspólne dyskusje, odwiedziny kandydatów w ich mieszkaniach oraz analiza problemów i obaw po obu stronach, umożliwiają wszystkim stopniowe oswojenie się z sytuacją. W efekcie, mimo że nie bez trudu, pojawia się nadzieja na sąsiedzkie współistnienie. Wyrok sądowy zmusza zatem dwie niekomunikujące się dotąd grupy ludzi, żeby się spotkały i poznały. Następujący po nim dialog społeczny powoduje nawiązanie więzi. Z czasem strach<sup>11</sup> i wrogość zaczynają ustępować zaciekawieniu, a w końcu – obustronnej akceptacji lub nawet sympatii. To wszystko jednak ma miejsce, gdy główny autor tego międzyklasowego i multietnicznego porozumienia całkowicie traci pozycję i znajduje się na marginesie życia politycznego Yonkers.

### Koniec amerykańskiego marzenia?

Jak wspomiano, po przegranych wyborach Nick Wasicsko osuwa się w polityczny i społeczny niebyt. Jego wiara w skrajny indywidualizm, na którym opiera się mit amerykańskiego marzenia (*american dream*) prowadzi go do porażki we wszystkich dziedzinach życia. Wielu byłych współpracowników zauważa, że polityczna walka burmistrza była walką samotną, nastawioną jedynie na jego indywidualny sukces. Z podobnych powodów Wasicsko rujnuje swoje małżeństwo, częstokroć traktując żonę przedmiotowo. Gdy

<sup>11</sup> Ten strach obecny jest po obu stronach, choć w różny sposób. Podczas gdy biali boją się degradacji swoich dzielnic, czarnoskóre kobiety spędzają pierwsze noce po przeprowadzce z pistoletem pod poduszką, tuląc do siebie dzieci i nasłuchując jakiegokolwiek dźwięku, który mógłby zwiastować włamanie i napad na tle rasowym.



w ostatnim odcinku Nay przez arogancję Nicka traci pracę, zrozpaczona uświadamia sobie, że jej mąż podporządkował karierze również własne małżeństwo. Scena ta dobitnie pokazuje, że Nick instrumentalizuje nawet tych, którzy cenią go jako człowieka, a nie tylko burmistrza Yonkers.

Co znamienne, jedyna niepodlegająca uprzedmiotowieniu relacja w życiu Nicka to ta z jego zmarłym ojcem, Nicholasem Wasicsko seniorem. Monologi Nicka-syna przy grobie ojca stanowią powtarzający się motyw serialu. To właśnie na cmentarzu rozpoczyna się i kończy akcja *Kto się odważy*. Nick regularnie jeździ na grób ojca, by wyrazić żal, niemoc i rozczarowanie swoją sytuacją życiową, jednakże jego skargi trafiają w pustkę. Już w pierwszym odcinku Nick odwiedza grób ojca, by zwierzyć się ze swoich problemów, jednak ojciec nieodmiennie milczy. Początkowo owa cisza wywołuje w Nicku torsję, a ostatecznie przyczynia się do jego decyzji o samobójstwie (Nick strzela sobie w głowę przy grobie). Twórcy serialu zdają się w ten sposób sugerować, że Nick kieruje swoje rozterki do niewłaściwego adresata. Za każdym razem, gdy przyjeżdża na cmentarz, pager w jego samochodzie wyświetla ciąg numerów 911. Jest to sygnał pomocy, którego skupiony na ojcu Nick nie może usłyszeć, bo nawet go nie zauważa. Co więcej, owo skupienie bohatera na nieżyjącym ojcu uniemożliwia mu wejście w realny kontakt z matką, która bezskutecznie zabiega o uwagę syna. Jedynie w piosence Bruce'a Springsteena *Hungry Heart*, którą Nick określa w pierwszym odcinku jako piosenkę przewodnią swojego życia, dochodzi do głosu jego tęsknota za światem innym niż ten pełen indywidualistycznych wartości, na których zbudowany jest mit *american dream*. W jednym z epizodów Wasicsko wrzuca monetę do szafy grającej, wybiera właśnie tę piosenkę i nuci za artystą, że „wszyscy odczuwają głód w sercu”<sup>12</sup>. Ukazuje to tragizm postaci, wynikający z niemożności nawiązania autentycznych relacji. W szerszym planie ten psychiczny impas bohatera, przejawiający się w kompulsywnych wycieczkach na grób ojca, można odczytać jako krytykę amerykańskiej kultury mizoginii oraz me-

<sup>12</sup> W piosence *Hungry Heart* Springsteen śpiewa o tym, że „każdy potrzebuje miejsca do wytchnienia / każdy chce mieć dom / I nieważne, co by kto mówił / nikt tak naprawdę nie chce być sam”. Przekład własny „Everybody needs a place to rest / Everybody wants to have a home / Don't make no difference what nobody says / Ain't nobody like to be alone”. Ścieżka dźwiękowa *Kto się odważy* jest niemal całkowicie oparta na piosenkach Springsteena. Interesującą analizę powiązań między treścią piosenek a akcją serialu można znaleźć w artykule *Caroline Madden' Show Me a Hero and I'll Write You a Springsteen Song* (Madden 2016).

taforę wyczerpania patriarchalnego porządku, który wyniósł figurę samowystarczalnego amerykańskiego bohatera na szczyt marzeń społecznych.

### Nowy kontrakt społeczny

Wydaje się nieprzypadkowe, że przedstawiony w ostatnim odcinku świat harmonijnego multietnicznego sąsiedztwa jest tak silnie naznaczony genderowo. Wśród tych, którym się powiodło, praktycznie nie ma mężczyzn. Galeria postaci zamieszkujących lokale komunalne obejmuje samotne matki z dziećmi (które walczyły o mieszkanie przy kompletnym braku wsparcia ze strony mężczyzn-ojców, a czasem musiały przed nimi uciekać) lub po prostu samotne (niekiedy starsze) kobiety. Co znamienne, jedyny przypadek, w którym mieszkanie zostaje lokatorom odebrane, powiązany jest właśnie z mężczyzną – ojcem dwójki małych dzieci, który po raz kolejny trafia do więzienia, a jako miejsce zamieszkania podaje wybudowany przez miasto lokal. Za jego lekkość konsekwencje ponoszą partnerka i dzieci, zmuszone do powrotu do dawnego mieszkania w zdewastowanym bloku w niebezpiecznej dzielnicy, pełnym dealerów i narkomanów. Z drugiej strony, jedyny czarnoskóry mężczyzna, którego widz może oglądać w nowym mieszkaniu, znajduje się tam dzięki bliskiej relacji z matką. Jest dla niej nie tylko kochającym synem, ale i opiekunem, gdyż w wieku czterdziestu siedmiu lat wygląda ona jak staruszka, a na dodatek traci wzrok. Twórcy *Kto się odważy* pokazują, że porozumienie jest możliwe dzięki wartościom, które w kulturze amerykańskiej są zazwyczaj deprecjonowane, a więc trosce, miłości oraz budowaniu bezinteresownych z punktu widzenia ekonomii więzi.

Jak argumentowano wcześniej, dopełnieniem owej symptomatycznej nieobecności mężczyzn w nowo wybudowanych lokalach jest samobójcza śmierć Wasicko. Twórcy serialu zdają się sugerować, że klasyczny amerykański bohater musi odejść, aby umożliwić zaistnienie nowego kontraktu społecznego. Samobójstwo głównego bohatera, które w szóstym odcinku serialu jest narracyjnie zestawione z idyllą multietnicznego sąsiedztwa, wskazuje wprost na sprzeczności w obrębie amerykańskiej mitologii. Stanowi przy tym twórcze odwołanie do jednego z klasyków amerykańskiej kinematografii, filmu *Zabić drozda*, opartego na słynnej książce Harper Lee pod tym samym tytułem. Również tam obecny jest kontekst rasowy, także akcja napędzana procesem sądowym, a główny bohater samotnie stawia czoła rozwścieżonej białej spo-

łeczności. Serial *Kto się odważy* idzie jednak dalej. Poprzez upodmiotowienie mieszkańców Yonkers (zarówno białych, jak i czarnoskórych oraz latynoskich) i samobójczą śmierć głównego bohatera, przełamuje ograniczenia wynikające z tradycyjnego amerykańskiego porządku społecznego, ukazując konstruktywne rozwiązanie. Z jednej więc strony jest kolejną amerykańską produkcją, w której wartości podlegają negocjacji w sądzie<sup>13</sup>, z drugiej zaś kreśli nowy kierunek negocjacji wykluczających się wartości. Umożliwia w ten sposób wgląd w to, czym mogłyby być Stany Zjednoczone, gdyby odeszły od niszczącego indywidualizmu.

Fakt, że produkcja *Kto się odważy* została oparta na prawdziwych wydarzeniach, dodatkowo wzmacnia jego przesłanie. Być może zwiastuje również kolejną fazę w ewolucji amerykańskich seriali. W przeciwieństwie do takich produkcji, jak *Breaking Bad* (2008-2013), gdzie śmierci Waltera White'a nie towarzyszy przewartościowanie społeczne, samobójstwo Nicka Wasicko здаje się zapowiadać początek rewizji amerykańskich wartości. Jak wspomniano, twórcy dekonstruują nie tylko samą figurę *american hero*, lecz przede wszystkim konsekwencje założycielskich mitów Ameryki. Serialowy bohater umiera, a wraz z nim umierają wartości, które reprezentuje – niszczycielska rywalizacja i alienujący indywidualizm. W serialu nowo wybudowane mieszkania okazują się sukcesem, jest to jednak sukces szczególny, bowiem, ku zaskoczeniu wszystkich, harmonijne sąsiedztwo okazuje się możliwe i wzbogacające dla obu stron. Nie jest ono wszakże oparte na indywidualizmie tradycyjnie wpisanym w *american dream*, lecz na wartościach, które stoją z nim w sprzeczności. To przede wszystkim umiejętność wykreowania nieprzekładalnych na pieniądze więzi społecznych, spędzanie czasu na nieśpiesznych rozmowach i wspólnotowym byciu. Biali budują mosty ze swoimi nowymi czarnoskórymi i latynoskimi sąsiadami, budząc niedowierzanie nawet najbardziej wytrwałych bojowników o równouprawnienie. W ostatnim odcinku jest symboliczna scena, w której dobrze zakonserwowana biała właścicielka trzech miniaturowych pudli przykłęka na chodniku, żeby porozmawiać z małym czarnoskórym chłopcem. Twórcy serialu dają wyraźnie do zrozumienia, że aby tego typu spotkania stały się możliwe, Ameryka w ogromnym stopniu musi przestać być Ameryką.

<sup>13</sup> Do bardziej znanych można zaliczyć wspomniany już *Zabić drozda* (Mulligan 1962), ale także *Dwunastu gniewnych ludzi* (Lumet 1959) i dotyczącą innego obszaru wykluczenia *Filadelfię* (Demme 1993).

## Źródła cytowań

- CZAJKA, KATARZYNA (2017), 'Dobrzy ludzie z miasta Yonkers czyli o *Show me a Hero*', online: <http://zpopk.pl/dobrzy-ludzie-z-miasta-yonkers-czyli-o-show-me-a-hero.html#axzz4BY83HkmE> [dostęp 24.03.2017].
- DEMME, JONATHAN, reż. (1993), *Filadelfia*, Clinica Estetico.
- EASTWOOD, CLINT, reż. (2004), *Za wszelką cenę*, Lakeshore Entertainment & Malpaso Productions.
- EHRENREICH, BARBARA (2006), *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć*, przekł. Barbara Gadomska, Warszawa: W.A.B.
- EMERSON, RALPH WALDO (2003), 'Self-Reliance', w: Nina Baym (red.), *The Norton Anthology of American Literature 1820-1865*, tom B, New York, NY i London: Norton and Company, ss. 1160-1176.
- FILICIAK, MIROSŁAW, BARBARA GIZA, red. (2011), *Post-Soaps: Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa: Scholar.
- FODERARO, LISA W. (1988), 'In Yonkers, 4,000 Units Are Delayed', *New York Times* 19 sierpnia 1988, online: <http://www.nytimes.com/1988/08/19/nyregion/in-yonkers-4000-units-are-delayed.html> [dostęp 24.03.2017].
- FONER, ERIC (2002), *Who Owns History? Rethinking the Past in a Changing World*, New York, Hill and Wang.
- HAGGIS, PAUL, reż. (2004), *Miasto gniewu*, Bob Yari Productions.
- HAGGIS, PAUL, reż. (2015), *Kto się odważy (Show Me a Hero)*, HBO.
- LUMET, SIDNEY, reż. (1957), *Dwunastu gniewnych ludzi*, Orion-Nova Productions.
- HIGH BRIDGE ENTERTAINMENT, GRAN VIA PRODUCTIONS, SONY PICTURES TELEVISION (2008-2013), *Breaking Bad*, sezony 1-5.
- MADDEN, CAROLINE (2016), 'Show Me a Hero and I'll Write You a Springsteen Song', *Popmatters*, online: <http://www.popmatters.com/feature/show-me-a-hero-and-ill-write-you-a-springsteen-song/> [dostęp 24.03.2017].
- MALCOLM X (1964), 'The Ballot or the Bullet', w: *American Studies at the University of Virginia*, online: <http://xroads.virginia.edu/~public/civilrights/a0146.html> [dostęp 24.03.2017].
- MULLHOLAND, JOHN (2014), 'The Wire creator David Simon: Why American politics no longer works', *The Guardian*, online: <http://www.theguardian.com/media/2014/sep/28/wire-david-simon-interview-american-politics-show-me-a-hero>, [dostęp 24.03.2017].

- MULLIGAN, ROBERT, reż. (1962), *Zabić drozda*, Brentwood Productions i Pakula-Mulligan.
- HBO (2003), *Anioły w Ameryce*.
- HBO, *Prawo ulicy* (2002-2008), sezony 1-5.
- PREIS-SMITH, AGATA (2004), 'Wstęp', w: Agata Preis-Smith (red.), *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 5-17.
- SARDAR, ZIAUDDIN, MERRYL WYN DAVIES (2002), *Why do People Hate America?* New York: Disinformation.
- Seriale: przewodnik Krytyki Politycznej* (2011), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- SMITH, HENRICK (2012), *Who Stole the American Dream?*, New York: Random House.
- HBO (1999-2007), *Rodzina Soprano*, sezony 1-6.
- VILLINES, SHARON (2015), 'Review of *Who Stole the American Dream*', *Sociocracy*, online: <http://www.sociocracy.info/who-stole-the-american-dream/> [dostęp 24.03.2017].
- WIERZCHOWSKA, JUSTYNA (2011), 'Wątki psychoanalityczne w *Rodzinie Soprano*', w: Mirosław Filiciak, Barbara Giza (red.), *Post-Soaps: Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa: Scholar, ss. 96-104.
- WIERZCHOWSKA, JUSTYNA (2013), 'Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium', w: Agata Preis-Smith, Marek Paryż (red.), *Amerykański western literacki*, Warszawa: Czuły Barbarzyńca, ss. 148-169.
- WIERZCHOWSKA, JUSTYNA (2014), 'Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w *Breaking Bad*', w: Monika Cichmińska, Alina Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym*, tom 1, *Historia i polityka*, Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, ss.138-151.