

## Transmedialna podróż.

### Jak pragmatyzm kanibalizmu zdyskontował postapokaliptyczny urok romansu *young adult* w *Misji 100*

KSENIA OLKUSZ

Ośrodek Badawczy Facta Ficta  
ksenia.olkusz@factaficta.org

Transmedialne peregrynacje twórcze – od literatury do serialu

Potrzeba powtarzalności i wizualizowania rozmaitych materii, obecna we współczesnej kulturze, skutkuje różnymi formami reinterpretacji dzieł literackich, filmowych, growych czy serialowych. Narzędzia teoretyczne dostarczone przez współczesne szkoły badawcze, w tym zwłaszcza postklasyczną teorię narracji, narratologię transmedialną i nowe orientacje w medioznawstwie (w szerokim znaczeniu, wykraczającym poza dominujący w Polsce paradygmat dziennikarski, a zatem obejmującym wszystkie reprezentacje medialne), umożliwiają wieloparametrowe analizowanie operacji intersemiotycznych i intermedialnych, pozwalające na transdyscyplinarną refleksję nad zagadnieniami adaptacji, remediacji, renarracji czy retellingu.

Warto przy tym powtórzyć za Katarzyną Kaczmarczyk, że:

Narracja jest kategorią uniwersalną, wszechobecną i ważną dla prawie każdego obszaru naszego życia. Otaczające nas narracje nie są jednak jednorodne, nawet gdy są do siebie podobne w warstwie treściowej. Medium to dla narracji „różnica, która robi różnicę”.

Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania (Kaczmarczyk 2018: 5).

Co istotne, jak konstatuje badaczka:

W rozumieniu narratologii transmedialnej narracja nie stanowi tylko językowej reprezentacji powiązanych ze sobą przyczynowo stanowi zdarzeń, lecz także ich **reprezentację umysłową** [podkreślenie oryginalne], „koncept poznawczy, który może być aktywowany przez różne typy znaków”. Takie ujęcie uniezależnia badania narratologiczne od paradygmatu językowego, a samą narrację umieszcza na poziomie transmedialnym – jako **kategorię niezwiązaną z jednym nośnikiem i podatną na przyjmowanie różnych form** [podkreślenie oryginalne]. To sprawia, że szczególnie istotnym zagadnieniem jest relacja narracji i medium, wraz z jego możliwościami i ograniczeniami (Kaczmarczyk 2015: 5).

Biorąc pod uwagę zarówno specyfikę medialną, jak i uwzględniając osiągnięcia narratologii, a także kwestie wiążące się z pozamedialnymi i pozafabularnymi (a zatem pozamerytorycznymi) aspektami realizacji, warto przyjrzeć się w jaki sposób zaadaptowano powstający (bo jeszcze niewydany w momencie podpisywania kontraktu na adaptację) cykl powieści Kass Morgan *Misja 100* na produkcję serialową, zatytułowaną w ten sam sposób. Jest to zadanie o tyle skomplikowane, że choć można tutaj wymieniać liczne podobieństwa i różnice między tekstem literackim a materia serialową, to o wiele bardziej relewantne poznawczo jest wskazanie, w jaki sposób i zaspokajając jakie potrzeby estetyczne oraz medialne, stworzono wieloodcinkową narrację dla sieci The CW Television Network.

Warto bowiem podkreślić, że wspomniane rozbieżności stanowią rezultat nie tylko decyzji kreatywnych, lecz uwikłane zostały również w konieczność sprostania oczekiwaniom widzów, stworzenia fabuły i bohaterów, którzy zainteresują publiczność na tyle, aby statystyki oglądalności warunkowały zamawianie kolejnych sezonów. Wszystkie te aspekty miały znaczący wpływ na ostateczny kształt adaptacji, która okazała się dość luźno nawiązywać do literackiego pierwowzoru, tworząc odmienną jakość i redefiniując zarówno reprezentację rzeczywistości, jak i samych postaci, ich determinant, relacji etc., wpisując ich *nota bene* w rozmaite formuły podróży – te rozumiane literalnie i takie o konotacjach metaforycznych czy symbolicznych.

Jak w jednym z wywiadów wspominał *showrunner*, Jason Rothenberg: „W pewnym momencie jest to decyzja tak biznesowa, jak i kreatywna [*At some point, it's a business decision, as much as it is a creative one*]” (Radish & Rothenberg 2018), podkreślając tym samym nie tyle wagę tekstu źródłowego, ile okoliczności związane z aspektami finansowymi. W innej wypowiedzi twórca dość klarownie wyłuszczył taktykę kreowania serialu w taki sposób, by wciąż pociągała ona dotychczasowych odbiorców, a jednocześnie przyciągała nowych, polegającą na ustawicznych zmianach, które dotyczą zarówno losów bohaterów, jak i rzeczywistości, z którą muszą się oni mierzyć (Toomer & Rothenberg 2018).

Tę konkretną adaptację można tedy określić bardziej jako formę przełożenia na język serialu pewnego określonego *storyworldu*, który w rozumieniu Davida Hermana:

można zdefiniować jako światy wytworzone przez narracje, komplementarne względem siebie wzajemnie; te narracje można zdefiniować jako plany konkretnego sposobu tworzenia świata. Odwzorowywanie słów (lub innych rodzajów znaków semiotycznych) w obrębie światów jest fundamentalnym [...] wymogiem narracyjnego formułowania sensów narracyjnych, wszelako taka operacja mapowania może wydawać się tak naturalna i normalna, że żadna „teoria” czy specjalistyczna nomenklatura bądź ramy pojęciowe, nie są konieczne do opisanie i wyjaśnienia konkretnych procedur (Herman 2009: 105)<sup>1</sup>.

Oznacza to, że najbardziej relewantnym składnikiem stało się w wypadku *Misji 100* kreatywne przedstawianie – tych najbardziej elementarnych – założeń światotwórczych proponowanych przez Morgan, choć jeszcze wówczas – to jest w momencie powstawania scenariusza pierwszego sezo-

<sup>1</sup> Przekład własny za: „*Storyworlds* can be defined as the worlds evoked by narratives; reciprocally, narratives can be defined as blueprints for a specific mode of world-creation. Mapping words (or other kinds of semiotic cues) onto worlds is a fundamental – perhaps the fundamental – requirement for narrative sense-making; yet this mapping operation may seem so natural and normal that no ‘theory,’ no specialized nomenclature or framework of concepts, is necessary to describe and explain the specific procedures involved. In the present chapter, I argue for the need to slow down and de-automatize the rapid, apparently effortless interpretive processes involved in experiencing narrative worlds. Exploring the third basic element of narrative necessitates taking the measure of these processes – that is, identifying what is distinctive about narrative ways of worldmaking as opposed to other methods for using symbol systems to make and unmake worlds”.

nu – przez autorkę nierozwiniętych. Zamysł taki wspierają także teoretyczne rozważania Lindy Hutcheon, wedle której:

Zajmowanie się adaptacjami jako *adaptacjami*, to myślenie o nich w kategoriach szkockiego poety i uczonego Michaela Alexandra, że z natury rzeczy [są one – K.O.] „palimpsestowe”, nawiedzane przez cały czas przez teksty podlegające adaptacji. Jeśli znamy pierwotny tekst, zawsze odczuwamy jego obecność w tym, którego doświadczamy bezpośrednio w odbiorze innego dzieła. Kiedy nazywamy coś adaptacją, otwarcie wskazujemy na ich wzajemną relację. [...] Podwójny charakter adaptacji nie oznacza jednak, że bliskość lub wierność dostosowywanemu tekstowi powinny być kryterium oceny lub punktem zogniskowania analizy (Hutcheon 2006: 6)<sup>2</sup>.

Herman z kolei, nadmienia, że:

Używam terminu *storyworld*, aby odnieść się do świata ewokowanego przez narrację zarówno w sposób implicytny, jak i eksplicytny, niezależnie od tego, czy narracja ma formę drukowanego tekstu, filmu, powieści graficznej, języka migowego, codziennej rozmowy, a nawet opowieści, która pozostaje nigdy niezrealizowanym zamysłem – na przykład opowiadanie o sobie [...] lub filmowe scenariusze, które scenarzysta planuje stworzyć w przyszłości. *Storyworlds* to globalne reprezentacje mentalne, które umożliwiają interpretatorom zestawianie wniosków o sytuacjach, postaciach i wydarzeniach, wyraźnie wymienionych w tekście lub dyskursie narracyjnym lub implikowanych przez ten tekst. Jako takie, historie światów są mentalnymi modelami opisywanych sytuacji i wydarzeń – o tym, kto co zrobił, z kim, kiedy, gdzie, dlaczego i w jaki sposób. I przeciwnie, narracyjne artefakty (teksty, filmy itp.) zapewniają projekty tworzenia i modyfikacji takich mentalnie ukonstytuowanych opowieści (Herman 2009: 6)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Przekład własny za: „To deal with adaptations as adaptations is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander’s great term [...], inherently “palimpsestuous” works, haunted at all Times by their adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. [...] An adaptation’s double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis”.

<sup>3</sup> Przekład własny za: „I use the term *storyworld* to refer to the world evoked implicitly as well as explicitly by a narrative, whether that narrative takes the form of a printed text, film, graphic novel, sign language, everyday conversation, or even a tale that is projected but never actualized as a concrete artifact – for example, stories about ourselves that we

Biorąc pod uwagę cytowane konstatacje, a także podkreślaną przez Hutcheon prawidłowość, że adaptacja nie musi być wierna, mogąc po prostu opierać się na wybranych elementach, jak również słowa Robyn McCallum, iż: „Adaptacja [...] ustanawia ciągły dialog między tekstami literackimi i filmowymi, ich publicznością i dyskursami wokół tych tekstów oraz odbiorców [*Adaptation [...] enacts an ongoing dialogue between literary and film texts, their audiences and the discourses around those texts and audiences*]” (McCallum 2018: 2), a także postulat autonomiczności adaptacji (Kallaus & Kozioł 2012: 11), wysnuć można wniosek, że produkcja *The 100* to adaptacja będąca nią w istocie w niezwykle szerokim rozumieniu. Hutcheon podkreśla zresztą, iż:

dyskurs wierności opiera się na domniemanym założeniu, że adaptacje mają na celu jedynie reprodukcję dostosowanego tekstu [...]. Adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele różnych możliwych intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania z pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie [artystycznego zamysłu – K.O.] (Hutcheon 2009: 7)<sup>4</sup>.

McCallum kwituje, że „adaptacja [...] jest procesem ustawicznego dialogu, w którym ten znany tekst porównywany jest nie tylko z doświadczanym tekstem, ale także z mnóstwem innych tekstów [*adaptation [...] is always framed in a context – a time, place, society and culture – and ‘can hence reveal as much about the concerns of its own time as those of the original text’*]” (McCallum 2018: 8).

Okolicznością wykładającą kreatywną decyzję o światotwórczym odwołaniu do literackiego wzoru był fakt, że odpowiedzialna za produkcję *The 100*

contemplate telling to friends but then do not, or film scripts that a screenwriter has plans to create in the future. Storyworlds are global mental representations enabling interpreters to frame inferences about the situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned in or implied by a narrative text or discourse. As such, storyworlds are mental models of the situations and events being recounted – of who did what to and with whom, when, where, why, and in what manner. Reciprocally, narrative artifacts (texts, films, etc.) provide blueprints for the creation and modification of such mentally configured storyworlds”.

<sup>4</sup> Przekład własny za: „the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simple to reproduce the adapted text [...]. Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying”.

stacja The CW potrzebowała narracji dla młodego odbiorcy, jednak wymagała tego, by materiał nie był wypełniony wyłącznie wątkami romansowymi. Decydenci oczekiwali serialu mocniejszego, w założeniu brutalniejszego, co wiązało się też z rynkowymi oczekiwaniami kontynuowania trendu przekraczania granic. Dlatego *Misja 100* w żadnym razie nie mogła pozostać wiernym odbiciem literackiej fikcji, a jedynie pozostawać z nią w relacji luźnej, to znaczy takiej, w której powieści Morgan stanowiłby jedynie źródło inspiracji. Była to kwestia o tyle istotna, że otworzyła drogę decyzjom kreatywnym zmierzającym od materiału wyjściowego ku koncepcjom całkowicie odeń odbiegającym. Stąd na przykład stopniowe budowanie atmosfery świata w zasadzie wyzutego z nadziei (odmienienie niż w książce, w której wbrew piętrzącym się trudnościom, bohaterowie osiągają egzystencjalne i emocjonalne spełnienie), pełnego okrutnych praw i reguł, opartych głównie na przemocy, stopniowego angażowania protagonistów w podejmowanie coraz to trudniejszych moralnie wyborów i wynikającego z tego osobistego ponoszenia odpowiedzialności za kolejne straty w ludziach, wreszcie stawianie postaci w sytuacjach etycznie skomplikowanych, skutkujących długotrwałymi traumami czy indywidualnym skonfliktowaniem jako efektem uwikłania – pośrednio czy bezpośrednio – w śmierć innych osób. Problematyki martyfikacyjnej jest w serialu bardzo wiele, do tego stopnia, że staje się to swoistą codziennością dla protagonistów, którzy radzą sobie z tym w rozmaity sposób – od uciekania się do przemocy, okazywania agresji i okrucieństwa, aż do działań autodestrukcyjnych. W zestawieniu w cyklem powieściowym Morgan sylwetki bohaterów są nieco bardziej skomplikowane, a ich najpoważniejszymi dylematami nie są młodzieńcze zauroczenia oraz ich implikacje, lecz niezwykle trudna walka o przetrwanie w środowisku skrajnie niebezpiecznym.

Koncepcyjne podróże światotwórcze. Wędrowniki jako modele narracyjne

Jak wcześniej zauważono, produkcja serialowa rozwija przede wszystkim koncept świata postapokaliptycznego, sygnalizowany w cyklu literackim głównie w aspekcie fabułowtórczym (albowiem ów wizualny jest logicznym rezultatem zmiany medium). Zaprezentowane zostają chociażby niezwykle zróżnicowane społeczności potomków tych ocalałych, którzy pozostając na Ziemi, przetrwali kataklizm i jego następstwa. Z sezonu na sezon zbiorowości te są coraz wnikliwiej portretowane, zyskując bardzo odmienne charakterystyki, budowane są też fascynujące – choć niekiedy bardzo wynaturzone – powiązania między nimi.

Produkcja *The CW* wypracowuje zresztą własną mitologię, pokazując chociażby, w jaki sposób globalna zagłada cywilizacji ukształtowała nowe porządki funkcjonowania. Twórcy w niezwykle logiczny, a jednocześnie interesujący sposób dokonali tutaj kompilacji aż trzech elementów fabularnych, a więc wędrówki jednego z bohaterów, determinowanego pragnieniem znalezienia utopijnego miejsca, zwanego Miastem Światła, po drugie miejsce to dookreślili w kategoriach technologii imitującej czy narzucającej układy sektowo-religijne (w związku z rzekomym remedium na wszelkie cierpienie), a wreszcie odkryli przed widzami genezę wiary i zasad rządzących społecznościami dwunastu klanów, które odbiorcy mieli okazję poznać w poprzednich sezonach.

Oto po utracie jedyne go syna, Thelonus Jaha, były kanclerz, pragnący ulgi w cierpieniu, poszukuje ucieczki w wędrówce do Świetlnego Miasta, które ostatecznie odnajduje. Jednak miejsce to okazuje się raczej imitacją raj, aniżeli faktycznym azylem, albowiem w chronionym przed wybuchami jądrowymi sprzed dziewięćdziesięciu siedmiu lat bunkrze znajduje się sztuczna inteligencja, odpowiedzialna za zagładę Ziemi. Owa AI, określana skrótem A.L.I.E., dziesiątki lat wcześniej zdecydowała, że jedyną szansą na uratowanie ludzkości jest zagłada całej rasy i budowa nowego ładu na zgłiszczach starego<sup>5</sup>. Trwając przez lata w uśpieniu, czekała na osobę, która umożliwi jej odzyskanie kontroli nad światem. Thelonus, aktywując awatara AI, staje się jej prorokiem, pierwszym uleczonym z cierpienia za pomocą nanotechnologii, która odbiera mu możliwość pełnego samodecydowania, implementując imperatyw przekazywania innym „dobrej nowiny”. Ta zaś łączy się z dystopijną władzą „kłamstwa założycielskiego”<sup>6</sup> i znamiennej sakralizacją gestu wyzbycia się władzy nad sobą

<sup>5</sup> Realizując tym samym zasadę, że jedynym celem systemu, substytuującego teleologiczną dążność do doskonałości symulacją jej zewnętrznych przejawów jest podtrzymywanie iluzji (Maj & Olkusz 2019).

<sup>6</sup> Termin Pawła Ćwikły (2006: 131). Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że kłamstwo założycielskie uzasadnia z kolei uprzywilejowaną pozycję ewakuowanych przed atakami jądrowymi w cyklu Morgan, co nie zostało uwzględnione w serialu. Oto w znajdujących się w przestrzeni kosmicznej Koloniach podczas zajęć z historii wyklada się doktrynę, zgodnie z którą ocaleni z katastrofy pochodzili z państw neutralnych, co w pełni uzasadnia tezę, że zasłużyli oni na przetrwanie (wyłożoną w *Dniu 21*; Morgan 2015: 137-138). W rzeczywistości przed zagładą zdołali uciec wyłącznie ludzie zamożni, pochodzący z Ameryki Północnej, niereprezentujący żadnej mniejszości narodowej i związanych z nimi dziedzictw kulturowych oraz religijnych. Są więc dyskursem wymazanym z historii przez dominujący logos, znamiennej czystką rasową lub mniejszościową, wykluczoną przez ukształtowaną w Koloniach nową kulturę, którą Joanna Hańderek – parafrazując Karla Poppera – określiłaby jako zamkniętą, to znaczy taką, gdzie „normy i wzorce traktowane

samym<sup>7</sup>. Jaha wędruje bowiem z mitycznego miejsca do siedziby ocalałych, aby – niczym akolita nowej idei – zaoferować życie pozbawione psychicznego i fizycznego bólu. Okrucieństwo świata, w którym muszą żyć bohaterowie, powoduje, że wielu z nich z radością akceptuje wizję ustawicznej szczęśliwości, w efekcie godząc się na wszczęcie urzędowania umożliwiającego komunikację z AI. Owo radosne istnienie faktycznie staje się ich udziałem, ponieważ przestają oni pamiętać o utraconych bliskich, redukuje się także ich empatia. Ślepo posłuszni nowemu prorokowi, idą na śmierć w przeświadczeniu, że jest ona gwarancją ponownego spotkania w Mieście Światła.

Drugim, bardzo podobnym aktem, stanowiącym podwaliny regulacji porządku postapokaliptycznego, a mającym na celu stworzenie jak najlepszych warunków do egzystencji i jednocześnie gestem ekspiacyjnym (niestety źle pojętym i także zrealizowanym), jest podjęta przez twórczynię A.L.I.E., Beccę, próba naprawienia zła wyrządzonego przez sztuczną inteligencję. Niedługo po zagładzie planety, przebywająca na stacji kosmicznej Becca postanawia dostarczyć ewentualnym ocalałym szansy na przetrwanie i po wszczęciu sobie nowej wersji nanotechnologii, używając jedynej pozostałej kapsuły ewakuacyjnej – skazując przy tym na śmierć swoich współpracowników – ląduje pośród zgliszczy. Odziana w kombinezon z napisem „Dowódca”, staje przed ocalo-

są jako stałe, niezmiennie oraz święte, co oznacza, że ich złamanie stanowi wykroczenie przeciwko prawom boskim czy przestępstwo wobec ludzkiej moralności” (Hańderek 2017: 17). Potwierdza podobną diagnozę niezachwiana wiara w prawidłowość ustalonych reguł, nawet wówczas, gdy zezwalają one – w imię wyższego dobra – na eksperymenty z udziałem dzieci. Uwikłani w systemowe posłuszeństwo obywatele zatracają zdolność do oceny własnego postępowania, podążając ścieżką ślepej wiary, wytyczoną przez system. Pełniący rolę przewodnika i strażnika Kodeksu Gai wicekanclerz Rhodes deklaruje wszak: „mogliśmy zachować nasz gatunek przy życiu, ponieważ podporządkowaliśmy się władzy, robiliśmy to, czego od nas oczekiwano i utrzymywaliśmy porządek” (Morgan 2016: 78). Wspomniany Kodeks dotyczy regulowania wielkości populacji tak, aby w Koloniach nie doszło do przeludnienia, zarówno poprzez politykę rodzinną (na przykład zezwolenie na posiadanie jednego tylko potomka), jak i system surowych kar (za najdrobniejsze przewinienie grozi śmierć). Prawo determinujące funkcjonowanie społeczeństwa opiera się też na elemencie religijnym, pomiędzy innymi wyraża się w tendencji do traktowania wszelkich przedmiotów pochodzących z Ziemi jako relikwii czy ceremoniach upamiętniających ocalenie z zagłady.

<sup>7</sup> Co zgodne jest choćby właśnie z koncepcją Ćwikły, piszącego: „Władzy [totalitarnej – K.O.] chodzi nie tyle o to, by rządzeni mieli poczucie wewnętrznego zniewolenia, ile o motywację wewnętrznego przymusu. [...] Każde to zwrócić uwagę na pojawiającą się w różnych wcieleniach totalitaryzmu koncepcję człowieka. Dodajmy: człowieka-obywatela, który nie tylko jest bezwzględnie posłuszny władzy, ale i głęboko po jej stronie zaangażowany” (Ćwikła 2006: 58-59).



nymi, jawiąc im się jako bogini i wybawicielka przybyła z niebios. Ustanawia zatem prawa determinujące zasady współistnienia dwunastu klanów, regulując także hierarchię władzy. Pozostawia również przykazanie, aby każdy z kolejnych rządzących, zwanych „Dowódcami”, miał wszczepione stworzone przez nią urządzenie. Tym samym zaprowadza określony i stosowny do warunków porządek, w dodatku czyniąc to w mieście, które nazwano od zniekształconego pożarem napisu na kapsule – słowo „Polaris” zamieniono tu bowiem w „Polis”.

Rozbudowanie świata o elementy pozawizualne, niezwiązane wyłącznie z deskryptywnością terytorialną (tę funkcję zresztą znakomicie spełnia czołówka serialu, wskazująca kolejne lokacje i przypominająca mapę generowaną satelitarnie i sprawiającą wrażenie przemierzania tak świata, jak i wydarzeń w nim następujących) służy celom immersyjnym, angażując odbiorcę w sposób jak najpełniejszy. Relevantnym składnikiem jest tutaj mitologia i reprezentowana przez nią tradycja, pozwalająca na dokładniejsze przedstawienie specyfiki reguł panujących w postapokaliptycznym świecie. Ma to także wykładnik praktyczny w tym sensie, że fabuła nie skupia się wyłącznie na schematach wędrówki, poszukiwania azylu, poznawania nowych sojuszników czy zagrożeń, lecz umożliwiające zostaje wyeksplikowanie zmian, jakie przynoszą kolejne sezony (aż po podróż na inną planetę). Aby bowiem kontynuacja losów bohaterów była bardziej interesująca, producenci zdecydowali się na kolejne scenariuszowe wolty, reorganizując w coraz to nowy sposób warunki oraz – ostatecznie – światy, w jakich przychodzi trwać postaciom. Wyraźnie potwierdza się tu zasada, przedkładana przez Lisbeth Klastrup i Susanę Toscę, że funkcjonowanie świata transmedialnego nie jest determinowane przez samo istnienie jego pierwszej reprezentacji, tylko obraz świata, który dzieła jego odbiorcy (Klastrup & Tosca 2014: 296).

Najważniejszą zatem kwestią, która determinuje działa twórcze zogniskowane wokół konceptu *Misji 100* jako serialu, są przeobrażenia w obszarze światotwórczym, czego dowodzą liczne wypowiedzi Rothenberga w wywiadach, gdzie podkreślał on przede wszystkim wagę dynamicznie przeobrażających się warunków życia bohaterów i związanych z tym kolejnych wędrówek, podróży – także tych międzyplanetarnych. Rozmawiając z Jessicą Toomer, która, komentując finał czwartego sezonu, skonstatowała, że „ponownie przetrwaliśmy koniec świata [*We've survived the end of the world, again*]” (Toomer & Rothenberg 2018), pytając, „Czy ten rodzaj nowego początku daje scenarzystom możliwość stworzenia jeszcze bardziej ambitnych fabuł w piątym sezonie? [*Does that kind of fresh start give the writers' room to create even more ambitious storylines in season five?*]” (Toome & Rothenberg 2018). Rothenberg wyjaśniał więc na przykład, że:

Każdy sezon to był w zasadzie narracyjny *reeboot*, aczkolwiek w tym miał miejsce sześćoletni przeskok czasowy, który istotnie pozwolił nam zrobić niemal wszystko, jednak, według mnie, [widzowie – K.O.] mają świadomość, że bohaterowie się zmienili, aczkolwiek, rzecz jasna, nie tak całkowicie (Toomer & Rothenberg 2018)<sup>8</sup>.

Zaś na komentarz Toomer, że „kluczem do zachowania świeżości w *The 100* jest po prostu kolejne spalenie wszystkiego do gołej ziemi w każdym sezonie [*So the key to keeping things fresh on The 100 is to just burn everything to the ground as often as you can*]” (Toomer & Rothenberg 2018), twórca odpowiedział:

Cóż, wiesz co? To zabawne, że tak to określasz, ponieważ [z punktu widzenia budżetu – dopowiedzenie oryginalne] nie zawsze najmądrzejszą rzeczą jest niszczenie wszystkiego w każdym sezonie, ale my i tak to robimy. Na początku to było wyzwanie powiedzieć: „tak, wydaliśmy milion dolarów na ten statek kosmiczny, a teraz go zniszczymy”, ale obecnie studio jest już do tego przyzwyczajone (Toomer & Rothenberg 2018)<sup>9</sup>.

W podobny sposób opisywał też producent zamiar światotwórczy w rozmowie z Radish, podkreślając, że jego celem jest, aby każdy sezon był inny od poprzedniego, także z uwagi na zmiany światotwórcze (Radish & Rothenberg 2018), ale też na motyw podróżowania w poszukiwaniu lepszego modelu bytowego, fortunniejszych warunków do funkcjonowania – tak społecznego, jak i jednostkowego.

O samym światotwórstwie *showrunner* mówi zresztą, że: „zawsze było jedną z rzeczy, które najbardziej mnie ekscytują [...]. Więc wiesz, to naprawdę zaczyna się od nowa na tak wiele sposobów. Myślę, że ludzie będą bardzo zaskoczeni tym, co naszych bohaterów spotka w sezonie 6 [*has always been one of the things that I get the most excited about, and this is obviously that on steroids*].

<sup>8</sup> Przekład własny za: „There’s sort of, narrative reboot every season, but this one had the six-year time jump [which] really allows us to do pretty much anything we want as long as, I think, it still feels like these people are different but not totally different, if you know what I mean”.

<sup>9</sup> Przekład własny za: „Well, you know what? It’s funny that you say that because [budget-wise] it’s not always the smartest thing to destroy your set every season, but we do that anyway. In the beginning, it was a challenge to say, ‘Yeah, we just spent a million dollars on this spaceship, and we’re going to destroy it,’ but at this point, the studio is used to it”.

*So you know, it really is starting over again in so many ways. I think people will be very surprised with what our heroes encounter in Season 6]*” (McDonald & Rothenberg 2018).

Do składników światotwórczego konceptu bez wątpienia zaliczyć też trzeba stworzony na potrzeby serialu (a nieobecny w powieściach) język, jakim mówią Ziemianie. Tubylcy w produkcji The CW posługują się bowiem mową określaną jako „Trigedasleng”. O jej regułach gramatycznych przeczytać można między innymi w artykule online, w którym pojawia się informacja, że:

*Misja 100* nie robi niczego połowicznie, a stacja The CW wynajęła twórcę języka, Davida J. Petersona, aby wymyślił w pełni funkcjonalny, oryginalny język dla Ziemian, części ludzkości, która przetrwała na Ziemi po nuklearnej apokalipsie. Kiedy mieszkańcy stacji kosmicznych Arek wracają na Ziemię sto lat po wojnie, wierzą, że są sami na planecie. Ale Ziemianie nigdy nie odeszli i stworzyli plemienne, dwujęzyczne społeczeństwo, w którym jego wojownicy mówią po angielsku, ale zwykli obywatele posługują się jego odmianą „ziemską”. [...] Showrunner, Jason Rothenberg, opisał wcześniej tę mowę jako formę języka kreolskiego, który ewoluował w ciągu trzech pokoleń [...]. Stwierdził też, że oficjalną nazwą języka jest Trigedasleng (Wilken 2020)<sup>10</sup>.

Warto przy tym zauważyć, że serial okazał się sporym sukcesem, niejako potwierdzając prawidłowość wyłożoną przez Agnieszkę Kallus i Sławomira Kozioła, konstatujących, że „sukces adaptacji nie jest determinowany porównaniem materiału filmowego z książkowym, ale skutkiem zaadaptowania tekstu oryginalnego na nowe medium w sposób przemawiający do odbiorców” (Kallus & Kozioł 2012: 11). W wypadku *Misji 100* powodzenie produkcji gwarantowały elementy istotne dla współczesnego odbiorcy serialowego, a więc choćby skoncentrowanie fabuły nie na kwestiach romansowych (jak ma to miejsce

<sup>10</sup> Przekład własny za: „*The 100* isn't doing anything halfway; the CW series has hired language creator David J. Peterson to come up with a fully functional, original language for the Grounders, a branch of humanity which has survived on Earth following a nuclear apocalypse. When the inhabitants of the Ark space station return to Earth a hundred years after the war, they believe they are alone on the planet. But the Grounders never left, and have created a tribal, bilingual society where its warriors speak English, yet its people speak 'Grounder.' Series creator Jason Rothenberg has previously described the language as a form of Creole English, which has evolved over the course of the three generations where Grounders have lived alone on Earth. He has also stated that the official name of the language is Trigedasleng”.

w materiale literackim), ale oparciu jej na postaciach silnych kobiet, a także włączeniu w narrację wątków LGBTQ+<sup>11</sup>. Determinantę produkcji miał stanowić ponadto koncept zbrutalizowanego świata, pełnego przemocy, o czym od początku opowiadał w wywiadach Rothenberg, wyjaśniając powody, dla których zdecydowano się odejść od „miękkiego” pierwowzoru na rzecz mroczniejszej opowieści. Jak podawał serwis GoodDaySacramento w streszczeniu rozmowy z producentem: „Szefowie sieci CW, w tym prezes Mark Pedowitz, zachęcają scenarzystów do przekraczania granic w podejmowaniu mrocznych i kontrowersyjnych tematów, a Rothenberg jest [tym – K.O.] zachwycony. »Te dzieciaki lądują w sytuacji, w której nie ma żadnych autorytetów i muszą wymyślić, jak przetrwać«” [*The CW brass, including network president Mark Pedowitz, are encouraging the writers to push the limits of dark and edgy themes and Rothenberg is thrilled. 'These kids are dropped into the situation with no authority and they have to figure out how to survive'*]” (Fox & Rothenberg 2014).

### Emancypacyjna podróż bohaterów ku subwersywnej dorosłości

Z kolei skupienie optyki na bohaterkach kobiecych – zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych – spełniało współczesne zapotrzebowanie na reprezentacje wpisujące się w „postfeministyczne wzorce kobiecości” (Strehlau 2016: 45), które Nelly Strehlau pojmuje jako

fakt dostrzegalnego dialogu między tematyką serialu a motywami feministycznymi (często traktowanymi krytycznie), jak również jako „podwójne uwikłanie” [...] w rozumieniu Angeli McRobbie [...]. Zgodnie z opisem McRobbie, postfeminizm kultury związany jest ściśle z jej neoliberalnością; w neoliberalnym dyskursie upodmiotowienie kobiet staje się swoistym dobrem konsumpcyjnym, stanowiącym jeden z możliwych wyborów dobrego życia dla kobiecego, zindywidualizowanego podmiotu [...], zaś podwójne uwikłanie oznacza fakt, że w postfeminizmie pewne postulaty feminizmu zostają zawłaszczane i zaprezentowane jako oczywiste i zdroworozsądkowe, natomiast sam feminizm zostaje odrzucony i potraktowany jako coś przestarzałego i zagrażającego inteligibilnej kobiecej tożsamości (Strehlau 2016: 46).

<sup>11</sup> Aczkolwiek w tym wypadku sukces okazał się dość połowiczny i zakończony skandalem, o czym w dalszej części wywodu.

Tym samym serialowa rzeczywistość *Misji 100* wypełniona zostaje bohaterkami zgoła odmiennymi od tych, jakie zaproponowała w literackiej wersji Morgan. Przede wszystkim Clarke Griffin, w powieściach dziewczę kochliwe, nad wyraz emocjonalne, acz dość zaradne życiowo, w produkcji The CW wyrasta na przywódczynię, zmuszoną dokonywać wyborów nierzadko trudnych i niosących traumatyczne psychologicznie konsekwencje. Clarke to jednostka silna, inteligentna, która odbywa podróż osobowościową, przeobrażając się z idealistki w – *nolens volens* – masową morderczynię (co ma miejsce choćby po unicestwieniu Mount Weather<sup>12</sup>), nazywaną „the Great *Wanheda*, Mountain Slayer”<sup>13</sup>. I choć decyzje o odbieraniu życia innym odbijają się na jej zdrowiu psychicznym, młoda protagonistka ostatecznie uznaje, że jej obowiązkiem jest właśnie dokonywanie trudnych wyborów po to, by zapewnić swoim ludziom optymalnie bezpieczną egzystencję. Jej mottem staje się powiedzenie: „Zniosę to, żeby inni nie musieli”. Choć Clarke nawiązuje emocjonalne relacje z kilkoma postaciami (jak się okazuje – inaczej niż w pierwowzorze – jest biseksualna), to najważniejszymi osobami są dla niej matka Abigail (niewolna zresztą od problemów, jak choćby przegrana walka z uzależnieniem narkotykowym) oraz Madi, dziewczynka, którą odnajduje po drugiej zagładzie Ziemi, po odbyciu podróży do jedynej ocalałej zielonej enklawy. Bohaterka wyrasta zatem z nastolatki wrzuconej wraz z grupą nieletnich skazańców w środek nieznanego jej świata, na przywódczynię, szanowaną pośród ziemskich klanów, choć budzącą grozę i nienawiść. Paradoksalnie jednak to właśnie Clarke staje się dla małej Madi figurą matczyną, aczkolwiek, jak bywa to w wypadku buntujących się dorastających dziewczynek, niezupełnie wzorem do naśladowania.

Tym bowiem jest równie skomplikowana, a dla serialu kluczowa postać, Octavia Blake, w trakcie kolejnych sezonów przechodząca przemianę od dziewczynki, której istnienie – ze względu na kontrolę urodzeń na Arkach – ukrywano przed światem, poprzez wojowniczkę o przydomku „Skairipa”<sup>14</sup>, potrafiącą bezwzględnie rozprawić się z przeciwnikami (jest to też bohaterka,

<sup>12</sup> Była to dystopijna społeczność, z którą skonfliktowali się między innymi nastoletni bohaterowie po zesłaniu na planetę. W bunkrze Mount Weather zginęło ponad trzysta osób.

<sup>13</sup> Są to słowa wypowiedziane przez Roana w trzecim sezonie serialu. „Wanheda” oznacza „komandora śmierci”, osobę „władającą śmiercią”.

<sup>14</sup> Oznacza to w języku serialowych Ziemian „śmierć z przychodzącą z góry”. Owo „z góry” odnosi się do nazwy, jaką tubylcy nadali przybyszom z Arek, a więc Ludzie Nieba.

która jako pierwsza przyswaja sobie kulturę tubylczą<sup>15</sup>), aż po szaloną władczynię, której pragnienie przelewu krwi doprowadziło do zagłady niemal całe jej plemię. W sezonie piątym Octavia zyskuje przydomek „Blodreina”, oznaczający „czerwoną królową”, w związku z regułami, które zmuszona została wprowadzić, aby wymusić porządek na zamieszkujących bunkier poddanych. Sześć lat podziemnej egzystencji czyni z niej jednostkę pełną frustracji, niezaznaczającą miłości, a żądną posłuszeństwa wobec ustalonych przez nią reguł. Jej diametralna transformacja związana jest między innymi z rozłąką z bratem, Bellamym, który dotychczas trwał przy niej bez względu na okoliczności (a który w następstwie *Praimfaya*, czyli drugiego kataklizmu, znalazł się ponownie w przestrzeni kosmicznej), pełniącego rolę buforu bezpieczeństwa, gdy temperament Octavii brał górę nad rozsądkiem. Dotkliwie odczuwana nieobecność brata (o którym bohaterka sądzi, że zginął) sprawia, że tym bardziej dojmujące staje się osamotnienie władczyni, a w konsekwencji jej wzrastająca nienawiść, bezwzględność i egoizm. W następstwie wydarzeń mających miejsce podczas tak zwanego „Mrocznego Roku”, a związanych z problemem wyżywienia mieszkańców bunkra, Octavia (z powodów całkowicie zracjonalizowanych i wyłożonych przez lekarkę, matkę Clarke) musi zgodzić się na praktyki kanibalistyczne, by ratować pozostałych ocalańców. W geście tym zawiera się zarówno przekroczenie granic *numinosum*, jak i całkowita negacja wartości, które dotychczas reprezentowała protagonistka<sup>16</sup>. Kulminacyjnym momentem, kiedy wyraźnie widać transgresyjność zachowań postaci, staje się moment spalania przez nią farmy alg, które mogłyby zapewnić przetrwanie jej poddanym i tym samym pomóc uniknąć wojny z ludźmi pułkownik Diyozy o jedyną zdatną do zasiedlenia dolinę. Dodajmy – wojny z góry z przegranej, jeśli wziąć pod uwagę możliwości technologiczne oraz liczebność przeciwników.

Warto w tym miejscu podkreślić, że transformacja każdej z głównych bohaterek warunkowana była potrzebą prezentacji postaci nie tylko przykuwających uwagę, lecz jednocześnie zaspokajających oczekiwania widzów, pra-

<sup>15</sup> Czytamy w Wikii: „Wcześniej przyjęła kulturę Ziemi, a nigdy nie czując się częścią Ludzi Nieba ze względu na okoliczności swoich urodzin, zdecydowała się [więc – K.O.] ubierać jak tubylcy, malować jak oni i zdobyć przynajmniej jeden tatuaż. Jako pierwsza zaczęła mówić w języku *Trigedasleng*” (The100.fandom.com 2018).

<sup>16</sup> Skądinąd portretowana w powieściach Morgan jako rozpieszczona, infantylna i sprawiająca problemy nastolatka, której fabularna rola jest dość ograniczona.

gnących tego, aby każda z nich była dzielna i stanowiła wzorzec „lub, pomimo swoich wad [...] »głos rozsądku« oraz zapewni łatwość pozytywnej identyfikacji” (Strehlau 2016: 46). Wpisana w postępowanie kobiet przemoc, a także zdolność do aktywnego stawiania czoła kolejnym problemom – w taki sposób pokazywane są też wojowniczi plemion, ich Dowódcy, a także między innymi matka Clarke czy pułkownik Charmaine Dyioza (obie w tym samym stopniu odbywające podróż w wymiarze psychologicznym – od jednostek wrażliwych i empatycznych, po kierujące się brutalną, racjonalną do granic okrucieństwa logiką) – jest częścią zaplanowanego przez twórców „zbrutalizowania” świata postapokaliptycznego i odejścia od matrycy literackiej. Podobny model postępowania koreluje z potrzebą zaznawania przez widza przyjemności płynącej z oglądania kobiet realizujących „uczucie *empowerment* – ‘upodmiotowienia/uprawnomożenia’, którego mają być nośnikami” (Strehlau 2016: 46). Co więcej, „Przyjemna jest identyfikacja z bohaterką postrzeganą jako stawiająca czoła [...] przeciwnościom losu [...] lub awansująca społecznie” (Strehlau 2016: 46)<sup>17</sup>. Krytycy oraz widzowie chwalili zresztą serial właśnie za wprowadzenie mocnych i wielowymiarowych psychologicznie postaci kobiecych. Egzemplifikację stanowi choćby taki *passus*:

Telewizję i kobiety łączyła przez długi czas interesująca, acz skomplikowana relacja, a wiele produkcji ukazywało kobiety w ograniczonych, archetypowych rolach. Nie znaczy, że takie role nie były potrzebne i ważne dla świata programów telewizyjnych, ale wypada się zgodzić, że zdecydowanie lepsze dla kobiet są role dynamiczne, niż-

<sup>17</sup> Warto przy tym dodać, że podobna konstytucja postaci znamienne jest, wedle Krzysztofa Arcimowicza, dla neoseriali: „Jednym z najbardziej znamienych wyróżników neoseriali są protagoniści, których można określić mianem antybohaterów. Małgorzata Major wymienia następujące ich cechy: ateizm, racjonalizm, pożądanie bogactwa, determinacja w dążeniu do założonego celu, umiejętność kłamania, szowinizm u mężczyzn i feminizm u kobiet, nieuregulowane i problematyczne relacje rodzinne oraz niepodatność na wpływy zewnętrzne. Jednak, jak słusznie zauważa Bernadetta Darska, cechy te należy potraktować w sposób umowny, wiele bowiem z nich jest dyskusyjnych. »Antybohaterowie bywają o wiele bardziej skomplikowani i wieloznaczeni, niż chcieliby ci, którzy próbują ich opisać [...]. To, co najciekawsze w antybohaterach, zawiera się w fakcie, że nie da się do nich przyłożyć jednej matrycy i wedle niej opisać ten szczególny typ postaci serialowej«. Określanie cech protagonistów *post-soapów* to trudne zadanie nie tylko z powodu różnic osobowościowych i realizowanych przez nich wartości, ale również dlatego, że dosyć często przechodzą oni ewolucję. Niemniej cechy wskazane przez Major można uznać za adekwatne w odniesieniu do wielu antybohaterów seriali nowej generacji” (Arcimowicz 2016: 38).

li biernie. Serial *Misja 100* osiągnął w tym względzie równowagę, w przeciwieństwie do innych tegorocznych programów telewizyjnych. Kobiety [tutaj – K.O.] to matki, kochanki, wykwalifikowani pracownicy i, co najważniejsze, jednocześnie liderzy. Produkcja *Misja 100* pokazuje, że postacie żeńskie nie muszą poświęcać swojej kobiecości, emocji czy integralności, aby osiągnąć społeczny szacunek. I choć kobiety w *Misji 100* stanowią niewielki procent obsady, to na ekranie dominują (Driscoll 2014)<sup>18</sup>.

## Mozolna podróż ku postnowoczesnemu odbiorcy

Droga, którą obrali twórcy, oznaczała wszelako niemal całkowitą rezygnację z pomysłów przedłożonych w literackim pierwowzorze i – jak wspomniano – wypracowanie własnych konstrukcji postaci w taki sposób, by zaspokajały one estetyczne oraz emocjonalne potrzeby współczesnych widzów. Warto przy tym jednak zauważyć, że wolta taka nie zakończyła się na zmianie osobowości protagonistów, lecz objęła również ich biografie oraz wiek – przeskoki czasowe umożliwiły wielu bohaterom wejście w dorosłość, a niektórym, jak Monty i Harper, rodzicielstwo, wspólną starość, a wreszcie spokojną śmierć z naturalnych przyczyn<sup>19</sup>, jaka stała się ich udziałem po tym, gdy

<sup>18</sup> Przekład własny za: „Television and women have had an interesting and complicated relationship over time, and many shows put women into limited archetypal roles. That’s not to say that these roles are not necessary and vital to a television show’s world, but let’s agree that dynamic roles for women are better than static roles. *The 100* has found a balance for women unlike any other show on television this year. Women are mothers, lovers, skilled workers, and, most importantly, leaders all at once. *The 100* demonstrates that female characters do not need to sacrifice their femininity, emotions, or integrity to achieve respect in a community”.

<sup>19</sup> Decyzja o uśmierceniu bohaterów podjęta została w związku z deklaracją ich odejścia z serialu, a Rothenberg, udzielający wywiadu Lindsey McDonald, wyjaśniał losy postaci następująco: „Naprawdę chciałem dać dobre pożegnanie Chrisowi i Chelsea [odgrywającą rolę Harper – K.O.]. Zwłaszcza Chrisowi, który od samego początku był w stałej obsadzie regularny i kochał Monty’ego [graną przez siebie postać – K.O.]. Uwielbiałem ich związek, to było inne od wszelkich innych związków w serialu. Mieli szczęśliwe życie. Mieli pełne życie. Doświadczyli czegoś, czego nigdy nie doświadczyła żadna z naszych postaci, a więc spokoju przez całe życie. Gdy wszyscy pozostali weszli z szatnią kriotoniczną, ci dwoje mieli dziecko, wychowali je, pożegnali się z nim, kiedy dorosło na tyle, aby dokonywać własnych wyborów i chciało doświadczyć życia innego niż wyłącznie z dwojgiem rodziców, z którymi był przez 26 lat. Nie wiem, dla mnie to było piękne ukończenie ich historii. Podróż Monty’ego w tym sezonie była oczywista, on skończył z zabijaniem, chciał przerwać ten cykl. Rozmawiali o ... po prostu o życiu tam [...] i to właśnie zrobili. [...] podczas gdy wszyscy inni spali” (McDonald & Rothenberg 2018). Przekład własny za: „really wanted to give Chris



podjęli decyzję o skierowaniu statku kosmicznego ku planecie, na której być może pozostali mają szansę się osiedlić.

Kolejną tematyką, mimo że obecną, to nieakcentowaną wyraźnie w powieściach Morgan, są kwestie LGBTQ+, stanowiące dla wielu odbiorców istotny walor produkcji. W materiale książkowym Clarke jest jednoznacznie osobą heteroseksualną, którą łączą z Bellamym Blakiem (a wcześniej Wellsem) relacje miłosne. Jednak scenarzyści *Misji 100* podjęli decyzję o odejściu od tego schematu, prezentując eksplicytnie biseksualizm protagonistki, zyskując tym krokiem ogromną aprobatę krytyki i wielu odbiorców. Podobną decyzję kreatywną uzasadniano w logiczny i nieskomplikowany sposób, wyjaśniając po prostu, że w świecie postapokaliptycznym, w którym walka o przetrwanie jest kwestią nadrzędną, na inne dylematy nie ma miejsca i niczyja seksualność nie stanowi w tej rzeczywistości relewantnej kwestii (Jester 2015).

Wszelako mimo tak znaczącej otwartości na kwestie seksualnej orientacji bohaterów, producenci nie uniknęli posądzeń o dyskryminację, co miało związek z uśmierceniem Lexy, postaci, z którą związała się Clarke. Decyzja scenarzystów, aby ukochana protagonistki zginęła, była podyktowana prawdopodobnie faktem, że odtwórczyni tej roli, Alycia Debnam-Carey, chciała odejść z serialu<sup>20</sup>, jednak emisja odcinka wywołała sporo negatywnych komentarzy i artykułów, zatytułowanych dość znamienne, jak choćby *Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners* (Stanhope 2016) czy *Why Is TV Killing Its Queer Women?* (Thomas 2016)<sup>21</sup>.

and Chelsea a good goodbye. Especially Chris, who's been a series regular since day one and loved Monty. I loved that relationship, it was unlike any other relationship in the show. They had a happy life. They had a whole life. They experienced something that none of our characters have ever experienced before which is peace for really their whole lives. Once everyone else went into cryo, they had a child, they raised that child, they said goodbye to that child when that child got old enough to make his own choices and wanted to experience life beyond just the two parents that he lived with for 26-plus years. I don't know, to me it felt like a beautiful completion of their story. Monty's journey this season was obviously, he was done killing he wanted to stop the cycle. They talked about ... just living there and turning that farm into something viable again and that's what they did. They just did it on the show while everybody else was sleeping".

<sup>20</sup> Aktorka dołączyła do obsady *Fear the Walking Dead* jako odtwórczyni jednej z głównych ról.

<sup>21</sup> Komentowano także: „Produkcja The CW zyskała nie tylko reputację jednego z najbardziej brutalnych programów telewizyjnych, ale nic nie uderzyło publiczności mocniej niż w trzecim sezonie, kiedy Lexa [...] została przypadkiem zabita. Oburzenie pokazaniem postaci padającej ofiarą »motywu śmierci lesbijki« było ogromne – bo po całym wypiętym sezonie, Lexa stała się ikonicznym przykładem reguły, że postacie LGBTQ i osób

Kontrowersji jednak nie wyjaśniono, a sieć The CW oraz sam Rothenberg nie chcieli w żaden sposób odnieść się do wywołanego decyzją kreatywną skandalu. W późniejszych latach *showrunner* wolał skupiać się na relacji – ściśle związanej z materiałem literackim – a mianowicie statusem związku między Clarke a Bellamy. Producent z upodobaniem drażnił się z fanami, opowiadając w wywiadach, że choć doskonale wie, jak motyw ten przedstawia się w cyklu Morgan, to on sam jeszcze nie zdecydował, w którym kierunku potoczą się losy obojga bohaterów i czy kiedykolwiek będą oni parą.

W kontekście podobnych korelacji i rozbieżności, istotnym tropem łączącym pierwowzór powieściowy z realizacją serialową wydaje się początkowa ścisła współpraca pomiędzy autorką książek a Rothenbergiem, bowiem niejako synchronicznie tworzyli – ona pierwszą część cyklu, zaś on odcinek pilotowy serialu (Maughan 2013). Jest to tym ważniejsze, że już po 2014 roku wzmianki dotyczące współpracy obojga twórców są nikłe, a w wywiadach z Rothenbergiem często podkreślana jest odrębność medium telewizyjnego i literackiego. Jak wcześniej wspomniano, za adaptację można uznać produkcję zawierającą elementy pierwotnego dzieła, lecz przypadek *Misji 100* wydaje się dość szczególny. Przede wszystkim cykl Morgan jest wyraźnie – pod względem formalnym i fabularnym – adresowany do młodego odbiorcy, wpisując się w nurt powieści typu *young adult*. Trudno jednak określić tym samym mianem najpóźniejsze sezony serialu sieci The CW, wzięwszy pod uwagę szczególną brutalizację w obrębie konceptu światotwórczego, a tym bardziej tyczy się to piątego sezonu, w którym niezwykle eksplicytnie – aczkolwiek ze stosownym dla stacji publicznej umiarem – pokazane są na przykład akty kanibalizmu czy sceny okrutnych pojedynków staczanych na arenie w bunkrze. Jednak już w poprzednich latach narracja ogniskowała się dość mocno wokół problematyki przetrwania, wszechobecności śmierci, kwestii dojmującej utraty i niemożności zaznania upragnionego spokoju. Na tym tle romanse zdawały się redukować do niezbędnego minimum, a budowanie relacji między postaciami przypominało raczej tworzenie aliansów wojennych niżli nastoletnie związki.

niebiałych zdają się ginąć znacznie częściej niż inne" (Miller 2016). Przekład własny za: „The CW's *The 100* has more than earned its reputation for being one of the most brutal shows on television, but nothing hit its audience harder than the moment in Season 3 when Lexa (Alycia Debnam-Carey), just after sleeping with Clarke (Eliza Taylor) for the first time, was killed by accident. The outrage over the show falling prey to the “lesbian death trope” was epic – in a season full of death, Lexa became an icon for how LGBTQ characters and characters of color seem to die an awful lot more than others”.

Przeskok czasowy, ustalający wiek bohaterów w przedziale pomiędzy dwadzieścia cztery a niemal trzydzieści lat, jest w tym kontekście tym bardziej znamieny. Wyraźnie widać tu zamiar wykroczenia poza dominantę motywiki romansowej i wejścia w obszar światotwórczy, konsekwentnie realizowany oraz podtrzymywany w następnych sezonach. Można zatem skonstatować, że *Misja 100* stanowi przykład adaptacji, która nie dość, że oparta została na dość luźnych nawiązaniach do pierwowzoru, to zmieniając prymarne wątki narracji, przeobraziła się w produkcję adresowaną zarówno do młodszych (choć może nie najmłodszych), jak i dorosłych widzów. Jest to zgodne z koncepcją Hutcheon, badaczka pisze bowiem:

Oddzielenie fragmentów opowieści (lub fabuły) może podlegać z transmedialności [...]. Mogą się one jednak zmieniać – często radykalnie – w procesie adaptacji i to nie tylko [...] pod względem uporządkowania fabuły. Jej tempo może podlegać przekształceniu, poszerzeniu. Do istotnych różnic mogą prowadzić przesunięcia fokalizacyjne czy punktu widzenia w obrębie adaptowanej opowieści (Hutcheon 2006 : 11)<sup>22</sup>.

Wspomniana w tytule rozdziału transmedialna podróż (choć można ją też określić mianem „potyczki”) jest chyba dobrym podsumowaniem tego, co stało się z materiałem literackim po zmianie medium – zwłaszcza, że ma to miejsce w złotej erze seriali.

22

Przekład własny za: „The separate units of the story (or the *fabula*) can also be transmediated – just as they can be summarized in digest versions or translated into another language [...]. But they may well change – often radically – in the process of adaptation, and not only (but most obviously) in terms of their plot ordering. Pacing can be transformed, time compressed or expanded. Shifts in the focalization or point of view of the adapted story may lead to major differences”.

## Źródła cytowań

- ARCIMOWICZ, KRZYSZTOF (2016), 'Antybohaterowie neoseriali – gra (z) wartościami', *Ars inter Culturas*: 5, ss. 35-48.
- ĆWIKŁA, PAWEŁ (2006), *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice: Śląsk.
- DOWLING, AMBER (2016), 'The 100 Star Slams Showrunner Over Controversial Exit', online: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/100-rickey-whittle-jason-rothenberg-881496>, [dostęp: 28.07.2018].
- DRISCOLL, DARA (2014), 'Why the Leading Ladies of The 100 Are the Best Female Characters on TV', online: <https://www.tvovermind.com/leading-ladies-100-best-female-characters-tv/>, [dostęp: 24.08.2018].
- FOX, GEORGE, JASON ROTHENBERG (2014), 'The 100 EP Jason Rothenberg Talks To Us', online: <https://gooddaysacramento.cbslocal.com/2014/03/17/the-100%E2%80%B2-ep-jason-rothenberg-talks-to-us/>, [dostęp: 03.05.2018]
- HAŃDEREK, JOANNA (2017), 'Wokół wykluczenia', w: Joanna Hańderek, Natalia Kućma (red.), *Wykluczenia*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 5-35.
- HERMAN, DAVID (2009), *Basic Elements of Narrative*, Blackwell: Oxford.
- HUTCHEON, LINDA (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, London: Taylor Francis Group.
- JESTER, ALICE (2015), 'The 100 Season 3 Preview: Interview with EP Jason Rothenberg, Comic Con 2015 TV Guide Edition', online: <http://www.tvfortherestofus.com/index.php/news/1019-the-100-season-3-preview-interview-with-ep-jason-rothenberg-comic-con-2015-tv-guide-edition>, [dostęp: 12.08.2018].
- KACZMARCZYK, KATARZYNA (2015), 'Narratologia transmedialna. Założenia, cele, wyzwania', *Tekstualia*, 4, ss. 3-16.
- KACZMARCZYK, KATARZYNA (2017), 'Wprowadzenie', w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 4-20.
- KLASTRUP, LISBETH, SUSANA TOSCA (2014), 'Game of Thrones: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming', w: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press, ss. 295-314.

- MAJ, KRZYSZTOF M., KSENIA OLKUSZ (2019), 'Phármakon i władza logosu jako religijne opium dla mas w wybranych narracjach dystopijnych dla młodzieży (*young adult dystopias*)', w: Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski, „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – teksty religijne, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ss. 147-163.
- MAUGHAN, SHANNON (2013), 'Counting Down to 'The 100'', online: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/58480-counting-down-to-the-100.html>, [dostęp: 31.10.2018].
- MCCALLUM, ROBYN (2018), *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Children's Literature into Film*, New York: Palgrave Macmillan Secaucus.
- MCDONALD LINDSAY, JASON ROTHENBERG (2018), 'The 100 Boss Explains What Those Major Twists Mean for Season 6', online: <https://www.tv-guide.com/news/the-100-season-5-episode-13-finale-jason-rothenberg-interview/> [02.11.2018].
- MILLER, LIZ SHANNON (2016), 'The 100' Dodges Controversy Even As It Mourns Lexa At San Diego Comic-Con', online: <https://www.indiewire.com/2016/07/the-100-lexa-death-comic-con-controversy-1201709168/> [dostęp: 24.08.2018].
- MORGAN, KASS (2015), *Dzień 21*, przekł. Maciej Studencki, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- MORGAN, KASS (2016), *Powrót na Ziemię*, przekł. Maciej Studencki, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- RADISH, CHRISTINA, JASON ROTHENBERG (2018), 'The 100 Showrunner Jason Rothenberg Teases Big Plans, Bigger Threats in Season 5', online: <http://collider.com/the-100-season-5-interview-with-jason-rothenberg/> [dostęp: 21.06.2018].
- STANHOPE, KATE (2016), 'Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunner', online: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800>, [dostęp: 04.07.2019].
- STRELHAU, NELLY (2016), 'Nieidealna Ally – nieświęta Alicia – niepokorna Annalise: „lubialność” a konstrukcja postaci bohaterki wybranych amerykańskich seriali prawniczych', w: Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 43-56.

- THE100.FANDOM.COM (2018), 'Octavia Blake', online: [https://the100.fandom.com/wiki/Octavia\\_Blake](https://the100.fandom.com/wiki/Octavia_Blake), [dostęp: 09.08.2020].
- THE CW TELEVISION NETWORK (2014-2019), *The 100*, sezony 01-06.
- THOMAS, JUNE (2016), 'Why Is TV Killing Its Queer Women', online: <https://www.advocate.com/television/2016/9/07/why-tv-killing-its-queer-women>, [dostęp: 02.08.2019].
- TOOMER, JESSICA, JASON ROTHENBERG (2018), '*The 100's* Jason Rothenberg Explains Why He Had To Burn Everything To The Ground For Season 5', online: <https://uproxx.com/tv/jason-rothenberg-the-100-season-5-interview/>, [dostęp: 18.09.2018].
- WILKEN, SELINA (2020), '*The 100* Language Creator Releases Grounder Speak Pronunciation Guide', online: <https://www.hypable.com/the-100-season-2-grounder-language-peterson/>, [dostęp: 09.08.2020].