

MATEUSZ KATNER

## MIĘDZY *QUALITY TV*

## A TELENOWELĄ

### O KOLUMBIJSKIEJ WERSJI *BREAKING BAD*

Dobry pomysł to połowa sukcesu. Dlatego na rynku telewizyjnym zaczęło funkcjonować pojęcie formatu, rodzaju „waluty” w międzynarodowym handlu wymiennym, czego doskonałym przykładem jest ekspansyjny rynek amerykański. Z jednej strony w Stanach Zjednoczonych realizuje się takie programy, jak teleturniej *Who Wants to Be a Millionaire* (1999–), telenowela *Brzydula Betty* (2006–2010) czy reality show *Big Brother* (2000–), adaptacje hitów, kolejno, brytyjskiego, kolumbijskiego i holenderskiego; z drugiej – amerykańskie programy, takie jak sitcom *Honeymooners* (1955–1956), reality show *America's Next Top Model* (2003–) i teleturniej *Family Feud* (1976–1985, 1988–1995, 1999–), doczekały się swoich lokalnych wersji w wielu innych krajach. Polacy poznali je jako *Miodowe lata* (1998–2004), *Top Model. Zostań modelką* (2010–2011, 2013) i *Familiada* (1994–).

W przypadku tak zwanych seriali jakościowych nowej złotej ery telewizji sytuacja staje się jednak niemalże jednobiegunowa. *Dochodzenie* (2011–2014) oparty jest na duńskim *The Killing* (2007–2012), *Homeland* (2011–) na izraelskim *Hatufim* (2009–2012), a *House of Cards* (2013–) na miniserialu BBC o tym samym tytule (1990). *Metástasis* (2014), oficjalny hiszpańskojęzyczny remake *Breaking Bad* (2008–2013), jest wyjątkiem od reguły.

Pojęcie „televizji jakościowej” (*quality tv*) nie oznacza po prostu dobrej telewizji. Choć termin ten wydaje się nieostry, jednocześnie jest dość intuicyjny. Sarah Cardwell wspomina opinię swojego studenta, który o wyprodukowanym dla BBC filmie *Perswazje* (1995, Roger Michell) powiedział: „Zdaję sobie sprawę, że to była telewizja jakościowa, ale mnie się nie podobało”<sup>1</sup>. Dobrze obrazuje to instynktowne rozumienie wspomnianej jakości. Różni badacze zwracają zresztą uwagę na inne jej cechy. Robert J. Thompson twierdzi, że seriale jakościowe charakteryzuje łamanie ustalonych konwencji i poruszanie kontrowersyjnych tematów<sup>2</sup>. Ich bohaterowie to postaci ambiwalentne, niełatwe do scharakteryzowania i etycznej oceny. Produkcje te są skierowane do wąskiej grupy odbiorców (*narrowcasting*), często wykształconej, która – w wypadku rynku amerykańskiego – gotowa jest płacić za dostęp do dóbr kultury. Podstawową barierą dystansującą niewyrobionego widza od seriali jakościowych okazuje się wysmakowana narracja, a więc, jak pisze Cardwell, „skomplikowane wątki, użycie erudycyjnego, technicznego, oratorskiego, a nawet poetyckiego języka oraz dynamicznego stylu”<sup>3</sup>. Nie bez kozery stacja kablowa AMC – nadająca między innymi *Dochodzenie*, *Mad Men* (2007–2015), *The Walking Dead* (2010–) czy właśnie *Breaking Bad* – promuje swoje seriale tagline’em „Story Matters Here”. Serial jakościowy wymaga koncentracji i wyższego poziomu zaangażowania niż tradycyjna telewizyjna ramówka<sup>4</sup> – nie sprawdza się jako audiowizualna tapeta, towarzysząca domownikom przy sprzątananiu czy posiłkach.

Fundamenty dzisiejszej telewizji jakościowej powstały jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku. Mianem dramatów jakościowych (*quality dramas*) określano wówczas nadawane na żywo sztuki teatralne autorstwa nowojorskich dramaturgów<sup>5</sup>. Z dzisiejszą telewizją jakościową łączą je nie tylko artystyczne ambicje i ograniczona

<sup>1</sup> S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, przeł. D. Kuźma, [w:] G. Ptaszek, T. Bielak, M. Filiciak (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Warszawa 2011, s. 130.

<sup>2</sup> Zob. R.J. Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997, s. 12–16.

<sup>3</sup> S. Cardwell, dz. cyt., s. 138.

<sup>4</sup> Zob. tamże.

<sup>5</sup> J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, przeł. studenci piątego roku kulturoznawstwa w ramach translatorium prowadzonego przez dr. Mirosława Filiciaka w Katedrze Medioznawstwa Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w roku akademickim 2009–2010, [w:] G. Ptaszek, T. Bielak, M. Filiciak (red.), dz. cyt., s. 115.

liczba odbiorców, lecz także zwrot ku medium, które w powszechnym mniemaniu jest uważane za sztukę wyższą. Siedem dekad temu był to przede wszystkim teatr, dziś jest to kino. Na przykład *Rodzina Soprano* (1999–2007) okazuje się zakorzeniona zarówno w tradycji filmu gangsterskiego, jak i w arcydziełach modernizmu (między innymi twórczości Ingmara Bergmana<sup>6</sup> czy Luchina Viscontiego<sup>7</sup>). Czerpanie z dokonań obszarów kultury innych niż telewizja, jak europejskie kino artystyczne, to cecha *quality tv*, którą podkreśla Jane Feuer<sup>8</sup>. Filmowość telewizji jakościowej objawia się nie tylko w intertekstualnych dialogach z klasyką kina i odwoływaniu się do tradycji kina gatunków. Seriale jakościowe to produkcje wysokobudżetowe, których koszt zbliża je do standardów nie małego, lecz wielkiego ekranu. Z tego powodu telewizję jakościową można rozpoznać na pierwszy rzut oka. To w kwestii finansowej upatrywałbym podstawowej przyczyny rzadkości adaptacji amerykańskich seriali jakościowych w krajach nieanglojęzycznych. Podczas gdy Amerykanie nawet bardzo dobrą zagraniczną produkcję mogą uszlachetnić, a przynajmniej dorównać jej poziomem, dzięki wielkim budżetom (tak na przykład było z *The Bridge: Na granicy* [2013–2014], adaptacją szwedzko-duńskiego *Mostu nad Sundem* [2011–]), próba odwrotna musi zakończyć się fiaskiem na poziomie realizacji. Mianowicie gdy jeden odcinek *Breaking Bad* kręcono około ośmiu dni, jego latynoska adaptacja zajmowała zaledwie dwa i pół dnia, a więc ponad trzy razy krócej<sup>9</sup>.

## BIENVENIDOS A COLOMBIA

Tytuł *Breaking Bad* jest nieprzetłumaczalny. Frazeologizm *to break bad*, używany w południowych stanach, oznacza schodzenie na złą drogę bądź rozpętanie piekła<sup>10</sup>. Kolumbijski remake zatytułowano zatem od impulsu do działania serialowego protagonisty: *Metástasis*, czyli w tłumaczeniu „przerzut nowotworowy”. Prefiks *metá-* może

<sup>6</sup> W.C. Siska, „If All This is for Nothing”. *The Sopranos as Art Cinema*, [http://davidlavery.net/Sopranos/Web\\_Only/Siska.pdf](http://davidlavery.net/Sopranos/Web_Only/Siska.pdf) [dostęp: 14.07.2015].

<sup>7</sup> P. Biskind, *An American Family*, <http://www.vanityfair.com/news/2007/04/sopranos200704> [dostęp: 14.07.2015].

<sup>8</sup> J. Feuer, dz. cyt., s. 114.

<sup>9</sup> G. Levin, *Breaking Bad doesn't get lost in Spanish translation*, <http://www.usatoday.com/story/life/tv/2014/06/03/breaking-bad-spanish-remake-metastasis/9633569/> [dostęp: 14.07.2015].

<sup>10</sup> L. Rothman, *Breaking Bad: What Does That Phrase Actually Mean?*, <http://entertainment.time.com/2013/09/23/breaking-bad-what-does-that-phrase-actually-mean/> [dostęp: 14.07.2015].

również przywozić na myśl metamfetaminę, narkotyk, który produkuje główny bohater. Jako że imiona i nazwiska w *Breaking Bad* w dużej mierze są znaczące, przełożono je na hiszpański. Walter White stał się Walterem Blanco, jego żona Skyler dostała imię Cielo (czyli niebo), a uczeń Jesse Pinkman został nazwany José Miguel Rosas. Dlatego też zamiast wiersza Walta Whitmana użyto poezji Williama Blake'a, by inicjały artysty odpowiadały inicjałom głównego bohatera. Poza leksyką dokonano wielu innych translacji, między innymi ikonograficznych. Kolumbijczycy nie jeżdżą kamperami, toteż Walter i José tworzą ruchome laboratorium w starym szkolnym busie. Pensje nauczycieli są znacznie niższe w Kolumbii niż w Stanach Zjednoczonych, stąd bohater pracuje w szkole prywatnej, a nie publicznej. Krajobraz nizinnego Albuquerque i otaczających go nowomeksykańskich pustyni ustąpił miejsca zimnym górzystym pejzażom północnych Andów, w których jest położona Bogotá. Podczas gdy adwokat Saul Goodman reklamował swoje usługi za pomocą tandetnych spotów w lokalnej telewizji, Saúl Bueno prowadzi własny talk-show z prawniczymi poradami. W Kolumbii nie rozwinął się rynek firm oferujących likwidację insektów, z powodu ograniczonej przestrzeni natomiast powszechne jest wyburzanie starych budynków, by na ich miejscu postawić wieżowce. Walter i Jesse więc „gotują” narkotyk w domach jednorodzinnych, w których zlecono dezynsekcję, a Walter i José pracują w bogotańskich budynkach oddanych do rozbiórki. Zamiast neonazistowskiego gangu, który staje się nemesis protagonisty w ostatnich odcinkach *Breaking Bad*, w *Metástasis* pojawia się skrajnie prawicowa paramilitarna bojówka narodowa. Widoczną zmianą są też fryzury znacznej części bohaterów. Dużo postaci w *Breaking Bad* jest łysych bądź ostrzyżonych na kilkumilimetrowego „jeża”. Ponieważ w Ameryce Łacińskiej mężczyźni nie zwykli pozbywać się bujnych czupryn, ogolony został jedynie główny bohater, który zaczyna tracić włosy, gdy poddaje się chemioterapii.

## ESTO NO ES AMÉRICA

W czasach, w których taśma 35 mm stosowana jest coraz rzadziej, ustępując miejsca tańszej realizacji cyfrowej, *Breaking Bad* nakręcono prawie w całości w tradycyjny sposób. Autor zdjęć, Michael Slovis, realizował każdy sezon w coraz niższym kluczu oświetlenia, ilustrując w ten sposób moralny upadek głównego bohatera. Wnętrza w serialu kręcono przy użyciu obiektywów szerokokątnych, co w połączeniu

z umieszczaniem niepotrzebnych rzeczy (takich jak zasłony) na skrajach kadru, daje poczucie klaustrofobii<sup>11</sup>. Kontrastuje to z zapierającymi dech w piersiach krajobrazami otwartych terenów pozamiejskich, palonych południowym słońcem. W *Metástasis* porzucono te rozwiązania, a cały serial nakręcono kamerą cyfrową w typowym średnim kluczu oświetleniowym, co na pierwszy rzut oka nie odróżnia serialu od estetycznego poziomu standardowej, niskobudżetowej, latyno-amerykańskiej ramówki telewizyjnej.

Mały nakład pieniężny ujawnia się zwłaszcza w scenach, w których stosowano efekty specjalne. Wybuchy samochodów z odcinków *Cancer Man* i *Problem Dog* rażą sztucznością i ewidentnym wykorzystaniem efektów CGI. Budżet amerykańskiej wersji pozwolił na wysadzenie samochodów na planie, w wersji kolumbijskiej natomiast nie wykonano nawet przyzwoitych efektów komputerowych. Kiedy w odcinku *Half Measures* Walter White ratuje Jesse'ego Pinkmana w ostatniej chwili, potrącając rozpędzonym samochodem chcących zastrzelić go dealerów, scena sprawia niezwykle realistycznie wrażenie; w *Metástasis* ta sama scena wygląda, jakby była wykreowana przez amatorów w wolnym czasie bawiących się darmowymi programami montażowymi.

W *Breaking Bad* zastosowano wiele niekonwencjonalnych ujęć kamery, na przykład z perspektywy odkopywanej dziury w ziemi (odcinek *Bit By a Dead Bee*), z perspektywy muchy (*Fly*) czy zza głowy leżącego człowieka, który w tym samym ujęciu zostanie zastrzelony, a obiektyw kamery spryskany krwią (*Felina*). Genialnym zabiegiem jest stosowana w scenach „gotowania” perspektywa naczyń, w których powstaje narkotyk, co podkreśla miłość protagonisty do swojego produktu. Z dużej części tych rozwiązań zrezygnowano w hiszpańskojęzycznej wersji, ale należy zaznaczyć, że nie ze wszystkich. Sekwencje inicjalne (*cold open/teaser*) wielu odcinków *Breaking Bad* prezentowały różne przedmioty w bardzo bliskim planie. Początkowo niezrozumiały detal czy makrodetal nabierał znaczenia dopiero po obejrzeniu całego odcinka czy nawet sezonu. Scenarzyści umieszczali na początku retrospekcje i prospekcje (odnoszące się do wydarzeń rozgrywających się nie tylko w trakcie właściwego czasu akcji serialu, ale i całego życia głównego bohatera). Igrali z telewizyjnymi gatunkami, sięgając po konwencje teledysku, spotu reklamowego

<sup>11</sup> J. Leyda, „White” Masculinity: *Breaking Bad and the Return of the Reluctant Hero*, s. 8, [https://www.academia.edu/3650478/\\_White\\_Masculinity\\_Breaking\\_Bad\\_and\\_the\\_Return\\_of\\_the\\_Reluctant\\_Hero](https://www.academia.edu/3650478/_White_Masculinity_Breaking_Bad_and_the_Return_of_the_Reluctant_Hero) [dostęp: 14.07.2015].

czy wiadomości<sup>12</sup>. Ta narracja i stylizacja zostały w pełni zachowane w latynoskiej retrowersji.

Mimo wierności estetyce scen początkowych *Metástasis* dopasowane jest do reguł broadcasting, więc ogranicza stawianie widzowi wyzwań. Zakończenie odcinka *Half Measures* dobrze obrazuje zawieszenie kolumbijskiego remake'u między regułami serialu jakościowego a telenoweli. Oryginalny odcinek wieńczy zbliżenie twarzy głównego bohatera, który chwilę wcześniej przejechał oprawców byłego ucznia, a jednego z nich dobił strzałem z pistoletu. „Uciekaj” – zwraca się do Jesse'ego, po czym następuje cięcie kończące odcinek. W latynoskiej wersji dynamizm sceny zostaje rozbity przez dodanie jeszcze jednego ujęcia. José Miguel Rosas zgodnie z radą ucieka do swojego samochodu. Ten zupełnie niepotrzebny fragment, jak sądzę, ma za zadanie pomóc mniej skupionemu widzowi nadążyć za akcją.

Istotne różnice wybrzmiewają także w ścieżce dźwiękowej. Główny motyw remake'u wyraźnie nawiązuje do oryginału, aczkolwiek z powodu szybszego tempa i użycia harmonijki ustnej wydaje się dużo mniej mroczny. Wykorzystane w odcinkach piosenki, choć są inne niż w oryginale, utrzymano w podobnej stylistyce, typowej dla pogranicza Stanów Zjednoczonych (blues, country, folk; choć także i rap). Jeśli jednak chodzi o muzykę ilustracyjną, pełni ona zupełnie inną funkcję. Oryginalna ścieżka dźwiękowa Dave'a Portera ginęła zwykle w tle, podczas gdy akompaniament w *Metástasis* często wysuwa się na pierwszy plan, prawie zagłuszając aktorów. W scenie z pilotowego odcinka, w której Walter White dowiaduje się o swojej chorobie i rychłej śmierci, muzyki nie ma wcale. Gdy tę samą wiadomość otrzymuje Walter Blanco, scena jest okraszona sentymentalnym motywem klawiszowym. Jak stwierdziła Angelica Guerra, dyrektor produkcji w Sony Pictures Television na Amerykę Łacińską: „Z powodu naszych telenowelowych przyzwyczajzeń umieszczamy muzykę wszędzie. To reguła, której się nie łamie”<sup>13</sup>. Dlatego przetworzenie sceny w tej poetyce odbiera jej wieloznaczność, obecną w amerykańskim oryginale. Dla widza, który czyta *Breaking Bad* jako czarną komedię, ogłoszony wyrok śmierci może być kolejnym elementem humorystycznym, dla bardziej empatycznego odbiorcy, który zdążył utożsamić się z protagonistą – wydarzeniem tragicznym. Podczas gdy serial jakościowy

<sup>12</sup> Por. R. Sánchez-Baró, *Uncertain Beginnings: Breaking Bad's Episodic Openings*, [w:] D.P. Pierson (red.), *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, Lanham 2014 (e-book).

<sup>13</sup> L. Bennett, *Meet Walter Blanco*, <http://www.newrepublic.com/article/116427/breaking-bad-spanish-remake-behind-scenes-metastasis> [dostęp: 14.07.2015].



zachęca odbiorcę do interpretacji i oceny<sup>14</sup>, telenowela wykonuje tę pracę za widza.

Diego Trujillo – aktor, który od 1993 roku wystąpił w dziesiątkach kolumbijskich telenowel – przyznał, że rola Waltera Blanco stanowiła dla niego nie lada wyzwanie. W serialach, w których grywał wcześniej, postaci są jednoznaczne – dobre lub złe. I takimi pozostają do ostatniego odcinka. Główna rola w serialu, który staje się opowieścią o przemianie, stanowiła *novum* w karierze odtwórcy: „Pierwszy raz w życiu nie miałem pojęcia, jak odegrać rolę”<sup>15</sup>. Trzeba przyznać, że aktorstwo w latynoskim remake’u nie dorównuje oryginałowi i spłyca opowieść. Na końcu odcinka *Crazy Handful of Nothin’ Heisenberg* (jak po raz pierwszy przedstawia się główny bohater), ryzykując życiem, wywołuje eksplozję w siedzibie narkotykowego bossa, by w ten sposób mu zaimponować i skłonić do współpracy, zdobywa pierwsze większe pieniądze, na co reaguje w trudny do opisaniaspóób. Zaczyna frenetycznie krzyczeć, miętosząc w dłoniach świeżo zdobyte pliki dolarów. Przez zaciśnięte zęby cieknie mu ślina. Atawistyczne zawroddenie płynnie przechodzi w nowotworowy kaszel, a ten – w wesołą piosenkę *Catch Yer Own Train* zespołu The Silver Seas. Scena pozwala na mnogość interpretacji i wielopiętrowe wnioski. Bohater na początku odcinka deklarował swojemu protegowanemu, że już nigdy więcej nie posuną się do przemocy, ale łamie przyrzeczenie, ponieważ inaczej nie mógłby wkroczyć w narkotykowy biznes organizowany na większą skalę. Kaszel, przypominający o jego zbliżającej się śmierci, to z jednej strony usprawiedliwienie (wszak Walter White chce pozostawić rodzinie majątek przed odejściem z tego świata), z drugiej – dowód upadku. Tak samo jego osobliwy ryk niepodobna wytłumaczyć prosto: to reakcja na odzyskiwaną męskość, ale i literalne zezwierzęcenie, radość z osiągniętego celu i rozładowanie nagromadzonych emocji. Utrzymana w durowej skali wieńcząca odcinek piosenka dla jednych widzów okazuje się kontrapunktem, który ma kontrastować ze złymi decyzjami, dla innych – to radość z osiągniętego przez bohatera celu. Walter Blanco w analogicznej scenie – również zaciskając ręce na banknotach, ale z wyraźnym uśmiechem na twarzy – krzyczy po prostu: „Tak, tak, tak!”, a w tle rozbrzmiewa mroczna muzyka. Latynoski Heisenberg cieszy się z pomyślnego wykonania zadania, jednocześnie nieustannie ma świadomość, że dąży do celu, który jest zły i niemoralny.

<sup>14</sup> Zob. S. Cardwell, dz. cyt., s. 138.

<sup>15</sup> L. Bennett, dz. cyt.

Poruszanie kontrowersyjnych tematów w serialach jakościowych zwykle łączy się z realistycznymi scenami przemocy i nagości z dodatkiem licznych wulgaryzmów. W Stanach Zjednoczonych nie jest to możliwe w kanałach telewizyjnych powszechnie dostępnych, gdzie nad treścią programów czuwa Federalna Komisja Łączności (Federal Communications Commission – FCC). Nie kontroluje ona jednak telewizji kablowych, stąd w serialach HBO, AMC czy Showtime mogą się pojawiać sytuacje, które byłyby nie do przyjęcia w ABC czy NBC<sup>16</sup>. *Metástasis* debiutowało w Stanach Zjednoczonych na UniMás – hiszpańskojęzycznym ogólnokrajowym kanale pozostającym pod auspicjami FCC. W telewizji kolumbijskiej z kolei możliwość nadawania konkretnych treści zależy od godziny emisji. Ramówka w Kolumbii jest podzielona na bloki czasowe (*franjás*): dla dzieci (*infantil*), rodzin (*familiar*) oraz dorosłych (*adultos*). Ten ostatni trwa pomiędzy 22 a 6<sup>17</sup> i to właśnie w nim wyświetlano *Metástasis* na kanale Caracol Televisión. Mimo że treści są kierowane do dorosłego odbiorcy, w kolumbijskiej telewizji nie można pokazywać wszystkiego. Krajowa Komisja Telewizji (Comisión Nacional de Televisión), choć pozwala ukazywać przemoc (gdy jest to konieczne)<sup>18</sup>, całkowicie zakazuje emisji pornografii<sup>19</sup>. Hiszpańskojęzyczne *Breaking Bad* siłą rzeczy musiało być więc ocenzurowane w stosunku do oryginału stacji AMC, nie tylko ze względu na przyzwyczajenia latynoamerykańskiej publiczności, lecz także obowiązujące prawo.

W pilocie serialu Walter White otrzymuje od żony urodzinowy prezent: Skyler zaspokaja go, stosując masturbację, jednocześnie jednak śledzi prowadzoną przez siebie aukcję internetową, bardziej dla niej istotną w tej chwili niż mąż. Komiczna scena kontrastuje z finałem odcinka. Kiedy White wraca do domu z pierwszymi pieniędzmi, bez

<sup>16</sup> Należy dodać, że telewizje kablowe w Stanach Zjednoczonych możemy podzielić na *basic cable* (np. FX, USA Network czy właśnie AMC) oraz *premium cable* (np. Cinemax, Showtime, HBO). Te pierwsze utrzymują się nie tylko z opłaty abonamentowej, lecz także z reklam, przeto muszą uważać, by treściami swoich programów nie zniechęcić reklamodawców. Por. D. Rydzek, *Jaka stacja, taki serial*, „EKRAŃY” 2015, nr 6, s. 80–84.

<sup>17</sup> *Espacios de Televisión*, [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia\\_tv/franjás.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/franjás.htm) [dostęp: 14.07.2015].

<sup>18</sup> Comisión Nacional de Televisión, Acuerdo numero 17 de 1997, Capitulo II, Artículo 3, [https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAAahUKEwjm4N7X29zGAhUk1XIKHXYJAHw&url=http%3A%2F%2Fwww.teleantioquia.co%2Fv2\\_base%2Ffile\\_downloader.php%3Fid\\_file%3D21881-m21-25bc48e05b6a20382ca102f5c8cec5f0%26idd%3D8118&ei=hhmmVeaFC6SqwP2k0DgBw&usq=AFQjCNGsi8UuYD7BwdAPpiO\]9or5LXnaw&sig2=A2NwS4sOH9pBxfds0FDhw&bv=97949915.d.bGQ](https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAAahUKEwjm4N7X29zGAhUk1XIKHXYJAHw&url=http%3A%2F%2Fwww.teleantioquia.co%2Fv2_base%2Ffile_downloader.php%3Fid_file%3D21881-m21-25bc48e05b6a20382ca102f5c8cec5f0%26idd%3D8118&ei=hhmmVeaFC6SqwP2k0DgBw&usq=AFQjCNGsi8UuYD7BwdAPpiO]9or5LXnaw&sig2=A2NwS4sOH9pBxfds0FDhw&bv=97949915.d.bGQ) [dostęp: 14.07.2015].

<sup>19</sup> Tamże, Capitulo II, Artículo 15.



słowa zaczyna uprawiać z zaskoczoną żoną dość agresywny seks. Z *Metástasis* całkowicie wykreślona została scena masturbacji, a tego, jak wygląda zamykający odcinek stosunek erotyczny, widz może się jedynie domyślać. Kiedy Walter Blanco zaczyna całować żonę w usta, napisy końcowe pojawiają się niczym przyzwoitka.

W *Breaking Bad* ginie łącznie 269 osób. Mimo że 167 to ofiary katastrofy lotniczej, wciąż pokazano śmierć 102 osób, z których żadna nie umarła w sposób naturalny. Przemocy w remake'u nie dało się więc uniknąć, sposób jej prezentacji jest jednak inny niż w oryginale. Kiedy w odcinku *Box Cutter* Gus Fring niespodziewanie przecina gardło podwładnego tytułowym nożykiem do tapet, kamera rejestruje na zmianę przepołowioną tętnicę i przerażenie zmuszonych do oglądania tej egzekucji Waltera, Jesse'ego i Mike'a. Śmierć ofiary następuje po ponad minucie. W *Metástasis* trwa to jedynie 20 sekund, a rozciętą krtań pokazano tylko w chwili przecięcia. Okrucieństwo całej egzekucji oddano jedynie przez przerażenie odmalowane na twarzach bohaterów.

## HORARIO CENTRAL

Klasyczny strumień programowy coraz częściej bywa porzucany przez niechętnych mu widzów, którzy oglądają seriale, kiedy chcą, zakupując płyty DVD, korzystając z serwisów VOD czy pobierając je za pomocą *peer-to-peer*. W 2013 roku Netflix wyszedł naprzeciw amatorom kompulsywnego oglądania seriali (*binge-watching*), udostępniając cały sezon *House of Cards* naraz. Telewizja póki co wciąż jeszcze jest jednak osadzona w ryzach sztywnej ramówki. Seriale jakościowe amerykańskiej telewizji kablowych zwykle wyświetlano w wieczornym paśmie (*prime time*). W wypadku AMC i HBO dodatkowo jest to stały dzień – niedziela. W ten sposób godzinę emisji dostosowano do stylu życia docelowej grupy odbiorczej: aktywnej klasy średniej, która po intensywnym tygodniu pracy dopiero w weekendowy wieczór znajduje czas, by oddać się ukochanej rozrywce – seansowi nowych seriali. W wypadku *Metástasis* między odcinkami nie następowały tygodniowe przerwy, co jest standardem amerykańskiej kabłówki. Serial nadawano podobnie jak telenowelę – od poniedziałku do piątku, bez przerw między sezonami. Producenci cierpliwie czekali na ostatni odcinek oryginału, by zrealizować swoją wersję w całości przed rozpoczęciem dystrybucji<sup>20</sup>. Podczas gdy widzowie stacji AMC

<sup>20</sup> G. Levin, dz. cyt.

od chwili poznania Waltera White'a musieli czekać pięć i pół roku na zamknięcie jego historii, Latynosi ze wszystkimi 62 odcinkami mogli się zapoznać w zaledwie niewiele ponad trzy miesiące. Rozbudowane strategie marketingowe i podkreślanie zainteresowania widzów kolejnymi sezonami nie występowały w wypadku kolumbijskiego remake'u. Siłą rzeczy zresztą musiały być ograniczone, ponieważ bardziej zaangażowany odbiorca w każdej chwili mógłby sięgnąć po amerykański prototyp i tym samym poznać zakończenie. Godzina emisji *Metástasis* – 22:00 – to jednak *prime time*, a nie *daytime*, ale bynajmniej nie nobilituje to przygód Waltera Blanco. W *horario central* w kolumbijskiej telewizji królują wiadomości, piłka nożna i właśnie telenowełe<sup>21</sup>.

### ¡OH, GLORIA INMARCESIBLE!

Dlaczego – mimo że amerykańskie seriale stacji kablowych nie zwykły mieć remake'ów<sup>22</sup> – *Metástasis* powstało? Głównymi bohaterami *Breaking Bad* są osoby białe, heteroseksualne i wywodzące się z amerykańskiej klasy średniej. Jako że historia rozgrywa się na południu Stanów Zjednoczonych, siłą rzeczy znaczna liczba postaci drugoplanowych to Latynosi. Autorów *Breaking Bad* chwalono za szerokie i nieszablonowe sportretowanie tej mniejszości. Andrew Howe zwrócił uwagę, że zachowania najbliższe stereotypom dotyczącym Latynosów prezentuje przedstawiciel rasy kaukaskiej, Hank Schrader, który stara się pokazać wszystkim, jaki z niego *macho*. Natomiast latynoska społeczność jest przedstawiona bardzo różnorodnie. Z Ameryki Łacińskiej pochodzą między innymi impulsywny i nieobliczalny Tuco, nieludzki i nienaturalnie opanowany Gustavo Fring czy oddani swojemu zadaniu, małomówni bracia Salamanca<sup>23</sup>. Ponadto (co rzadkie zarówno w amerykańskim kinie, jak i telewizji) z jednym wyjątkiem

<sup>21</sup> P. Nowicki, *Co to jest telenowela?*, Warszawa 2006, s. 15.

<sup>22</sup> Amerykańskie seriale, które można uznać za jakościowe i które doczekały się remake'ów, to np. *Gotowe na wszystko* (2004–2012), istniejące także w wersji argentyńskiej (2006–2007), kolumbijsko-ekwadorskiej (2007–2008, 2011), w której zresztą zagrał znany z *Metástasis* Diego Trujillo, amerykańskiej hiszpańskojęzycznej (2008) i nigeryjskiej (2015–). *24 godziny* (2001–2010, 2014) zrealizowano w nowej wersji w Indiach (2013), a *Plotkarę* (2007–2012) w Meksyku (2013). Przykładów można znaleźć więcej. Wszystkie jednak łączy to, że ich oryginały dystrybuowały stacje ogólnodostępne, a wyprodukowano je z myślą o ograniczeniach narzucanych przez Federalną Komisję Łączności. Wyjątkowością *Metástasis* jest to, że jego prototyp nadawano w telewizji kablowej, nastawionej na poszukiwanie kontrowersji zarówno w treści, jak i formie.

<sup>23</sup> A. Howe, *Not Your Average Mexican: Breaking Bad and the Destruction of Latino Stereotypes*, [w:] D.P. Pierson (red.), dz. cyt.

wszyscy ekranowi Latynosi są grani przez aktorów należących do tej mniejszości etnicznej i płynnie posługujących się językiem hiszpańskim<sup>24</sup>, co udowadniają wielokrotnie w serialu, na przykład w odcinku *Hermanos*, w którym dwunastominutowa scena wspomnień Fringa z Meksyku jest odegrana w całości po hiszpańsku. A jednak wśród tak różnych postaci można odnaleźć wspólny mianownik – w którymś momencie każda z nich jest przeciwnikiem głównego bohatera. *Breaking Bad* łatwo można odczytać jako narrację ksenofobiczną. Na początku serialu główny bohater pracuje w szkole, której dyrektorką jest Latynoska, oraz w myjni samochodowej należącej do emigranta z Rumunii. W obu tych miejscach nie jest szanowany. Kiedy dowiaduje się o swojej chorobie, wkracza w narkotykowy biznes i chce go poprowadzić jak kapitalistyczny interes<sup>25</sup>. Nie okazuje się to jednak możliwe z powodu bezwzględności i zezwierzczenia królujących w tej dziedzinie Latynosów. Mimo że Walter White stworzył produkt jakościowo znacznie lepszy niż ktokolwiek wcześniej, każdy ze współpracujących z nim latynoskich mafiosów zaczyna czyhać na jego życie. Dopiero gdy wszyscy oni giną, a White sam pozostaje na rynku (dobierając sobie kaukaskich współpracowników), jego życiu zagraża tylko rak<sup>26</sup>. W *Metástasis* wszelkie kwestie rasowe czy narodowe zupełnie nie są widoczne. Akcja prawie wszystkich odcinków toczy się w Kolumbii, a ich bohaterowie to Kolumbijczycy<sup>27</sup>. Gangi narkotykowe, przerażający mafiosi i antypatyczni pracodawcy nie przybywają z zewnątrz, są częścią zróżnicowanej gamy lokalnych postaci, wśród których znajdują się zarówno złoczyńcy, jak i bohaterowie.

By chętnie śledzić narrację, widz potrzebuje „kulturowej bliskości”. Bazuje ona w dużym stopniu na języku, ale istnieją także inne poziomy podobieństwa, oparte na elementach kulturowych, takich jak stroje, typy etniczne, gesty, język ciała, typ humoru, tempo akcji itp.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Z jednym wyjątkiem – Giancarlo Esposito, wcielający się w postać Fringa, ma pochodzenie włosko-afrykańskie. Jego akcent w języku hiszpańskim jest wyraźnie sztuczny. Zob. tamże.

<sup>25</sup> Por. R.N. Gerlich, L.S. Westermann, *Business Men: Breaking Bad's Best Business Practices*, [w:] B.R. Cowlshaw (red.), *Masculinity in Breaking Bad: Critical Perspectives*, Jefferson 2015 (e-book).

<sup>26</sup> Piszę o tym szerzej w niepublikowanej pracy magisterskiej *Między konserwatyżmem a anarchizmem. Ideologia w serialu Breaking Bad*, Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015, s. 64–67.

<sup>27</sup> Wyjątkiem jest 14. odcinek pt. *Jaisenber*, w którym szwagier protagonisty, Henry, zostaje wysłany do Meksyku, by w ramach międzynarodowej współpracy zwalczać kartele narkotykowe. W analogicznym odcinku *Breaking Bad* pt. *Negro y Azul* Hank Schrader zostaje przeniesiony do El Paso w Teksasie. Obaj bohaterowie czują się wyobcowani w nowym miejscu, a ich nowi współpracownicy uważają ich za amatorów i nie uznają ich metod pracy.

<sup>28</sup> J. Straubhaar, *Choosing National TV: Cultural Capital, Language, and Cultural Proximity in Brazil*, [za:] C. Haidar, *An Investigation into the Meaning of Locally Produced Entertainment*

40 Pierwotnie niską oglądalność *Prawa ulicy* (2002–2008) tłumaczy się właśnie tym, że w serialu HBO ponad 60% obsady stanowili czarnoskórzy aktorzy, których losów nie chciała śledzić bogata amerykańska klasa średnia<sup>29</sup>. Problem narkotykowy stale nęka kolumbijskie społeczeństwo. Kiedy więc Walter White stał się Walterem Blanco i z pustynnego Nowego Meksyku przeniósł się do górzystej Bogoty, już sam ten fakt sprawił, że wiele osób, które nigdy nie sięgnęłyby po amerykański serial, zaczęło śledzić *Metástasis*. Telenowelowe aktorstwo, muzyka i – częściowo – zdjęcia, a także sposób dystrybucji zbliżyły produkcję do kolumbijskich standardów, a więc jednocześnie i do przyzwyczajień znacznej części tamtejszej widowni.

Metamfetamina nie jest narkotykiem znanym w Kolumbii, słynącej z produkcji olbrzymich ilości kokainy. Kiedy więc w pierwszym odcinku *Metástasis* na urodzinach Waltera Blanco bohaterowie zaczynają rozmawiać o tym środku odurzającym, szwagier protagonisty ze znanstwem tłumaczy, że to nowy produkt, który przybył ze Stanów Zjednoczonych. Na takie *dictum* szwagierka Waltera dopowiada: „Kochamy kopiować to, co robią *gringos*”. Ta autoironiczna wypowiedź wcale nie musi być krytyczna. Choć w kolumbijskim serialu broadcastingowa forma nie przystaje do ambitnej treści, nie traktowałbym *Metástasis* jako świętokradztwa. Wielu latynoskich telewizorów, przyzwyczajonych do najprostszyc schematów telenowel, po emisji przygód Waltera Blanco z pewnością sięgnie po *Breaking Bad*, a może również po inne seriale jakościowe. Kto wie, może nawet kolumbijska telewizja przejmie bardziej wyrafinowane tryby narracji serijnej. Wszak kultura opiera się na kopiowaniu.

*Media to Lebanese Woman: A Concentration on the Film Sukkar Banat*, s. 7, <http://www.lse.ac.uk/media@lse/research/mediaWorkingPapers/MScDissertationSeries/2010/Haidar.pdf> [dostęp: 14.07.2015].

<sup>29</sup> B. Hrapkowicz, *The Wire, czyli jak przelamać status quo*, [w:] Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 181.