

## **„Bad for the greater good”. Serial jako narzędzie krytyki demokracji**

### **1. Odrodzenie Księcia**

Anglosaskie seriale ostatniej dekady aspirują dziś już nie tylko do rangi równoprawnych z innymi dziedzinami sztuki wytworów kultury, ale stają się również jednym z najskuteczniejszych obszarów krytyki systemowej. Zwłaszcza w ostatnim czasie, na fali produkcji wprost zajmujących się tematem polityki i mechanizmów władzy, seriale stanowią wydajne narzędzia kulturowe kształtujące zbiorową wyobraźnię o mechanizmach demokratycznych systemów normatywnych, wprost komentując ich (dys)funkcje. Można chyba powiedzieć, że jesteśmy w punkcie generacyjnej przemiany „czwartej władzy”, gdzie wobec pogarszającej się jakości środków masowej komunikacji pod postacią prasy i różnego rodzaju serwisów informacyjnych, wzrasta wobec nich dystans odbiorców, a krytyczne systemowe dyskusje przenoszą się wprost do narracji seriali, takich jak *House of Cards*, *Homeland*, duńskie *Borgen* czy *Sons of Anarchy*. Z takiej „serialowej topografii” jako reprezentatywne przykłady różnorodnych wariantów systemowej krytyki wybrałyśmy dwie produkcje: opowiadane z perspektywy systemowego centrum – Waszyngtonu *House of Cards* oraz z peryferii pod postacią kalifornijskiej prowincji *Sons of Anarchy*. Takie dwa punkty wyznaczające odmienną optykę spojrzenia na demokrację – centrum i peryferie – wydają nam się ujawniać aktualnie obowiązujące krytyczne dyskursy głoszone „w cieniu demokracji”.

Tradycyjnie i zgodnie z hierarchią zacniemy od optyki centrum i Białego Domu z *House of Cards*. Narracja serialu zostaje przeprowadzona z perspektywy historii skrajnie pragmatycznego i machiawelicznego kongresmena Franka Underwooda, który w momencie rozpoczęcia akcji serialu jest rzecznikiem dyscypliny partyjnej Demokratów. W pierwszym odcinku Underwood nie otrzymuje obiecanej mu przez prezydenta nominacji na Sekretarza Stanu USA, w wyniku czego postanawia się zemścić, realizując krok po kroku swój misterny plan po kolei usuwający z waszyngtońskich szczytów osoby, które brały pośredni lub bezpośredni udział w zdradzie. Gra Underwooda zostaje przeprowadzona na tak wysokim politycznym szczeblu, że ma bezpośredni wpływ na politykę USA w kluczowych kwestiach, takich jak reforma edukacji czy polityka zagraniczna z Chinami. Kongresmen, burzący w serialu narracyjną zasadę „czwartej ściany” i zwracający się do odbiorców bezpośrednio, krok po kroku wprowadza widzów w swój machiaweliczny plan. W rezultacie tego narracyjnego

zabiegu cynizm politycznej gry Underwooda, w wyniku której poszerza się jego władza w Białym Domu, uwodzi widza. W *House of Cards* rysuje się zatem przewrotny obraz nie tyle władzy, ile cynizmu, który uwodzi.

W tym kontekście *House of Cards* stanowi bezduszne studium demokracji, gdzie ustanawiane prawo jest jedynie wypadkową gry o władzę pomiędzy potężnymi jednostkami, takimi jak prezydent, finansowi potentaci, przedstawiciele mediów i inni reprezentanci władzy. Jest to obraz zgodny z przyjętymi wyobrażeniami, że historię, jak i prawo, ustanawiają tylko „zwycięzcy”. Ta formuła wyobrazeniowa opisująca historyczne mechanizmy, a pierwotnie odnosząca się do wojen i ich zwycięzców, dziś brzmi zgoła inaczej – zwycięzcy to przedstawiciele oligarchii, którzy znaleźli się na szczycie władzy, tej o proveniencji politycznej, jak i ekonomicznej. Na tym samym szczycie tzw. „wolnego świata” nikt nie liczy się z przeciętną jednostką i jej dobrem. Zresztą, serial wyraża to dość dobitnie, gdy prezentuje nam spinki do mankietów Underwooda z jego inicjałami: F.U, czyli rozpowszechniony skrót od wyrażenia „FUCK YOU”. To w swojej wymowie dość złożony komunikat do odbiorców serialu, jednak w kontekście interesującego nas tematu brzmi ona jak wiadomość do nas od elit tego świata, jedyne szczere „pozdrowienia” z Waszyngtonu.

Jednak cały fenomen tego serialu polega chyba na tym, że poprzez przemyślaną konstrukcję i strategię narracyjną *House of Cards* wspomniany cynizm i zimny pragmatyzm nabierają zupełnie nowego wymiaru – mało kto skłonny jest potępić Underwooda pod wpływem uproszczonej etyki (poza polskimi politykami, do czego jeszcze powrócimy), nawet jeśli jego plan wymaga paru ofiar. Według nas Underwood to figura machiawelicznego Księcia, który czekał na swoje odrodzenie, by znów stać się zniewalającym bohaterem nowych czasów – naszych czasów. W *House of Cards* demokracja i podlegające jej systemy normatywne to – podążając za myśleniem Petera Sloterdijka zawartym w jego książce *Gniew i czas*<sup>1</sup> – pole samorealizacji dla jednostek obdarzonych tymotejskim pierwiastkiem. Sloterdijk za Friedrichem Nietzsche dokonuje krytyki kultury Zachodu zbudowanej na resentymencie, która dominującą etykę chrześcijaństwa i humanizmu oparła na kontroli afektów i popędów, wypierając obecny jeszcze w *Iliadzie* tymotejski pierwiastek, którego emblematem dla Sloterdijka jest epicki gniew Achillesa. Niemiecki filozof rozumie *thymos* jako pierwotną energię i samo-siłę, które pociągają za sobą wielkie czyny, a z której formuje się świat: „Kto ma w sobie gniew, dla tego skończył się niewyraźny czas. Mgła się podnosi,

---

<sup>1</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przełożył Arkadiusz Żychliński, Warszawa 2011.

kontury twardnieją, wyraźne linie prowadzą do celu. Płomienny atak wie, dokąd zmierza”<sup>2</sup>. Powyższy cytat doskonale charakteryzuje piekielnie skuteczne działania Underwooda w Waszyngtonie i misterny plan jego zemsty, prowadzące go wprost do obranego celu. Kongresman działa pod wpływem epickiego gniewu rozumianego nie tylko w uproszczeniu – jako zawiedzione *ego* rozczarowanego brakiem nominacji polityka – ale zgodnie z duchem idei Sloterdijka, jako „pierwotna energia, która nabrzmiwa sama z siebie, jest nieredukowalna niby burza czy światło słoneczne. Jest siłą działania w swej kwintesencjonalnej formie”<sup>3</sup> oraz „wprawia w ruch rozgałęziony splot działań”<sup>4</sup>. Zachód pod presją chrześcijańskiej etyki i humanizmu skazał tymotejski pierwiastek na banicję, którego odrodzenie widziałybyśmy w bezkompromisowej figurze Underwooda. Wszak zraniony kongresman jest przede wszystkim wybitnym politykiem i – zgodnie z założeniami Sloterdijka – „wprawia w ruch rozgałęzione sploty działań” obecne w Waszyngtonie, wreszcie do perfekcji pojął sztukę poruszania się w gąszczu personalnych wzajemności w cieniu „lity prawa”. Przecież Underwood ustanawia prawo i to na dodatek „dobre prawo”. Zmieniennym tego przykładem w *House of Cards* jest walka Underwooda o przełomową w historii Stanów Zjednoczonych reformę edukacji, która miała zapewnić popularność prezydentowi. Dla kongresmena ten historyczny dla USA legislacyjny proces walki o reformę jest jedynie jego narzędziem stopniowego zyskiwania bezcennego zaufania prezydenta. Kongresman zleca napisanie projektu ustawy wybitnym studentom prawa, sam zajmując się interpersonalnymi starciami w jej wdrażaniu. Reforma zostaje wdrożona i jest historycznym wydarzeniem w dziejach USA – a zatem „historię piszą zwycięzcy” i to często nie najgorszą, więc warto jeszcze chwilę powstrzymać się przed potępieniem Underwooda i wreszcie przemyśleć od nowa jedno ze słynniejszych haseł reklamowych tego serialu „*Bad for the greater good*”.

Prawo w *House of Cards* okazuje się wynikiem pracy ekonomii gniewu, wreszcie szeroko rozumianej wojny. Według Sloterdijka, pławiąc się w uproszczonej etyce promującej słabość, zapomnieliśmy, że to gniew i wojna formuje świat (oraz interesujące nas w tym referacie prawo) – to one są ojcem wszechrzeczy; wreszcie, sumą walk, jakie trzeba w nim stoczyć. Jednak taki „Książę” nawet w obrębie świata przedstawionego swojego serialu wywołuje szok. Większość otaczających Underwooda polityków przywiązanych do moralności skonstruowanej na banicji *thymos* postrzega go jako „wcielenie szatana”, kogoś

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 16-17.

<sup>3</sup> Tamże, s. 13.

<sup>4</sup> Tamże, s. 14.

do cna zepsutego. Potwierdza to jak radykalnie w cieniu chrześcijaństwa i humanizmu wyprofilowana została kultura w której żyjemy. Priorytetowe stało się posiadanie moralnych przekonań, a nie pragmatyczne sprawdzanie ich użyteczności; często zapominając, że takie przekonania są „wytwarzane”, a nie objawiane oraz ulegają bezustannemu procesowi negocjacji.

W tym miejscu warto wspomnieć o różnicy, jaka ujawnia się w odbiorze *House of Cards* przez polityków. Barack Obama, który nie kryje, że jest fanem tego serialu, komentując produkcję ubolewał, że w realnej polityce działania organów władz nie są w tak przejrzysty sposób „sprawdzalne” jak w *House of Cards*, a wiele politycznych decyzji „rozpływa” się w płynności kontekstów i zależności<sup>5</sup>, czy też – mówiąc za Sloterdijkem – w „rozgałęzionych splotach działań”. Polscy politycy pytani o *House of Cards* są znacznie bardziej zachowawczy, akcentując brak realizmu politycznej gry w serialu, nieetyczność Underwooda czy mimo wszystko obecność „idei” w wyścigu o władzę<sup>6</sup>. Te różnice w odbiorze wcale nie dziwią – spadek nietzscheańskiego resentymentu w Polsce wydaje się znacznie silniej obecny, a dyskurs objawionej szlachetnej moralności, która nie domaga się procedur ich sprawdzalności jest wciąż obowiązkowy. Jednak powyższe opinie polityków ujawniają znacznie ciekawszy temat, który w dużym skrócie nazwałybyśmy nieprzejrzystością polityki. W naszym przekonaniu polityka oraz prawo, które jest jej owocem, są tymi obszarami rzeczywistości, które pod kiepskim pozorem jawności są totalnie nieprzejrzyste, szczególnie z punktu widzenia osób nie biorących bezpośredniego udziału w mainstreamowej politycznej grze. *House of Cards* swoją niezwykle czystą strukturą dramatyczną obdarowuje widza kolejnym zniewalającym pozorem politycznej przejrzystości w cieniu *thymos*. W tym tkwi siła tego serialu – siła pozoru, wobec którego również warto zachować krytyczny zmysł. Jednak taki pozór wydaje nam się użyteczny na wielu płaszczyznach: stanowi wydajne narzędzie krytyki demokracji oraz symulację narracji, gdzie niemal „objawione” i powszechnie obowiązujące zasady etycznych trajektorii przechodzą sprawdzian w praktyce, który ujawnia ich niespójność i społeczną umowność.

---

<sup>5</sup> Interpretujemy w tym miejscu słowa Baracka Obamy „Życzyłbym sobie, by w Waszyngtonie wszystko było tak bezwzględnie skuteczne” zawartych w artykule:

M. Kolanko, „Każdy kraj ma takiego Franka Underwooda, na jakiego zasługuje”. *Polscy politycy o "House of Cards"*,

[http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15460301,\\_Kazdy\\_kraj\\_ma\\_takiego\\_Franka\\_Underwooda\\_na\\_jakiego.html](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15460301,_Kazdy_kraj_ma_takiego_Franka_Underwooda_na_jakiego.html), (12.04.2014).

<sup>6</sup> Tamże.

## 2. „As goes California, so does the nation”

Z politycznych wyżyn Waszyngtonu przenosimy się na amerykańską prowincję, gdzie została umieszczona akcja serialu *Sons of Anarchy*. Serial opowiada o grupie motocyklistów tytułowego kalifornijskiego klubu „Synowie Anarchii”, założonego na fali kontrkulturowych i antysystemowych buntów z lat 60-tych i 70-tych. Założycielami klubu byli głównie żołnierze biorący udział w wojnie w Wietnamie. Serial, korzystając z estetyki i realiów amerykańskich klubów motocyklowych, stawia brutalną diagnozę współczesności USA – dzięki przedstawieniu wielowątkowych losów członków klubu udało się omawianej produkcji eksplorować kilka bolesnych punktów w obrazie amerykańskiego społeczeństwa. Obserwujemy bowiem z laboratoryjną precyzją wielość mechanizmów zachodzących w przestrzeni permanentnego konfliktu. Funkcjonujący na granicy prawa członkowie klubu bezustannie włączają się w proces negocjacji z lokalnymi władzami, a ich paradoksalny status represjonowanego przez prawo, ale i wyjątego spod prawa umożliwia twórcom serialu ukazanie wielowymiarowości realiów amerykańskich peryferii, tak odmiennych od „łśniących światłami jupiterów” metropolii.

Akcja serialu rozgrywa się w Charming – fikcyjnym, małym miasteczku na obrzeżach stanu Kalifornia; usytuowanym gdzieś pomiędzy Stockton a Lodi, w hrabstwie San Joaquin. Wybór takiej lokalizacji jako miejsca akcji *Sons of Anarchy* jest bardzo znaczący – już w pierwszym odcinku odbiorca serialu zostaje postawiony wobec konieczności przeformułowania własnej wiedzy o topografii Stanów Zjednoczonych i powszechnie znanym stanie Kalifornia. Kalifornia Synów Anarchii daleka jest od luksusowych nadmorskich osiedli Los Angeles, technologicznych osiągnięć Doliny Krzemowej i nieprzyzwoitego dobrobytu potentatów przemysłu rozrywkowego, którego symbolem po dziś dzień pozostają wzgórza Hollywood. Wkraczając do Charming wchodzimy w sam środek prowincji Stanów Zjednoczonych: zmęczonej, przykurzonej, somnambulicznie krążącej wciąż wokół tych samych problemów: rozpadu infrastruktury, zubożenia mieszkańców małych miast, bezrobocia, korupcji na wyższych szczeblach lokalnych władz i rosnącej przestępczości. W *Sons of Anarchy* Charming spełnia funkcję miniaturowej Ameryki klasy „B”, stanowiąc przestrzeń „rozdzieraną” przez liczne konflikty wewnętrzne i zewnętrzne, oddaloną od wielkiej polityki i gospodarki, wreszcie skazaną na ponure i pomniejsze biznesy niezapewniające utrzymania rodziny na godziwym ekonomicznym poziomie życia. W serialu losy motocyklowego klubu stają się doskonałymi narzędziami analizy codziennego życia amerykańskiego społeczeństwa, skupiając niczym w soczewce wszystkie aktualne kwestie

tamtejszej polityki społecznej. *Sons of Anarchy* stanowią dramatyzację takiej polityki niejako „w działaniu”, zmaterializowanej w postaci kolejnych nieudolnych systemowych rozwiązań, a wcieloną w serialowych bohaterów, na których wyraźnie widoczne jest jej piętno. Z tego punktu widzenia serial staje się dobitną ilustracją polityki przemocy, która wysuwa się na pierwszy plan omawianej produkcji. Polityka przemocy z jednej strony obecna jest w samych działaniach półprzestępczego świata motocyklistów, będących jednocześnie dilerami narkotyków i handlarzami broni; z drugiej zaś reprezentowana jest przez przemocowe struktury władzy obecne we wszystkich politycznych decyzjach jej kolejnych przedstawicieli.

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów wkraczania polityki w życie (czy też nawet bardziej dosłownie – w ciało) bohaterów jest historia losów Harry’ego Opie Winstona, którego poznajemy w pierwszym sezonie serialu opuszczającego więzienie, w którym spędził około trzech lat. „Odsiadka” w wyniku klubowych porachunków kosztowała go bardzo wiele, ponieważ na wolności nie potrafi odnaleźć się w poza więziennej rzeczywistości, a każda legalna praca okazuje się być niewystarczająca, by utrzymać żonę i dwójkę dzieci. System dla jednostek takich jak Opie okazuje się bezwzględny – Opie wierny ideałom klubu zapłacił za swoją lojalność nie tyle kilkuletnią odsiadką, ile dożywotnim wykluczeniem z opiekuńczych struktur państwa. Los byłego więźnia przestał obchodzić amerykańskie państwo w momencie opuszczenia zakładu. Biografia tej postaci to historia niedopasowania jednostek do systemu, którego ostatecznym finałem staje się decyzja Opie’go o własnej śmierci podczas wspólnej odsiadki Synów Anarchii w piątym sezonie – przekupiony przez mafię więzienny strażnik żąda poświęcenia jednego z Synów, w zamian za wycofanie zarzutów. Opie wobec tej propozycji postanawia niejako sam skazać się na śmierć. Konsekwencją losów tej postaci było jej narastające pragnienie śmierci, które stopniowo stawało się nie do przezwyciężenia. Opie ostatecznie ginie zakatowany przez czarnoskórych więźniów na oczach swoich przyjaciół. Jest to jeden z wielu przykładów, kiedy w omawianym serialu uruchomiona została reprezentacja mechanizmów wzajemnych wpływów, w której prawo funkcjonuje tylko i wyłącznie jako narzędzie zaspokajania osobistych korzyści i prowadzenia własnej polityki (np. mafijnej) poza głównym nurtem obowiązujących norm prawnych, jednak przy pełnym użyciu dostępnych w ich obrębie procedur postępowania.

Balansowanie pomiędzy przemocą jednostkową obecną w działaniach Synów Anarchii, a agresywnymi strategiami samego systemu stanowi bodaj najbardziej interesujący temat całego serialu. Na styku tych dwóch obszarów działania w cieniu przemocy, pojawia się miejsce na indywidualne taktyki przetrwania, które umożliwiają funkcjonowanie w ramach systemu opartego na konfliktach. Konflikt bowiem staje się tutaj swoistym pojęciem

operacyjnym użytecznym do analizy amerykańskich realiów ukazanych w *Sons of Anarchy*. Każdy kolejny sezon serialu dramatyzuje starcie jego głównych bohaterów z następnym antagonistą, wrogiem zewnętrznym lub obcą siłą, na różne sposoby próbującą podporządkować sobie Synów. Przykładowo będą to: wrogi klub z sąsiedniego terytorium, deweloper-neonazista reprezentujący mroczne oblicze liberalnego kapitalizmu czy też przedstawiciele organów ścigania i systemu sprawiedliwości sprawnie operujący „literą prawa” w imię swoich prywatnych korzyści. Jednak w wyniku powyższej wzajemnej struktury narracyjnej przemocy, obraz członków klubu nie jest przez twórców serialu wybielany, wręcz przeciwnie – każdy kolejny sezon pokazuje coraz większe uwikłanie bohaterów w struktury przestępcze: współpracę z kartelem narkotykowym, transakcje z Irlandzką Armią Republikańską (tzw. Prawdziwa IRA<sup>7</sup>), egzekucje i morderstwa popełniane przez członków klubu. Wszystko to jest związane z wprawioną w ruch serialową „spirala agresji”, która okazuje się nie mieć końca. Przemoc staje się nie tylko strukturalną zasadą działania klubu, ale też jedyną alternatywą w walce ze skorumpowanym systemem władzy. Serialowi Synowie Anarchii jawią się zatem jako nieposłuszni buntownicy, szukający nie tyle możliwości „wygrania” z takim systemem, ile wejścia z nim w dynamiczną relację. W tej perspektywie taktyką przetrwania staje się specyficznie rozumiane pojęcie anarchii jako spontanicznego wybuchu chaosu w momentach zawieszenia oficjalnej jurysdykcji na rzecz szukania zamiennych form zawarcia konstruktywnego kompromisu pomiędzy obywatelami a przytłaczającą władzą systemu. W takim rozumieniu anarchia staje się anty-systemem pozytywnie wartościowanym w kontrze do powszechnie obowiązującego prawa i jego reprezentantów, którzy systematycznie doprowadzają do dewaluacji i ośmieszenia ideałów stojących za takim oficjalnie ustanowionym prawem.

Doskonałym przykładem ilustrującym powyższą tezę jest postać agentki June Stahl pracującej dla ATF<sup>8</sup>, czyli Biura ds. Alkoholu, Tytoniu, Broni Palnej i Materiałów Wybuchowych. Agentka Stahl pojawia się w pierwszym sezonie jako jeden z największych wrogów Synów Anarchii – niestrudzenie poszukuje sposobów połączenia Synów z handlem bronią, początkowo wiedzona wizją swojej kariery, później ogarnięta obsesją na punkcie klubu. Wskutek jej operacyjnych metod ginie m.in. żona Opie’ego, która staje się ofiarą tragicznego nieporozumienia – Stahl sugeruje klubowi, że Opie donosi organom „sprawiedliwości”. W wyniku tego zapada decyzja klubu o egzekucji Opie’go, jednak w aucie

---

<sup>7</sup> Prawdziwa IRA (ang. *Real IRA - RIRA*) to odłam Irlandzkiej Armii Republikańskiej, wyodrębniony w 1986 roku. Odłam ten zakwestionował podpisaną w 1994r. zawieszenie broni dalej prowadząc działalność zbrojną oraz terrorystyczną.

<sup>8</sup> *Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives*.

zamiast motocyklisty znajduje się jego żona. Stahl traktuje sprawę Synów jak „wehikuł” do wyższego szczebla kariery w agencji federalnej. W innym wątku fabularnym agentka postanawia zawrzeć układ z prezydentem klubu: oskarżenie o morderstwo zostanie uchylone pod warunkiem, że prezydent dostarczy jej szefów Prawdziwej IRA. Im poważniejsza rozwiązana sprawa, tym pewniejszy awans agentki, zatem wszystkie chwytby są dozwolone: immunitety rozdane, oskarżenia wycofane, a dowody ukryte. By dotrzymać swojej części umowy, June Stahl podczas jednej z akcji zabija swoją zawodową i życiową partnerkę, by następnie zrzucić na nią własne winy i oczyścić się z zarzutów zagrażających jej pozycji zawodowej. Agentka Stahl jest zatem rodzajem odwróconej figury władzy reprezentującej instytucję stojącą na straży prawa (Departament Sprawiedliwości), której tak naprawdę nie reprezentuje, a jedynie ośmiesza jej autorytet.

Postać June Stahl otwiera całą galerię postaci będących figurami władzy, które są uwikłane w wielowymiarowe sieci zależności od innych podmiotów politycznych i gospodarczych, rzutujących na pełnioną przez nich funkcję. Działania takich postaci mogą być ilustracją wczesnych tez komentowanego dziś szeroko (m.in. przez Chantal Mouffe) Carla Schmitta, który twierdził, że zawieszenie porządku prawnego zawsze ma swoje źródło w sferze prawnej<sup>9</sup>; czy też używając języka Giorgio Agambena: rządy same wytwarzają permanentną sytuację stanu wyjątkowego, by łamać prawo w świetle samego prawa<sup>10</sup>. Zestawienie w serialu sposobów funkcjonowania Synów Anarchii z metodami organów ścigania, paradoksalnie ujawnia nieudolność całego amerykańskiego systemu, gdzie najgłębsze wypaczenia dotyczą właśnie owego przyzwolenia na wytwarzanie obszaru wyjątego spod prawa, ale wciąż mieszczącego się w jego ramach. Wspomniane przez nas wcześniej przemocowe struktury obecne w serialu można zatem opisać wg terminologii Slavoję Žižka, dzieląc je na przemoc subiektywną i obiektywną<sup>11</sup>. Liczne akty przemocy, za które sądzeni są Synowie Anarchii, to jedynie „wierzchołek góry lodowej” przemocowego systemu – widoczny fragment większej całości, która pozostaje ukryta dzięki uwidocznionej przemocy subiektywnej, skupiającej uwagę obserwatora. Tymczasem prawdziwie niebezpieczna jest „niewidzialna strona” struktury przemocy – systemowa, anonimowa i ukryta przemoc obiektywna reprezentowana w serialu przez liczne figury władzy, jedynie od czasu do czasu możliwa do uchwycenia w jej tragicznych konsekwencjach. *Sons of Anarchy* dramatyzuje napięcie pomiędzy przemocą subiektywną i obiektywną, próbując wykształcić

---

<sup>9</sup> C. Mouffe, *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, Warszawa 2011.

<sup>10</sup> Agamben, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 67.

<sup>11</sup> S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, Warszawa 2010, s. 6.



krytyczne narzędzia wartościujące pierwszą na rzecz drugiej. Widz podskórnie czuje, że „jądro ciemności” ukrywa się w samym systemie, że to system „wyrządza największą krzywdę”, podczas gdy winy Synów Anarchii i ich moralno-etyczne konsekwencje są zawsze rezultatem starć z bezlitosną władzą. Widmowa logika kapitału, ślepa logika instytucji i bezwzględna plenipotencja figur władzy – oto prawdziwe oblicze amerykańskiego prawa, które aspiruje do bycia wzorem „wolnego świata”.

Omówione przez nas produkcje wpisują się w coraz szerszy nurt krytycznych analiz amerykańskiej demokracji i obecnych w niej systemów normatywnych. W ostatnich latach miejsce na tego rodzaju myśl krytyczną pojawiło się w obszarze amerykańskiej kultury popularnej, która wydaje się posiadać ambicje rozliczenia z patologiami własnego systemu. Przez długi czas Ameryka uchodząca za najlepiej zorganizowany legislacyjnie kraj na świecie, nagle stanęła „oko w oko” z trawiącymi ją od środka dysfunkcjami systemowymi. Decydując się na analizę krytycznego potencjału seriali *House of Cards* i *Sons of Anarchy*, staraliśmy się przede wszystkim pokazać wybrane dwie perspektywy patrzenia na demokrację – scentralizowaną i peryferyjną, które wzajemnie się dopełniają. Realia ukazane w obu serialach oświetlają się nawzajem, każąc odbiorcom kierować „krytyczny wzrok” nie tylko w stronę politycznych wyżyn Waszyngtonu, ale również w obszary prowincji, gdzie podejmowane na szczytach decyzje dają się uchwycić w momencie swojej materializacji. Takie podwójne spojrzenie uświadamia repetycyjny charakter odchyień i deformacji systemowych – schemat działań Franka Underwooda w Waszyngtonie powtarza się na „niższych szczeblach” systemu, odtwarzając zwyrodniałe struktury, a ostatecznie kształtując system permanentnie dysfunkcyjny i nieuchronnie zmierzający ku własnej zagładzie.

#### Streszczenie „*Bad for the greater good*”. Serial jako narzędzie krytyki demokracji

Amerykańskie seriale ostatniej dekady aspirują dziś już nie tylko do rangi równoprawnych z innymi dziedzinami sztuki wytworów kultury, ale również stają się jednym z najskuteczniejszych obszarów krytyki systemowej. Serial stanowi wydajne narzędzie kształtujące zbiorową wyobraźnię o mechanizmach demokratycznych systemów normatywnych, komentując wprost ich wszelkie (dys)funkcje. W tym kontekście jako przykłady zostały wybrane dwie produkcje: *House of Cards* oraz *Sons of Anarchy* – reprezentacje demokratycznych (dys)funkcji opowiedziane z perspektywy systemowego centrum (Waszyngton w *House of Cards*) oraz peryferii (kalifornijska prowincja w *Sons of*

*Anarchy*). *House of Cards* jako opowieść o politycznej grze rozgrywanej w Waszyngtonie stanowi bezduszne studium demokracji, gdzie ustanawiane prawo jest jedynie wypadkową gry o władzę pomiędzy potężnymi jednostkami – prawo ustanawiają tylko „zwycięzcy”. W *House of Cards* demokracja i podlegające jej systemy normatywne to – podążając za myśleniem Petera Sloterdijka – pole samorealizacji dla jednostek obdarzonych tymotejskim pierwiastkiem. Serial *Sons of Anarchy* przenosi odbiorcę na amerykańskie peryferia, które stają się polem negocjacji pomiędzy wyjętym spod prawa tytułowym klubem motocyklowym a demokratycznymi figurami prawa i władzy. *Sons of Anarchy* jako organizacja przestępcza funkcjonuje wedle praw przemocy napędzanych przez chciwe podmioty władzy, odsłaniając mechanizmy przemocy obiektywnej tkwiącej w samym systemie. Obie produkcje dobitnie odsłaniają patologie amerykańskiego prawa, stawiając diagnozę systemowi, w którym nie ma miejsca na nadzieję, a który chce uchodzić za wzór dla reszty „cywilizowanego” świata. Czy „Bad for the greater good” to niepisane prawo demokracji?

**Summary: „Bad for the greater good”. Television series as a tool of democracy’ criticism**

American TV series of last decade is aspiring today not only to the rank of cultural products that are equal with other domains of arts, but also become one of the most efficient fields of criticism of the system. TV series are an effective tools of framing collective imagination about mechanisms of democratic normative systems, directly commenting its all dis(functions). In this particular context the authors have chosen two American products as an examples: *House of Cards* and *Sons of Anarchy* – representations of democratic dis(functions) narrated from the central perspective (Washington in *House of Cards*) and periphery (province of California in *Sons of Anarchy*). Both *House of Cards* and *Sons of Anarchy* clearly reveal the pathologies of American law and are giving a diagnosis to the system in which there’s no place for hope. System that would like to be seen as an example for the rest of civilized world. Is the quotation “bad for the greater good” a real unwritten rule of democracy...?

#### BIBLIOGRAFIA:

- *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.
- M. Kolanko, "Każdy kraj ma takiego Franka Underwooda, na jakiego zasługuje". *Polscy politycy o "House of Cards"*,

[http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15460301,\\_Kazdy\\_kraj\\_ma\\_takieg\\_o\\_Franka\\_Underwooda\\_na\\_jakiego.html](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15460301,_Kazdy_kraj_ma_takieg_o_Franka_Underwooda_na_jakiego.html), (12.04.2014).

- C. Mouffe, *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, Warszawa 2011.
- P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przełożył Arkadiusz Żychliński, Warszawa 2011.
- S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, Warszawa 2010.