

DAMIAN WINCZEWSKI*

Uniwersytet Szczeciński

Komizm, ideologia i polityka w serialu *Towarzysz Detektyw*

Comical, ideology and politics in TV show *Comrade Detective*

CYTOWANIE

Winczewski Damian (2017). *Komizm, ideologia i polityka w serialu Towarzysz Detektyw*. „Studia Krytyczne” Nr 5: 63-82.

ABSTRAKT

Celem artykułu była próba rozwikłania kontrowersji interpretacyjnych wokół jednej z najbardziej oryginalnych telewizyjnych produkcji rozrywkowych ostatnich lat jaką był *Towarzysz Detektyw*. Produkcję tą można określić mianem pastiszu amerykańskich *kumpelskich filmów policyjnych*. Jego fabuła odnosi się do realiów socjalistycznej Rumunii lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku i w prześmiewczy sposób opowiada o walce lokalnych milicjantów z amerykańskim zagrożeniem. Staraliśmy się udowodnić, że serial nie tyle szydzi z realiów tamtego ustroju, co w dużej mierze stanowi satyrę na propagandowe kino amerykańskie tamtych czasów. Choć humor w nim zawarty wydaje się prostacki i absurdalny, to mimo, czy wręcz dzięki temu posiada dialektyczną naturę, w której kpiny uderzają zarówno w ustrój kapitalistyczny i socjalistyczny. Ponadto staramy się rozwikłać kontrowersje związane z polityczną wymową serialu. Naszym zdaniem jego niejednoznaczność wynika z zastosowania strategii artystycznej bardzo zbliżonej do postmodernistycznej strategii artystycznej określanej mianem *retrogardy*.

SŁOWA KLUCZOWE

Towarzysz Detektyw, telewizja, komedia, komizm, Ideologia, Slavoj Žižek, komunizm, postmodernizm.

ABSTRACT

The aim of the article was to attempt to unravel the controversy of interpretation around the most original television productions of recent years, which was the *Comrade Detective*. This production can be described as a pastiche of American buddy police films. His story relates to the realities of socialist Romania in the eighties of the last century and in a mocking way tells about the fight of local militiamen with the American threat. We tried to prove that the show does not so much mock the realities of that socialist system, because is largely a satire on american propaganda cinema of cold war time. Although the humor contained in it seems crude and absurd, it still has a dialectic nature, in which mockery strikes both the capitalist and socialist system. In addition, we are trying to unravel the controversy associated

* ul. Krakowska 71-79, 71-004 Szczecin; e-mail: damian.winczewski@gmail.com.

with the political sayings of the series. In our opinion, its ambiguity results from the application of an artistic strategy very similar to the postmodernist artistic strategy referred to as *retro-avant-guard*.

KEY WORDS

Comrade Detective, television, comedy, comical, ideology, Slavoj Žižek, communism, postmodernism.

Wstęp

Towarzysz Detektyw wyemitowany został przez Amazon Prime w 2017 r. Jego twórcami są Brian Gatewood i Alex Tanaka, zaś reżyserem jest Rhys Thomas. Serial został nagrany w Rumunii z rumuńską obsadą aktorską, ale został zdubbingowany przez aktorów amerykańskich, gdzie pod główne role głos podłożyli popularni aktorzy – Chunning Tatum i Joseph Gordon-Levitt. Jego głównym celem miało być dostarczenie widzom zupełnie nowego rodzaju rozrywki, która odróżniałaby się od znanych już formatów komediowych. Formalnie serial opowiada o rumuńskich milicjantach mierzącymi się z podziemiem chcącym zaprowadzić kapitalizm w ich ojczyźnie i „promuje” komunistyczny światopogląd. Wzbudziło to w dyskusjach prowadzonych przez publicystów i recenzentów spore kontrowersje dotyczące tego, jaki światopogląd serial naprawdę promuje, a z czego kpi i szydzi. Co więcej panuje również zamieszanie pojęciowe, co do tego jakimi środkami wyrazu artystycznego produkcja ta się posługuje. Ze względu na to, że serial w swojej formie jest prawdziwym *novum* w świecie kultury masowej i sztuki filmowej dla wielu pozostaje zagadką czym on właściwie jest? Naszym celem jest udzielenie odpowiedzi na to pytanie. Dlatego też, po pierwsze chcemy zarysować ogólną konstrukcję fabularną serialu aby poprzez odniesienia do historii filmu przyporządkować właściwy mu gatunek. Po drugie usiłujemy zrekonstruować jakimi formami komizmu operuje i odpowiedzieć na pytanie, jaki dokładnie rodzaj humoru widoczny jest na ekranie. W części trzeciej zajmiemy się strategią artystyczną stojącą za *Towarzyszem Detektywem*, która naszym zdaniem odpowiada za rozbieżności w interpretacjach tego obrazu przez widzów. Na końcu zajmiemy się zaś odniesieniem treści produkcji i stanowisk zajętych przez twórców w odniesieniu do bieżącej sytuacji politycznej na świecie, z którą produkcja ta jest mocno związana. W zakończeniu pragniemy przedstawić ogólne konkluzje zawierające wnioski co do natury omawianego dzieła.

Fabula i podstawowy konstrukcji *Towarzysza Detektywa*

Serial, który omawiamy przez aktorów i producentów jest reklamowany jako zaginiona „sorealistyczna” superprodukcja o milicjantach z Rumunii, która miała w atrakcyjny sposób

przekazywać treści propagandowe sponsorowane przez reżim Nicolae Ceaușescu. Miał powstać na początku lat osiemdziesiątych podczas decydującej fazy zimnej wojny i stanowić odpowiedź na amerykańskie kino straszące zachodnią społeczność komunistycznym zagrożeniem. Produkcja o milicjantach reprezentujących pozytywne, kolektywistyczne i patriotyczne wartości miała stanowić przeciwagę. Serial po upadku reżimu miał zaginąć i zostać odnaleziony przez Amerykanów, którzy podłożyli pod niego dubbing aby wykić kuriozalny ich zdaniem pro-komunistyczny scenariusz. Dzięki redukcji dialogów do absurdu miano uzyskać niezwykle efekt komediowy obnażający kuriozalność propagandy po wschodniej stronie żelaznej kurtyny.

Powyższe jest fikcyjną historią stworzoną przez twórców dla celów marketingowych, która widnieje przy każdym oficjalnym opisie tego obrazu. W rzeczywistości jest to współczesny serial, który od początku do końca powstał pod kontrolą amerykańskich twórców. Prawdą jest jednak, że początkowo Amerykanie chcieli wykupić jeden z dawnych rumuńskich seriali o milicjantach i go zdubbingować, jednak jak się okazało rumuńska telewizja odmówiła im dostępu do swojego archiwum prawdopodobnie obawiając się, że przybysze z Zachodu mają w zamiarach wykpienie krajowej sztuki filmowej. Ponieważ to się nie udało ekipa twórców nakręciła na miejscu sześcioczęściowy miniserial z rumuńskimi aktorami, którzy dla lepszego efektu w swoim języku nagrywali dokładnie te kwestie, które wygłaszali podczas dubbingu aktorzy amerykańscy. Prawdą jest również fakt, że twórcy chcieli nakręcić coś co byłoby antytezą amerykańskich zimnowojennych filmów propagandowych takich jak *Rocky IV*, *Rambo III*, *Czerwony Świt* i innych. W filmach amerykańskich to komuniści często dysponowali ogromną przewagą, którą oparta była na rozbudowanej aparaturze technologiczno-propagandowej, z którymi mierzył się amerykański bohater bazujący na swoim talencie, umyśle i sile swoich mięśni. W przypadku *Towarzysza Detektywa* relacja ta miała zostać odwrócona. Tym razem, to komunistyczni bohaterowie mieli zmierzyć się z dysponującą olbrzymią przewagą machiną kapitalistycznych wpływów i ideologii. Jak to w produkcji socjalistycznej, choć mamy głównych bohaterów to jednak główną siłą jest partia, milicyjny kolektyw i wszechobecna *Securitate*, ponieważ jak to tłumaczył komendant milicji w jednej z początkowych scen pojedynczy milicjanci nie są w stanie zrobić zbyt wiele, ale razem tworzą zaciśniętą pięść, która zmiażdży kapitalistycznego wroga.

Mimo, iż przez produkcję przemawiać ma taki właśnie duch kolektywizmu i socjalistycznego braterstwa wyrażany w wielu komicznych dialogach, to opiera się na głównie na dwójce bohaterów – detektywie Gregorze Anghelu i jego partnerze Iosifie Baci. Ten pierwszy na początku traci partnera w zasadzce zorganizowanej przez dilerów narkotykowych, który zostaje zastrzelony przez mordercę w masce Ronalda Reagana. W obliczu tego dowodu Anghel słusznie konstatuje, że za całą sprawę odpowiedzialny jest kapitalizm i Amerykanie. Zamiast jednak szybko złapać sprawcę

dostaje nowego pochodzącego ze wsi partnera, który miał za sobą przeszłość w *Securitate*. Ten mimo początkowych niesnasek okazuje się być prawdziwym aniołem stróżem niepokornego i impulsywnego Anghela. Razem wpadają na trop wielkiego spisku imperialistycznej Ameryki zagrażającemu ich kochającej pokój ojczyźnie. Żeby się z nim uporać muszą poznać sposoby myślenia kapitalistów, co sprowadza na nich rozliczne kłopoty i traumy, które jednak są w stanie ostatecznie przezwyciężyć w duchu socjalistycznej jedności.

Oficjalnie głównym wzorcem dla twórców były stare socjalistyczne seriale o milicjantach z Bloku Wschodniego. Bezpośrednią inspiracją był serial *30 Przepadków Majora Zemana* (*30 případů majora Zemana*) produkcji czechosłowackiej zrealizowany w drugiej połowie lat siedemdziesiątych na zlecenie tamtejszego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Część scenariusza do tej produkcji tworzyli funkcjonariusze czeskiej bezpieki, a serial rzeczywiście miał być przeciwwagą dla zachodnich produkcji opowiadając w atrakcyjny sposób o pracy milicjanta, który rozwiązuje ciekawe zagadki, i których elementem sprawczym była działalność sił pochodzących z drugiej strony zachodniej kurtyny. Produkcja ta podobnie jak chociażby polski *07 zgłoś się* cieszyła się dużą popularnością również po upadku realnego socjalizmu (Pehe 2014). Amerykanie jako pozostałe inspiracje wymieniają też inne produkcje, na przykład takie jak enerdowski *Polizeiruf 110*.

Pomimo tych inspiracji, głównym źródłem kulturowym omawianej produkcji jest amerykańskie kino policyjne lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Widać również pewne inspiracje kinem *noir* jeżeli chodzi o ogólną stylistykę samego obrazu, w sensie mrocznego kryminału, subwersywnego i pozostającego w opozycji do filmowego *mainstreamu*, choć są to tylko poszlaki i trzeba pamiętać, że sama definicja *kina noir* nie jest rzeczą prostą (Naremore 1995, Krutnik 2006). Jednak ogólny schemat fabularny odpowiada kinu amerykańskiemu po drugiej stronie kurtyny w latach, gdy według kampanii marketingowej *Towarzysza Detektywa* powstawał ten serial. Sama postać Gregora Anghela, który jest właściwie głównym bohaterem czerpie garściami z kina policyjnego lat zimnej wojny – jest to silny, biały, heteroseksualny mężczyzna w średnim wieku, który w pojedynkę chciałby rozprawić się z całym bezprawiem tego świata. Przypomina on *noirowy* wzorzec *hard-boiled detective* – twardego gliny wiernego swoim ideałom oraz tzw. *rogue cop* (zacierzewanego gliny) znanego z filmów o *Brudnym Harrym* czy *Francuskiego Łącznika*. Oznacza to doświadczonego, znającego życie glinę, który nie ma złudzeń co do świata, który jest jednak przekonany o słuszności swoich celów i chce realizować je bez względu na koszty. Jego sposób działania bliski jest *westernowym* samotnym wilkom. Takiemu wzorcowi towarzyszy często typ hegemonicznego mężczyzny, czyli silnej postaci męskiej, która legitymizuje patriarchalny i heteronormatywny porządek poprzez swoje działania (Cornell,

Messerschmidt 2005). Taki też jest Anghel – jest porywczy i chce zaprowadzić porządek, a przy tym jego męskość sprawia, że kobiety są wobec niego uległe. Relacja Anghela z kobietami są typowe dla kina reprezentującego patriarchalne wzorce, a wątek równouprawnienia (którymi cechowało się wiele „prawdziwych” produkcji kina socjalistycznego) jest w zasadzie nieobecny. Baci jest jego antytezą – spokojny, opanowany, będący w stałym związku i posiadający dzieci. Relacja między nimi ewoluuje od asymetrii widocznej na ekranie głównie poprzez niewybredne żarty Anghela i kolegów z komisariatu z pochodzenia Baci i przypisywanych mu skłonności (tzn. określany był mianem *kozojebcy*) do pełnego partnerstwa. Pod tym względem serial reprezentuje charakterystyczny dla lat osiemdziesiątych podgatunek kina policyjnego, jakim było *buddy cop movies* tj. „policyjne kino kumplowskie”. Jak tłumaczyła Elżbieta Durys filmy tego typu bazowały głównie na humorze starając się zacierać i wygładzać różnice społeczne w społeczeństwie amerykańskim, głównie rasowe (2016). Sztandarowym przykładem jest tutaj *Zabójcza Broń* (*Lethal Weapon*) z 1987 roku, gdzie głównym tematem jest humorystycznie sportretowana relacja między młodym, porywczym, białym (Mel Gibson) a doświadczonym, pragnącym głównie spokoju czarnym gliną (Danny Glover). To właśnie ten film twórcy *Towarzysza Detektywa* wymieniają jako jedną ze swoich głównych inspiracji. Relacje między Anhelem i Baci dotyczą różnic w ich pochodzeniu, wykształceniu i pracy – generalnie na swój komiczny sposób podejmują stworzony przez amerykański twórców koncept kulturowej stratyfikacji w kraju socjalistycznym. Opisują bowiem relację wielkomiejskiego, prowadzącego samotnicze życie gliny z Bukaresztu i pochodzącego ze spokojnej wsi ojca rodziny Zdaje się również, że w produkcji tej widoczny jest też motyw *doppelgängera*, czyli tzw. „mrocznego sobowtóra”. Oznacza to swoiste alter ego policjanta – wybitnie zdolnego i inteligentnego przestępcę, z którym zmierzyć się bezpośrednio musi sam policjant, gdyż jest zbyt dobry żeby ulec komuś innemu. Jest to swoiste nie-Ja odpowiadające Ja kreowanemu przez policjanta. Do ich spotkania musi dojść aby nie-Ja zostało pokonane a wyznaczone przez obraz filmowy społeczne normy w obronie których staje główny bohater zostały utrzymane w mocy. Tak też dzieje się na ekranie omawianej produkcji, gdyż na widza czeka niespodzianka i główny protagonista okazuje się być kimś znacznie bliższym milicjantom, niż się spodziewali.

Taki jest właśnie schemat fabularny *Towarzysza Detektywa*, który mimo iż odnosi się do produkcji socjalistycznych, to w pełni zbudowany jest na wzorcach z kina amerykańskiego. Jest to film komediowo-sensacyjny, ale jednak na tym jego charakterystyka się nie wyczerpuje. Osadzony jest bowiem w realiach realnego socjalizmu co stawia nas przed problemem, czemu właściwie służy takie połączenie „kapitalistycznych” i „socjalistycznych” motywów filmowych. Można się również

zastanawiać czego właściwie dotyczy absurdalny humor przedstawiony w serialu i jaką formę komizmu reprezentuje. Będzie to tematem kolejnej części.

Komizm na ekranie

W recenzjach i dyskusjach internetowych padają różne określenia na *Towarzysza Detektywa*. Jedni twierdzą, że jest to parodia kina socjalistycznego. Inni twierdzą, że jest to satyra polityczna na socjalizm lub, że jest to pastisz lub zwyczajnie komedia absurdu. Może to wynikać z zamieszenia pojęciowego w odniesieniu do przytoczonych terminów. Satyra bywa często odróżniana od komizmu jako takiego, gdyż jej celem jest nie tyle sam efekt humorystyczny, co zwrócenie uwagi na pewne kwestie ideologiczne – społeczne, kulturowe, czy polityczne interesujące autora. Według Bohdana Dziemidoka satyra w tym aspekcie polega na przedstawieniu pewnych fenomenów, które zdaniem twórcy są źródłem społecznego zła, zaś nastawienie twórcy jest określone przez ideologię, którą wyznaje, jego opinie, nastawienie psychiczne i jego osobowość. Satyra posługuje się różnym orężem jak hiperbola, karykatura, czy deformacja. Może przybrać formę groteskową (przerysowaną) lub realistyczną (opartą na prawdopodobieństwie). Dzieli się następnie na różne szczegółowe formy jak satyra polityczna, czy satyra społeczna (2012).

W odniesieniu do *Towarzysza Detektywa* można stwierdzić, że blisko temu do pewnej formy satyry politycznej o charakterze politycznym. Jest ona groteskowa, ponieważ tak zachowują się bohaterowie w serialu wygłaszając kuriozalne dialogi na cześć socjalizmu lub potępiające kapitalizm. Podobnie czynią ich protagoniści ze strony kapitalistycznej odwracając tę relację. Jak zapewniają sami twórcy ostrze tej satyry wymierzone jest w propagandę jako taką – zarówno socjalistyczną, jak i kapitalistyczną. Twierdzili też, że nie zamierzali wyśmiewać samych idei komunistycznych czy rumuńskiej kultury (Peltz 2017). Chcieli za to wyłuszczyć to, do czego prowadzi propagandowe przejawienie na ekranie. Ze względu na miejsce akcji dużo miejsca poświęcono satyrycznemu ujęciu społeczeństwa socjalistycznego, gdzie dominują takie wartości jak powszechne donosicielstwo (przez bohaterów filmu przedstawiane jako cnota), absolutna wierność partii i ojczyźnie, czy groteskowe uwielbienie dla dóbr krajowej produkcji. Wizerunek Amerykanów jest także karykaturą, ponieważ wszyscy ukazani są jako postacie krańcowo uzależnione od pieniędzy, alkoholu, seksu, narkotyków itd., do tego ślepo wierzącymi w wolnorynkową propagandę. Rzecz jasna od razu pojawia się pytanie, czy jest to satyra na kapitalizm ze strony twórców, czy jest to po prostu parodia ujęcia kultury kapitalistycznej w filmach powstałych w krajach realnego socjalizmu.

Sądzymy, że odpowiedź na to pytanie zależy od udzielenia innej odpowiedzi – jaką formą operuje satyra w *Towarzyszu Detektywie* ? Zazwyczaj satyra operuje pastiszem lub parodią.

Podstawą obu jest imitacja zjawiska podlegającego satyrze. Według Simona Dentitha konstytutywną cechą parodii jest to, że jej cechą jest polemiczne nastawienie wobec zjawiska kulturowego, które imituje (2000). Serial jest rzeczywiście krytyczny wobec kina propagandowego, ale czy rzeczywiście polega tylko na kpinach z siermiężnych zideologizowanych produkcji sprzed ponad trzydziestu lat? Twórcy sami zdają się dawać wskazówkę mówiąc, że chodziło im również o celebrowanie gatunku jako takiego – zarówno starych filmów policyjnych, jak i propagandowych, głównie jednak tych amerykańskich. Zauważyli to również sami widzowie (Dawidziak 2017). To podpowiada, że chodzi tu raczej o pastisz, gdyż główną cechą, która odróżnia go od parodii jest właśnie to, że bardziej niż kpiny dla pastiszu liczy się celebrowanie danego gatunku (Hoesterey 2001). Według Lindy Hutcheon pastisz może zmienić się jednak w parodię wtedy, kiedy symulacja na ekranie zaczyna znacznie odbiegać od tego, co miało być symulowane (1985). Dodajmy do tego tezę Frederica Jamesona głoszącego, że w epoce postmodernizmu współcześni twórcy nie są w stanie stworzyć nowych form, lecz są jedynie w stanie grać starymi (1985, 111-125).

Układ *Towarzysza Detektywa* przypomina taką właśnie grę pastiszu i parodii. Formalnie wydaje się to parodią kina milicyjnego, która sięga po przerysowane dialogiem celem obśmianie absurdu propagandy socjalistycznej. Jak jednak widzieliśmy w poprzedniej części sam serial jest przede wszystkim złożony z różnych form amerykańskiego kina policyjnego i to jemu hołduje po części je obśmiewając i przerysowując. Konwencja serialu jest więc swego rodzaju postmodernistyczną sztuczką – jest to pastisz amerykańskiego kina policyjnego, które kryje się za pozorem parodii socjalistycznego kina milicyjnego. Ta specyficzna „sztuczka” spowodowała niemałe zamieszanie interpretacyjne, ale trzeba zaufać wskazówkom pozostawionym przez autorów produkcji. Sami są przekonani, że kino kapitalistyczne bardziej demonizowało socjalizm, niż kino socjalistyczne demonizowało kapitalizm. Struktura narracyjna serialu dowodzi, że doszło tutaj do radykalnego odwrócenia schematu → motywy propagandowe kina amerykańskiego zostały wklejone wprost do produkcji „socjalistycznej”; aktorzy grający wiernych partii komunistycznej milicjantów zachowują się, działają i demonizują kapitalizm dokładnie tak jak ich protagoniści z filmów zachodnich demonizują socjalizm i komunistów. Jest to więc postmodernistyczny pastisz posługujący się „sorealistyczną” skorupą jako środkiem wyrazu, gdyż zwykła parodia amerykańskich filmów pokazująca np. amerykańskich policjantów jako głupków, nie była by niczym nowym. Przeniesienie amerykańskiego sznytu fabularnego do produkcji formalnie parodiującej policjantów pozwala na zwiększenie dystansu wobec amerykańskiego kina propagandowego i podkreślenie kuriozów charakterystycznych dla typowych dla niego scenariuszy.

Naszą powyższą propozycję bardzo dobrze ilustruje prezentowany w serialu typ humoru. W jednej ze scen Anghel przemawia: *Nie stajesz się dobrym komunistą chodząc na zebrania. Czy*

wkuwając *Manifest na pamięć. Robisz to na ulicy. Przy użyciu swoich pięści*⁵. W innej scenie Anghel odwiedzając nielegalne kasyno ogrywa w ruletkę sługusów kapitału i odpowiadając na pytanie o tajemnicę sukcesu cięto ripostuje: *Zawsze stawiam na czerwone*⁶. Tego typu tekstów pada znacznie więcej, ale pokazują one specyfikę komizmu charakterystycznego dla serialu. Milicjanci mają werwę niczym detektywi ze słynnego *Miami Vice* i bez względu na strzelaniny i wybuchy zrobią wszystko, aby dopaść wrogów socjalizmu. Są niczym postacie z amerykańskiego filmu policyjnego „rzucone” w świat socjalizmu. Jest to zazwyczaj okraszone ironicznymi komunistycznymi frazesami o konieczności kolektywnej współpracy, wierności partii oraz zaletach donoszenia na rodziców i kolegów. Humor w serialu został oparty w dużej mierze na takiej właśnie fundamentalnej sprzeczności między kapitalistycznym rozmachem a „socjalistycznymi” treściami. Nie ma jednak wątpliwości, że jest to kino do bólu amerykańskie z dodatkiem „sorealistycznej” formy, która potęguje absurd.

Mimo wszystko główna oś komizmu w omawianym dziele jest bliska klasycznym interpretacjom heglowskim. Widzimy bowiem w trakcie seansu, że w tej produkcji podobnie jak w heglowskiej teorii komedii wydarzeniami rządzi „podmiotowość woli i działania oraz zewnętrzna przypadkowość rządzą wszelkimi stosunkami i celami” (2011, 256). I choć w serialu partia i *Securitate* są wszechobecne, to rzeczywistość o przebiegu akcji decydują zewnętrzny przypadek oraz wola samych bohaterów. Jest widoczna też heglowska fundamentalna sprzeczność pomiędzy bohaterami a światem. Próbując zaopatrzeni w komunistyczne frazesy być obojętni na rzeczywistość, do której coraz bardziej wdziera się kapitalizm podmywając fundamenty ich jestestwa. Ta obojętność sprowadza na nich liczne kłopoty, aczkolwiek jest to oczywiście postmodernistyczny pastisz, więc bohaterowie nie kończą jak niektóre postacie z klasycznych komedii, lecz mimo sprzeczności pomiędzy nimi a otaczającym światem wychodzą cało i zwycięsko z opresji, co tylko wzmacnia ironiczną ładunek tej satyry. Jest jak w klasycznej, również opisywanej przez Hegla komedii przypadku: bohaterowie, mimo iż wiedzą mało i kierują się głównie pragnieniami dzięki zbiegom okoliczności w końcu rozwiązują swoje problemy (w obrazie przynajmniej tymczasowo).

Kontynuatorzy Hegla jak Christian Weisse, Adolf Ruge, czy Karl Rozenkranz afirmowali heglowskie pojęcie negacji negacji, jako kategorię komediowej estetyki. W tym kontekście polega ona na negacji (np. poprzez obśmianie) negatywnych efektów rzeczywistości tzn. pewnego zła jak przestępczość, wynaturzenia, zubożenie itd. (Roche 2002). W *Towarzyszu Detektywie* możemy mówić o obecności tej kategorii na dwóch poziomach. Pierwszym jest poziom „filmu

5 “You don’t become a good Communist by going to meetings. Or memorizing the *Manifesto*. You do it on the streets. You do it with your fists. The rest is bullshit, and you know it.”

6 „I always bet on red”.

socjalistycznego”, gdzie *explicite* w dialogach i działaniach na planie krytykowana jest negatywność kapitalizmu z krytyką chciwości, indywidualizmu itd. Niejednokrotnie bohaterowie śmieją się z głupoty kapitalistów, którzy przez swe zaślepienie miłością do pieniędzy nie w stanie przejrzeć mądrości funkcjonariuszy komunistycznego aparatu bezpieczeństwa. Esencją tego jest klimatyczna scena finałowa, gdzie główny protagonista angażuje naszych bohaterów w wysublimowaną debatę na temat Adama Smitha, *Kapitału* i niewidzialnej ręki rynku. Kapitalistyczna propaganda jednak nie odnosi skutku i funkcjonariusze BPD (*Bucharest Police Departament* – dubbingujący aktorzy często parodiują popularne w amerykańskich filmach skróty, w tym wypadku imitując NYPD – *New York Police Departament*) dokonują ostatecznej negacji – za pomocą ołowiu zamieniają widzialną dłoń protagonisty w niewidzialną rękę. Tą „subtelna” aluzją aktorzy grający w „socjalistycznej” produkcji dają do zrozumienia, że pójście drogą „samotnego wilka” i życie w świecie pozbawionej kontroli kapitalistycznej produkcji i konsumpcji nie należy do optymalnych rozwiązań (zwłaszcza kiedy pod bronią są obrońcy sprawiedliwości społecznej).

Można dodać, że w omawianym dziele formuła tych żartów często ujawnia negację negacji drugiego typu – czyli właściwej negacji zjawisk negatywnych w ujęciu samych twórców. Innymi słowy obnażona zostaje negatywność zjawisk takich jak propaganda, wszechobecna kontrola, fanatyzm przywiązania do danej ideologii itd. Charakterystycznym przykładem może być tutaj jedna ze scen, w której funkcjonariusz Baciú opowiada o swoim wujku z Ameryki: *Mam wujka Pavla, który dał się uwieść Zachodowi...Nie trzeba mówić, że nie skończyło się to zbyt dobrze. Zmuszono go do otwarcia własnego biznesu tylko po to żeby jakoś przeżyć...Otworzył myjnię samochodową...I wkrótce jedna myjnia przestała wystarczać...otwierał kolejne...i kolejne... Teraz jest wrakiem człowieka*⁷. Ta komiczna negacja negacji zostaje zresztą wzmocniona przez dalszą część sceny, gdzie milicjanci konstatują, że Amerykanie są tak leniwi i pogrążeni w dekadencji, że nie umieją nawet umyć sobie samochodu, stąd wynika potrzeba takich przedsięwzięć.

Innym ciekawym przykładem jest scena, gdzie milicjanci przesłuchują księdza podejrzanego o import Biblii ze Stanów Zjednoczonych i organizowaniu nielegalnych, podziemnych mszy katolickich, gdzie ogłupia socjalistyczne społeczeństwo religijną formą fałszywej świadomości. Gdy ksiądz nie chce nic powiedzieć bohaterowie wychodzą i zastanawiają się, co na ich miejscu zrobiłby Lenin? Po dłuższej chwili Anghel nie wytrzymuje i wybuchając krzyczy rzucając się z pięściami w stronę pokoju przesłuchań: „Lenin by mu wpierdolił”! Również tutaj mamy do czynienia z podważeniem całego sensu przez irracjonalną puentę. Jednocześnie ten tekst, podobnie jak poprzedni o tym, jak to codzienne zmagania na ulicy są prozą życia dobrego komunisty, mogą

⁷ “I have an uncle, Pavel, who was seduced by the West,” Baciú says. “Needless to say, things did not end well. He was forced to start his own business just to survive. He opened a car wash...And soon one car wash wasn’t enough. He opened another. And another. Now he is shell of a man he was.”

świadczyc o istnieniu trzeciego poziomu negacji negacji w serialu. Otóż teksty te, zdają się negować komunistyczną frazeologią sprowadzając ją niejako do absurdu – ulica, pięści itd. Z drugiej strony patrząc z pewnego dystansu – czy sami klasycy marksizmu nie mówili o tym, że świata nie zmienia się poprzez lekturę i dyskusję, lecz poprzez działanie, czy praktykę materializmu historycznego - nie jest właśnie codzienna uliczna walka klasowa? Dodajmy, że bolszewicy za rządów Lenina dalecy byli od łagodnego traktowania Kościoła i księży. Może mamy więc do czynienia z negacją negacji w tym sensie, że negacja formuł wypowiedzianych przez bohaterów poprzez redukcję do absurdu również zostaje zanegowana; aktorzy rzucający *one-linearami* w sposób przypominający twardych gliniarzy z amerykańskich filmów, poniekąd mówią rzeczy z pewnego dystansu rzeczywiście zgodne z linią marksistowską. Są wszak wyznawcami filozofii czynu. Innymi słowy komiczne jest nie tyle to, że Anghel rozważa co zrobiłby Lenin gdyby był bukaresztańskim milicjantem, lecz fakt, że Lenin faktycznie by temu księdzu uczynił krzywdę!?

Warto przy tym pamiętać o specyficznej negacji negacji na poziomie instytucjonalnym. Serial poprzez swoje przewrotne poczucie humoru (krytyka socjalizmu jako medium krytyki kapitalizmu) krytykuje amerykańskie produkcje będące wytworem wolnego rynku filmowego. Wyśmiewa wiele klisz, które były niemal obowiązkowe w każdej amerykańskiej produkcji sensacyjnej z okresu późnych lat zimnowojennych niejako podważając samą „wolność” rynku filmowego. Jednak przecież *Towarzysz Detektyw* również jest produktem tego rynku. Jego producent stworzył świadomie kampanię marketingową opartą na fałszu. Twórcy wykorzystali jedne praktyki fałszujące rzeczywistość (*mock marketing*) w celu obnażenia innej praktyki tego typu, czyli propagandy. Dialektycznie rzecz ujmując produkcja krytykując system jednocześnie przyczynia się do jego reprodukcji.

Mamy też do czynienia z typowo współczesnym, naznaczonym przez postmodernizm humorem, w którym żarty oparte są głównie na puencie, na co szczególną uwagę zwracała Alenka Zupańcić w swojej pracy o komedii (2008). To stanowisko bywa jednak krytykowane za zbyt niedowartościowanie roli puenty, a zbyt małe docenienie samej struktury językowej dowcipu. Do omawianego widowiska bardziej pasuje oryginalna definicja żartu sformułowana przez Jacquesa Lacana, który odnosił się do humoru absurda. W ujęciu francuskiego psychoanalityka o dynamice i temporalności żartu świadczy coś więcej niż puenta. Istotą żartu jest możliwość kreacji nonsensu przy użyciu wszelkich dostępnych sensów. Chodzi o to, żeby w dowolnej chwili zanegować cały sens przy użyciu znaczącego. Innymi słowy mamy do czynienia z luką między dwoma typami sensu, zaś sam dowcip reprezentuje ograniczenia znaczenia. W samym żarcie nie ma żadnej logiki oprócz parokonsystentnej logiki samego żartu (Chow 2014, 227-228).

Jak widać w omawianym widowisku mamy do czynienia z prawdziwie postmodernistycznym pastiszem operującym różnymi typami żartów, które są w stanie widza nie tylko rozbawić, ale i do pewnego stopnia skonfundować. Czy jest to tylko zwykła satyra operująca pastiszem? Gdyby tak było raczej nie byłoby zbyt wielu problemów interpretacyjnych. Co sprawia, że serial ma tak różnorodny odbiór i że jako jego widzowie odnajdują się zarówno lewicowcy, jak i prawicowcy? Warto przyjrzeć się bliżej artystycznemu *modus operandi* serialu, aby szerzej zrozumieć jego fenomen.

Komedia retroawangardowa?

Fani *Towarzysza Detektywa* nie mogą dojść do porozumienia jaka jest właściwie wymowa serialu. Prawicowe portale pisały, że jest to świetna parodia komunistycznej propagandy obnażająca absurdy życia w świecie realnego socjalizmu, gdzie łamanie praw człowieka przedstawiano jako coś normalnego. Z kolei te bardziej lewicowe sugerowały wręcz pro-komunistyczną wymowę tego serialu zwracając uwagę na lewicowe sympatie twórców oraz na wiele ciętych tekstów skierowanych w stronę kapitalizmu i kapitalistów, co obnażałoby hipokryzję liberałów krytycznych wobec „systemów totalitarnych”. Zastanowienie budzi ile w poszczególnych scenach i dialogach jest ironii, a ile jest powagi.

Powyższe tło nieporozumień interpretacyjnych bardzo przypomina te związane z twórczością słoweńskiej grupy muzycznej *Laibach* grającej głównie muzykę industrialną i będącą częścią kolektywu artystycznego *Neue Slovenische Kunst*. Artyści tego zespołu lubują się w prowokacjach i sięganie do estetyki systemów totalitarnych, w tym zwłaszcza do tej kojarzonej z nazizmem i faszyzmem. Czerpią również wielu z dorobku współczesnej muzyki popularnej oraz wcześniejszych, awangardowych ruchów artystycznych (Goddard 2006). Zasłynęli między innymi z *coverów* znanych utworów rockowych, czy nawet popowych, których tekst modyfikowali upodobniając je do tekstów piosenek gloryfikujących systemy totalitarne i autorytarne. Ponadto na scenie i w teledyskach często występują w przebraniach przypominających mundury nazistowskich Niemiec (Hanley 2004). Również w tym przypadku publika zastanawiała się ile jest w tym ironii i czy jest to specyficzna parodia lub pastisz nazizmu. Niektórzy też zastanawiali się, czy czasem członkowie zespołu nie afirmują na poważnie przekazu totalitarnego.

Kontrowersje te wynikają zdaniem Sławoja Žižka z błędnego podejścia do terminów. W dzisiejszym kapitalizmie ironiczny dystans do jakiejś sprawy nie oznacza z definicji, że dana sztuka ma charakter subwersywny. Wręcz przeciwnie, we współczesnym kapitalizmie ironiczny, czy wręcz cyniczny dystans wobec otaczającej nas rzeczywistości ma być podstawą konformistycznego funkcjonowania w systemie. Z kolei poważny stosunek nie implikuje afirmacji i utożsamienia się z

daną ideologią. Członkowie *Laibach* odeszli od dawnej formuły sztuki awangardowej, ponieważ uważają, że ta skompromitowała się kolaborując z dwudziestowiecznymi reżimami. Inaczej mówiąc ich strategia polegająca na otwartych formach krytyki systemu okazała się być nieskuteczna i niewystarczająca. Zespół, jak i cały kolektyw NSK powstał w latach osiemdziesiątych w socjalistycznej Słowenii. Dlatego dokonali specyficznego jej odwrócenia powołując „straż tylną”, ponieważ za awangardę uchodziła rządząca partia komunistyczna. Nie mogąc otwarcie krytykować systemu wybrali taktykę nad-identyfikacji z systemem w ten sposób unikając manipulacji z jego strony. Poprzez tego typu utożsamienie się z systemem „komunistycznym”, wówczas panującym mogli rysować analogię między nim a innymi systemami uważanymi przez siebie za totalitarne (Erjavec 1996, Szczepanik 2014). System i jego ideologia miały być rozbijane nie poprzez ironiczną imitację, ale właśnie poprzez nadmierne utożsamienie i w ten sposób ukazania systemowego super ego. Utożsamienie się z systemem i pokazanie go w całej okazałości pozbawić go miało skuteczności, ponieważ tego typu systemy bazują w dużej mierze na skrytości i niejawności, co do prawdziwych motywacji jego zarządców. Po upadku realnego socjalizmu przeszli zdaniem niektórych do taktyki „identyfikacji”, co oznacza, że swojej bieżącej twórczości starają się identyfikować z kolejnymi nurtami ideologicznymi będącymi obiektem ich uwagi, w ten sposób wywołując dyskusje o pierwiastkach totalitaryzmu, które skryte są w nawet najbardziej demokratycznych republikach. Žižek powiada, że ich główną zasługą jest odwrócenie relacji pomiędzy artystami a widzom. Ten ostatni kierowany jest pragnieniem aby poznać ostatecznie wartości i motywacje ulubionego zespołu. Szuka Wielkiego Innego, który będzie odpowiedzią na jego pragnienie. *Laibach* odwraca ten schemat – nie chce być Wielkim Innym opartym o konkretną ideologię, nie chce dawać ostatecznej odpowiedzi. Strategia artystyczna tego zespołu polega na tym żeby widz nie dostawał na tacy żadnej gotowej interpretacji. Przypomina to strategię psychoanalityczną, gdzie początkowo analizowany kierując się ignorancją chce żeby analizujący wskazał mu jego pragnienia, ale z czasem orientuje się, że nie istnieje żaden Wielki Inny, który zna jego pragnienia, ponieważ te nie mają żadnej zewnętrznej bazy. Podobnie zatem widz, czy słuchacz nie dostaną żadnego pewnego potwierdzenia swoich interpretacji na koncercie *Laibach* dopóki nie uświadomią sobie, że nie mają one żadnej zewnętrznej legitymizacji.

Podobnie jest w przypadku *Towarzysza Detektywa*, których twórcy nie chcą zajmować jakiegos ostatecznego stanowiska w sporze kapitalizm *versus* socjalizm. Ich zamierzeniem była krytyka propagandy jako takiej niezależnie z jakiego źródła pochodzi. Widoczna na ekranie identyfikacja z kinem amerykańskim nie pozwala jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie w stylu: za kim oni są? Jeden interpretator powie, że jest to kino antykomunistyczne bo zupełnie jawnie pojawiają się ironiczne odniesienia do komunistycznej frazeologii i górnolotnych haseł. Inny może stwierdzić, że

jest to tylko zasłona, ponieważ ośmiesza to nie tyle komunistów, co właśnie amerykańskie postrzeganie komunizmu i komunistów.

W tym sensie produkcja ta do pewnego stopnia odpowiada schematowi *kina fantazji* w teorii Tedda McGowana. Ten rodzaj kina prowadzi do zaangażowania pragnienia widza i tym samym go upolitycznia. Jednak nie daje mu odpowiedzi. Autorzy obrazu nie mówią widzowi wprost, po której ma stanąć stronie skazując go jedynie na domysły, co finalnie prowadzi do rozczarowania. W ten sposób ten produkt kultury masowej może stać się źródłem cierpień we freudowskim sensie (2008, 42-44)

Twórcy dość jasno stwierdzają, że byli oni pogrążeni w zachodnich wzorcach i kręcąc *Towarzysza Detektywa* identyfikowali się z zachodnim kinem. To sprawia z jednej strony, że rzeczywiście tytułowi detektywi z rumuńskiej milicji są niezwykle komicznymi postaciami w swym niezwykle przywiązaniu do różnych czy to antydemokratycznych, czy zwyczajnie absurdalnych zwyczajów realnego socjalizmu. Z drugiej strony widać ewidentnie typowe dla Amerykanów przerysowanie postaci komunistów i demonizacja socjalizmu, przy czym twórcy byli świadomi tego aspektu kina amerykańskiego, więc robili to w pełni świadomie. Widoczna jest też praca kamery, sceny akcji, czy gra aktorska zupełnie nie przypominająca tej charakterystycznej dla sztuki filmowej obozu socjalistycznego. Jest to więc serial amerykański i to bardzo współczesny (o czym świadczy praca kamery, montaż itd.) w każdym calu pomijając „socjalistyczną” scenografię, która także została przerysowana – Rumunia wygląda raczej dużo biedniej i dużo straszniej, niż było to w rzeczywistości sądząc po komentarzach internautów z krajów post-socjalistycznych. Świat kapitalistyczny również został tu przerysowany w taki sposób, że ukazuje kapitalizm jako Wielkiego Innego w propagandzie komunistycznej, jako straszną rzeczywistość, która legitymizuje totalitarne metody zarządzania w krajach takich jak Rumunia. Inna sprawa, że nawet wizerunek kapitalizmu został przerysowany w zgodzie z annałami amerykańskiej sztuki filmowej.

Specyficzny w tym sensie, „retrogardowy” charakter serialu obrazuje kilka ciekawych scen. W trakcie jego akcji Anghel i Baci natrafiają na intrygującą wskazówkę w śledztwie, które prowadzą – chodzi o przemyt gry Monopoly. Jak wiadomo polega ona na wykupie nieruchomości po to, żeby zgromadzić jak największą ilość pieniędzy za czynsz od innych graczy. Anghel i Baci docierają do więźniów znających grę (swoją drogą rodziców Anghela, na których on sam doniósł), którzy tłumaczą, że kończy się ona w momencie, gdy cała reszta graczy popadnie w dług u zwycięzcy. Baci reaguje następującą konstatacją: „Mówisz mi, że celem tej gry jest sprowadzenie nędzy na twoich współmieszkańców po to, żebyś mógł się wzbogacić? To diaboliczne”⁸. Można czytać to na

8 “You’re telling me that the purpose of this game is to drive your fellow citizens into poverty so you may get rich?” asks Iosif incredulously. “It’s diabolical.”

dwójnasób – prawicowcy odczytają to jako świetny żart, gdzie były funkcjonariusz *Securitate* przesłuchujący rodziców kolegi przebywających w więzieniu z powodu donosu własnego dziecka poucza o nędzy i diaboliczności kapitalizmu. Lewicowcy powiedzą, że tkwi w tym racjonalne jądro i rzeczywiście kapitaliści wypuszczają na rynek produkty poważnie wpływające na świadomość odbiorcy przygotowując grunt pod pro-rynkową indoktrynację. Idąc głębiej, czy właśnie tak kapitalistyczny film propagandowy nie powinien przedstawiać komunistów – jako splamionych krwią aparatczyków bredzących o sprawiedliwości społecznej? W innej ciekawej scenie pokazane jest starcie ideologiczne kapitalizmu z socjalizmem – milicjanci przekomarzają się z ujętymi handlarzami narkotyków. Anghel peroruje: *CIA sprowadza narkotyki żeby niszczyć czarną społeczność w Ameryce, jaka jest twoja wymówka ?* Diler odpowiada: *pieniądze*. Anghel ripostuje: *Po co? Wszystkie wasze potrzeby są zaspokojone – Opieka medyczna, edukacja, jedzenie*. Na co diler ripostuje: *Wolny rynek matkojebcy, tylko najsilniejsi przetrwają*⁹. Schemat podobny jak w poprzedniej sytuacji. Uderza to, że choć można się nie zgadzać z milicjantami, to używają oni jednak racjonalnych argumentów, które są wykpiene głównie przez kontekst sytuacyjny. Podobnie jest w wielu innych scenach. Na przykład podczas przesłuchania księdza, który mówi, że nie można dowieść nieistnienia Boga jeden z bohaterów racjonalnie ripostuje: *nie można dowieść negacji*. Z kolei na uwagi ambasador, że trzymając księdza łamie fundamentalne prawo człowieka do wolności przekonania Baci odpowiada: *to opieka zdrowotna jest fundamentalnym prawem człowieka ! Wiara w wymyślonego Boga jest objawem szaleństwa*¹⁰. Funkcjonariusze-komuniści są ukazani jako racjonalni ludzie posiadający merytoryczną wiedzę, których komiczne położenie wynika przede wszystkim z fanatyzmu i oddania ideologii. Trzeba przy tym dodać, że pomimo tego funkcjonariusze ci stoją zawsze w opozycji do jawnych aparatczyków i swoich kolegów-koniunkturalistów, wobec czego ich fanatyzm ma charakter oddolny. Sposób wykpiwania jest podobny jak w kinie amerykańskim sprzed trzydziestu lat – pokazana zostaje ich skłonność do przemocy i zagubienie w odmętach komunistycznej propagandy. Jednak trzydzieści lat temu scenarzyści amerykańskich filmów nie tworzyli postaciom komunistycznym dialogów wyjętych prosto z *Manifestu komunistycznego*, w obawie, że prawdopodobnie ktoś wzięłby je na serio. Ostatnią wskazówką jest scena, gdy Anghel nakrywa swoich rodziców na seksie. Skłonił ich do tego zapach drogiego futra, do którego mieli dostęp, ponieważ byli uprzywilejowanymi pracownikami rumuńskiej ambasady w USA. Standardowo można by to odczytać to jako karykaturę demonizującej propagandy socjalistycznej, czy też znaleźć w teźże karykaturze recepcję

9 “The CIA imports drugs so they can destroy their black community,” snarls Gregor. “What’s your excuse?” When the dealer answers “money,” Gregor retorts: “For what? All your needs are taken care of. Healthcare. Education. Food.” The dealer responds: “Free market, motherfuckers. Only the strong survive .”

10 “Healthcare is a fundamental human right,” answers Iosif. “Believing in an imaginary god is a sign of insanity.”

fetyszyzmu towarowego, a nawet podejrzewać syndrom kastracyjny u młodego Anghela (Pohrib 2017). Można również spojrzeć na to jako na egzemplifikację amerykańskiej propagandy często stosujących zasadę *reductio ad absurdum* wobec adwersarzy, których motywacje wydają się totalnie absurdalne, podobnie jak widzowi może się wydawać absurdalne zachowanie Anghela, który swoim donosem skazuje rodziców na wieloletnie więzienie.

Chociaż trudno raczej podejrzewać Channinga Tatum i jego przyjaciół o zaczytywaniu się w słoweńskiej szkole psychoanalizy i studia nad pojęciem retrogardy, to w przedstawionym na filmie sposobie narracji można pokusić o dostrzeżenie sporych analogii między *Towarzyszem Detektywem* a muzyką *Laibach*. Trudno podejrzewać twórców o nad-utożsamienie się z systemem, który upadł trzydzieści lat temu i próbę jego krytyki, skoro ta jest wyłożona *explicite* poprzez absurdalne żarty z frazeologii socjalistycznej. Znacznie więcej sensu ma przypisanie twórcom nad-utożsamienia się z kinem amerykańskim. Używając jego środków wyrazów w niemal wszystkich aspektach „socjalistycznego” serialu świadczy nie tylko o ironizowaniu i pokpiwaniu sobie z obu netypów kinematografii. Świadczy to o tym, że bawiąc się formę amerykańskiego kina propagandowego twórcy uniknęli bycia zmanipulowanymi przez tego typu formułę i redukcji całego *show* do wyłożenia tych samych antykomunistycznych klisz, co sprzed trzydziestu laty, tyle że w odświeżonej formie¹¹. Wręcz przeciwnie, w naszej interpretacji odsłaniają oni schematy funkcjonowania amerykańskiego kina, czy propagandy w ogóle, gdzie kilka stosownych zabiegów wystarczy do ośmieszenia całkiem racjonalnych tez i poglądów. Pod tym względem demaskują działania amerykańskiego przemysłu filmowego (jednocześnie poszerzając jego spektrum o nowy typ produkcji telewizyjnej) dostarczając rozrywki, co więcej niektórym widzów upewniając w tym, że jest to kolejne antykomunistyczne, prześmiewcze dzieło. Odkrywa więc przed widzem mechanizm działania systemu propagandy, ale nie wciela się w Wielkiego Innego narzucając odbiorcy własną wizję świata, nie mówiąc widzowi czy najlepszy jest liberalizm, konserwatyzm, socjaldemokracja, czy rewolucyjny marksizm, lecz dając mu możliwość zastanowienia się i wyboru wedle pragnień. Nie zmienia to faktu, że jest to raczej bliska lewicowym sercom krytyka ideologii amerykańskiego przemysłu filmowego. Co nie świadczy zarazem, że nie jest krytyczny wobec propagandy reżimów biurokratycznych krajów realnego socjalizmu. Ten wątek polityczny postaramy rozwinąć się w ostatniej części.

Polityczne aspekty komedii

11 Rzecz jasna nie można zapominać o wspomnianych przez nas wcześniej uwarunkowaniach produkcyjnych, które sprawiają, że pomimo takiego a nie innego przekazu ideologiczny serial jest jak najbardziej uwikłany w kontekst produkcyjny kapitalistycznej filmografii.

Jak na razie twórcy serialu muszą mierzyć się zarówno z zarzutami o pro-komunistyczne, jak i anty-komunistyczne sympatie. Jednakże główni aktorzy dubbingujący – Tatum i Gordon-Levitt przyznają się do swoich lewicowych sympatii. Ten pierwszy wystąpił w filmie *Magic Mike* opowiadający o problemie fetyszyzmu towarowego w relacji do ludzkich ciał (film opowiada o striptizerach), nakręcił antywojenny film *Stop Loss*, jak i finalnie wcielił się w komunistycznego szpiega w *Hail Ceasar* (Abriss 2017). Gordon Levitt otwarcie mówi o sobie, że jest lewicowcem i głosował na Berniego Sandersa. Ponadto zagrał Edwarda Snowdena, w filmie o nim w reżyserii Olivera Stone'a. Tym nie mniej oni, jak i inni twórcy pracujący przy serialu próbują zachować apolityczność nie odpowiadając na pytania widzów, za czym opowiada się ich serial. Gordon-Levitt łagodząc sytuację stwierdził, że serial wymierzony jest przede wszystkim w „plemienność” (2017) tzn. postawę wedle której popiera się jakiś ruch społeczno-polityczny, czy instytucje w imię jej dogmatów bez względu na koszty. Jego zdaniem serial mierzy się z tego typu fanatyzmem właśnie i ludzką skłonnością do takich autorytarnych tendencji. Podobnie też Brain Gatewood stwierdził, że serial jest satyrą na propagandę i „ekstremalną ideologię”(Glover 2017). Pod tym względem rzeczywiście twórcy wypowiadają się jak typowi postmoderniści walczący z „wielkimi narracjami”. Jedyną charakterystyczną rzeczą, do której przyznają się otwarcie jest ich nacjonalizm. Nie może to dziwić zwłaszcza, że serial zaczęto kręcić w trakcie wyboru Donalda Trumpa na prezydenta USA. Gordon-Levitt odnosił się do książki Neila Postmana *Amusing Ourselves to Death* (2006) i stwierdził, że był pod wrażeniem treści, to jest tego, jak telewizyjna propaganda może ogłupić ludzi i mieć wpływ na politykę. Dlatego *Towarzysz Detektyw* może pokazać ludziom jaka działa propaganda uodpornić ją na nią niezależnie od tego,co uważają na temat samej produkcji i twórców. Wybór Trumpa miał tylko utwierdzić twórców w przekonaniu, że robią dobrze i wpłynąć częściowo na scenariusz. Gatewood stwierdził, że wybór Amerykanów to efekt ich przyzwyczajenia do propagandy i manipulacji, którą na co dzień znajdują w telewizji. Z kolei Rhys dodał, że przeniesienie się w świat dawnej propagandy może być dobrą lekcją na przyszłość, chociaż po wyborze Trumpa jest już prawdopodobnie zbyt późno (Schildhause 2017).

Rzeczywiście, z różnych nurtów ideologicznych, to nie komunizm, czy kapitalizm, lecz nacjonalizm jest najmocniej wyśmiewany. Zarówno w rumuńskiej, jak i amerykańskiej wersji. Choć ten pierwszy jest bardziej komiczny i sprowadza się do scen typu, że gdy w rumuńskim samochodzie pada radio, to ludzie konstatają: *To dacia, najlepszy samochód na świecie, nie mógł się zapsuć!* Do tego mniej więcej się sprowadza, w Rumunii wszystko jest najlepsze – samochody, gimnastyczki, zapaśnicy itd. Innym ciekawym przykładem jest scena, kiedy jedna z postaci sugeruje Anghelowi, że jego poprzedni partner mógł być skorumpowany, na co ten ripostuje: *To nie*

możliwe, w Rumunii nie ma czegoś takiego jak skorumpowany glina!¹². Aluzje dotyczą też w dużej stopniu obecnej fali nacjonalizmu, gdzie wypowiedzi wielu polityków jako żywo przypominają narrację z *Towarzysza Detektywa*. Protekcjonizm, nacjonalizm gospodarczy i polityczny, zamykanie granic przed emigrantami – są to wszystko zjawiska, które omawiane widowisko wyśmiewa nie próbując nawet ani trochę go racjonalizować, jak to miało miejsce w przypadku retoryki socjalistycznej.

Można zarzucać autorom, że nie poszli dalej niżli tylko w ogólną krytykę propagandy i ideologizacji. Nie chcą oficjalnie stanąć po żadnej stronie, chcą jedynie wywołać dyskusję, co im się częściowo udało. Jeżeli powstaną kolejne sezony z pewnością się ona rozwinie. Również po części udało im się wzbudzić histerię niektórych prawicowych komentatorów, którzy mają pretensje, że komunizm nie został przez twórców potraktowany jak bliźniak nazizmu¹³. Generalnie jednak mimo pewnych lewicowych sympatii twórców, jest to wciąż produkcja w duchu postmodernistycznym, której twórcy zrobią bardzo dużo, by nie dać wciągnąć się w polityczną grę. Deklaracje autorów przypominają jedną z tez „post-marksistowskiej” węgierskiej filozofki Agnes Heller, która jest obecnie jedną z ważniejszych ideolożek liberalizmu i postmodernizmu. Autorka ta pisała o „odmowie zakładu” tj. odmowie zajęcia stanowiska po którejś ze stron sporu o daną prawdę, sens, czy cel ostateczny. Innymi słowy jest to niechęć do udzielania ostatecznych odpowiedzi i budowy wielkich narracji. Wielcy filozofowie zdaniem Heller odnoszą się do tych kwestii poprzez negację, to znaczy chociażby przez milczenie na ten temat (2012, 90-92). Podobnie też czynią twórcy serialu. Pytanie tylko, czy w rzeczywistości oni podobnie jak inni krytycy polityki z Trumpa rodem z Hollywood nie przegrali z nim właśnie dlatego, że temu drugiemu obce są takie niuanse i był w stanie dostarczyć masom gotowych odpowiedzi, podobnie jak zimnowojenne kino amerykańskie ?

Zakończenie

Uzupełniając cały wcześniejszy wywód trzeba stanowczo podkreślić, że omawiany serial jest przede wszystkim produktem rozrywkowym i temu ma służyć. Jest też wyrazem pewnej nostalgii z kinem lat zimnej wojny (Poniewozik 2017), choć odniesienia do tych czasów zostały poczynione z jednoznacznie krytycznej perspektywy. Nie jest to więc kino apologetyczne. Jest to przede wszystkim satyra na wszechobecną dzisiaj w dobie tzw. *fake newsów* i *postprawdy* propagandę najróżniejszego rodzaju oraz pastisz rozmaitych motywów amerykańskiego kina policyjnego sprzed lat, które serial też na swój sposób admiruje i celebryje. Nie obiera jednak jednolitej ścieżki, nie

12 "Impossible! There is no such thing as a corrupt cop in Bucharest!".

13 Przynajmniej taka opinia powstała na jednym z prawicowych blogów – <https://toputitbluntly.com/2017/10/04/comrade-detectives-welcome-perspective/>.

narzuca widzowi swojej wizji polityki i historii. Jego strategia artystyczna zbliżona jest do strategii *Laibach*. Można powiedzieć, że twórcy *Towarzysza Detektywa* podobnie pełnią funkcję straży tylnej, której zadaniem jest przypominać o propagandzie przeszłości po to, aby odbiorcy nie dawali zwodzić się propagandzie współczesnej. Pod tym względem, ta niezwykle zabawna komedia stanowi dzieło, które z pewnością można polecić widzom zainteresowanym myśleniem krytycznym.

Bibliografia

Abriss E. (2017). *Channing Tatum Told Us About 'Comrade Detective' , the Weirdest Show of 2017*, https://www.vice.com/en_us/article/a3exp/g/channing-tatum-told-us-about-comrade-detective-the-weirdest-show-of-2017.

Connell R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19, 829-859, [w:] E. Durys, *Kulturowy wymiar amerykańskiego kina policyjnego*.

Chow B. (2014). *The Tickling Object: On Žižek and Comedy*. [w:] B. Chow (red.) *Žižek and Performance*, London: Palgrave Macmillan.

Dawidziak M. (2017). *Amazon's 'Comrade Detective' is Effective Satire*, https://www.cleveland.com/tvblog/index.ssf/2017/07/amazons_comrade_detective_is_effective_satire.html (10.06.2018).

Dentith S. (2000). *Parody: The New Critical Idiom*, New York: Routledge.

Durys E. (2016). *Kulturowy wymiar amerykańskiego kina policyjnego*, [w:] T. Domański (red.) „*Międzynarodowe studia polityczne i kulturowe wobec wyzwań współczesności*”, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Dziemidok B. (2012). *The Comical: A Philosophical Analysis*, Dordrecht: Springer Science & Business Media.

Faurholt G. (2009). Self as Other: The Doppelgänger. *Double Dialogues* 10, http://www.doubledialogues.com/issue_ten/faurholt.html (6.04.2018), [w:] E. Durys, *Kulturowy wymiar amerykańskiego kina policyjnego*.

Glover A. (2017). *The Making of Comrade Detective*, <http://www.indiewire.com/2017/08/joseph-gordon-levitt-comrade-detective-controversy-exclusive-1201865653/> (04.06.2018).

Goddard M. (2006). We Are Time: Laibach/nsk, Retro-Avant-Gardism and Machinic Repetition. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 11, 45-53.

Gordon-Levitt J. (2017). *Amazon's Comrade Detective Doesn't Belong to the Right, or Left*, <http://www.indiewire.com/2017/08/joseph-gordon-levitt-comrade-detective-controversy-exclusive-1201865653/> (4.06.2018).

Hanley J.J. (2004). „The Land of Rape and Honey”: The Use of World War II Propaganda in the Music Videos of Ministry and Laibach, *American Music* 22, 158-175.

Hegel G.W.F. (2011). *Wykłady o Estetyce*, [w:] B. Dziemidok, M. Bokiniec (red.) *O komizmie. Antologia tekstów*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Heller, A. (2012). *Przygodność*, [w:] tejże, *Eseje o nowoczesności*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Hoesterey I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington: Indiana University Press.

Hutcheon L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press.

Jameson F. (1985). *Postmodernism and Consumer Society*, [w:] H. Foster (red.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press.

Krutnik F. (2006). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. New York: Routledge.

Naremore J. (1995). American Film Noir: the History of an Idea. *Film Quarterly*, 49, 12-28.

McGowan T. (2008). *Realne spojrzenie, Teoria filmu po Lacanie*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Pehe V. (2014). Retro Reappropriations. Responses to 'The Thirty Cases of Major Zeman' in the Czech Republic. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 5, 100-107.

Peltz C. (2017). *The Creators of 'Comrade Detective' Have Penchant for the Absurd*, <https://filmschoolrejects.com/interview-comrade-detective-creators/> (10.06.2018).

Pohrib C. (2017). *Comrade Detective, Vouyerism, and the Americans*, „Scena 9”, <https://www.scena9.ro/en/article/comrade-detective-essay-communist-romania> (4.06.2018).

Poniewozik J. (2017). *Nostalgia Goes Niche*, <https://www.nytimes.com/2017/08/03/arts/television/wet-hot-american-summer-comrade-detective-tv-review.html> (4.06.2018).

Postman N. (2006). *Amusing ourselves to death: Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Penguin.

Roche M. W. (2002). Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy. *Revue internationale de philosophie* 3, 411-430.

Schildhause Ch. (2017). *What the Hell is Comrade Detective?*
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/08/comrade-detective-amazon-channing-tatum-communist-propaganda> (6.04.2018).

Zupancic A. (2008). *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek S. (2013). *Why Laibach and NSK are not Fascists?*
http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf (4.06.2018).