ISSN 1734-3801 MEDIA – KULTURA – KOMUNIKACJA SPOŁECZNA Nr 22(2026)
e-ISSN 2450-081X MEDIA – CULTURE – SOCIAL COMMUNICATION 181–200
https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/mkks DOI: 10.31648/mkks.11371

Data przesłania artykułu: 12.04.2025 Data akceptacji artykułu: 19.10.2025

Artur Borowiecki
ORCID: 0000-0003-2170-5600
Uniwersytet Łódzki

Antybohaterowie – między potępieniem a fascynacją. Czemu transgresja antybohaterów zyskuje aprobatę widzów?

Słowa kluczowe: współczesne seriale, neoseriale, antybohater, relatywizm moralny, scenariopisarstwo
Keywords: contemporary TV series, quality TV, antihero, moral relativism, screenwriting

Wstęp

Wraz z przemianami w dyskursie telewizyjnym pod koniec lat 90. XX wieku zmienił się paradygmat w narracjach serialowych. Uległ wówczas zatarciu wyraźny podział na serie i seriale. Produkcje określane mianem seriali premium zaczęły przybierać postać hybryd gatunkowych, charakteryzujących się narracją o znacznie wyższym stopniu komplikacji niż wcześniejsze formy telewizyjne. Epoka płynnej nowoczesności przyniosła również zmiany w treściach serialowych. Tematy wcześniej odrzucane przez producentów z powodu cenzury zaczęły być akceptowane, a w przypadku niektórych stacji (np. HBO) wręcz eksponowane. Przemoc, problemy społeczne, wszelkie patologie coraz częściej pokazywano na „małym ekranie". Wybory moralne głównych bohaterów trudniej było jednoznacznie sklasyfikować jako „dobre" lub „złe". Finalnie zarówno krytycy, jak i widzowie zaczęli mówić o postaciach antybohaterów w serialach jakościowych. Jednym z pierwszych przykładów takiego typu protagonisty w telewizji był Tony Soprano (James Gandolfini), wykreowany przez Davida Chase'a w kultowej już *Rodzinie Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007). Z czasem twórcy seriali coraz chętniej wprowadzali na mały ekran antybohaterów. W pierwszej kolejności były to produkcje stacji kablowych: Al Swearengen (*Deadwood*, HBO, 2004–2007), Vic Mackey (*Świat gliniarzy*, FX Networks, 2002–2008), Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006–2013), Walter White (*Breaking Bad*, AMC, 2008–2013), czy Jax Teller (*Synowie Anarchii*, Fox, 2008–2014). Z biegiem czasu

figura antybohatera stała się powszechnym elementem narracji popkulturowej, prowadząc do sytuacji, w której do tej samej kategorii zaczęto zaliczać skrajnie różne postacie, jak Donalda Drapera (*Mad Men*, AMC, 2007–2015) czy Sherlocka Holmesa (*Sherlock*, BBC, 2010–2017). Obecnie trudno wskazać jedną definicję antybohatera. Istnieje jednak kluczowa cecha wspólna: niezależnie od tego, jakie normy społeczne czy prawne zostaną przez nich złamane, twórcy zawsze starają się ich usprawiedliwiać. Dzięki odpowiednim zabiegom narracyjnym czy wręcz używania „szantażu emocjonalnego" dyskredytują ich występki, kreując pozytywny wizerunek antybohaterów. Ta konwencja czy strategia narracyjna jest nieodłącznym elementem seriali skierowanych do szerokiej publiczności. W przypadku produkcji artystycznych, często określanych mianem arthouse'owych, większy nacisk kładzie się na autorską wypowiedź twórcy niż na komercyjny wydźwięk danej produkcji. W przypadku seriali telewizyjnych dalsza emisja danego tytułu uzależniona jest od osiągnięcia określonych progów oglądalności. Jednym z podstawowych założeń tego typu strategii producenckich jest wzbudzanie sympatii do głównych protagonistów, w tym także antybohaterów.

W niniejszym artykule przyjrzę się różnym zabiegom dramaturgicznym stosowanym przez twórców, głównie scenarzystów, ale także reżyserów czy producentów kreatywnych, w celu tworzenia pozytywnych wizerunków antybohaterów. Pomimo że omawiane postacie zazwyczaj reprezentują postawy uznawane za moralnie naganne, konteksty, w jakich są przedstawiane, oraz sposób konstruowania fabuły sprzyjają procesowi identyfikacji odbiorcy z tymi postaciami, co w konsekwencji przekłada się na ich trwałą popularność wśród widzów.

W tej perspektywie badawczej istotne jest, w jaki sposób twórcy tworzą moralną ambiwalencję postaci, osłabiając jednoznacznie negatywną ocenę ich działań, oraz jak kontekst społeczny i kulturowy, w tym erozja tradycyjnych wartości, wpływa na legitymizację takich postaw.

Próba definicji antybohaterów współczesnych seriali

Problem definicyjnego uchwycenia bądź systematycznej klasyfikacji figury antybohatera w narracjach fabularyzowanych jest złożony, co wynika z jej dynamicznej ewolucji oraz silnego zakorzenienia w kontekście historyczno-kulturowym poszczególnych epok literackich. Kategoria ta, interpretowana inaczej w dobie romantyzmu, inaczej w modernizmie, a jeszcze inaczej w kulturze ponowoczesnej, nie posiada charakteru uniwersalnego, lecz pozostaje ściśle związana z dominującymi dyskursami ideologicznymi, estetycznymi i antropologicznymi. Antybohater w każdym z tych okresów stanowił nie tyle abstrakcyjną konstrukcję literacką, ile figurę odzwierciedlającą określony model wrażliwości zbiorowej i odpowiadającą potrzebie redefinicji tradycyjnych kategorii heroizmu.

Egzemplifikacją współczesnego wariantu tej figury jest Omar Little (Michael K. Williams) z serialu *Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008), którego wizerunek wpisuje się w złożone pole problemowe tożsamości, etyki i społecznego wykluczenia.

Omar, czarnoskóry gangster ukrywający się przed wymiarem sprawiedliwości, systematycznie okrada dilerów narkotykowych, a zarazem sam podejmuje się dystrybucji, jednocześnie wspiera osoby dotknięte ubóstwem. Figura antybohatera konstruowana jest zatem na styku przemocy i sprawiedliwości społecznej, co pozwala interpretować go jako swoistego „Robin Hooda" baltimorskich slumsów.

Odwołanie do tej postaci nabiera szczególnego znaczenia w perspektywie porównawczej. Analizowana w odniesieniu do tradycji romantycznej, reprezentowanej przez takich bohaterów jak Rob Roy czy Janosik, ukazuje wyraźną paralelę funkcjonalną. Jak zauważa Hanna Gosk (1992), postacie te były „bohaterami w oczach warstw upośledzonych społecznie lub politycznie" (s. 108), uzyskując legitymizację moralną w narracjach wspólnot marginalizowanych. Tym samym Omar, reinterpretowany w diachronicznej perspektywie literacko-kulturowej, mógłby zostać zaklasyfikowany nie jako antybohater, lecz jako wariant heroicznej figury podporządkowanej logice innej niż dominująca, a przez to konstytuującej alternatywny model heroizmu.

Pomocna, choć tylko częściowo, może być propozycja klasyfikacji antybohaterów przedstawiona przez Davida Simmonsa (2008, s. IX). Badacz ten poszukuje konstytutywnych cech antybohaterów na zasadzie kontrastu wobec bohatera klasycznego, przyjmując jako punkt odniesienia literackie postacie o określonych cechach osobowości. W tym ujęciu antybohater powinien zaprzeczać postawie heroicznej, czyli dążeniu do wyższego celu i kierowaniu się nieskazitelnymi wartościami. Jednak współcześni antybohaterowie wymykają się takim prostym paradygmatom. Heroicznych cech trudno doszukiwać się nawet u wielu protagonistów o pozytywnym wizerunku, co wynika z ogólnych trendów w scenariopisarstwie i dążeniu do zacierania linii między dobrem a złem.

Wśród polskich badaczy definicję antybohaterów literackich podał Michał Januszkiewicz (2010, s. 69–74), wskazując pięć zasadniczych atrybutów tych postaci:

- świadomość – wyznacznik sfery dobra i zła,
- bierność – stan wycofania się z życia,
- nieokreśloność – niemożność jednoznacznej klasyfikacji postaci jako dobrej lub złej,
- cierpienie – wewnętrzna męka psychiczna,
- wolność – poszukiwanie irracjonalnej autonomii.

Jednakże zespół tych cech nie ma bezpośredniego przełożenia na antybohaterów serialowych. Serialowe postacie nie szukają wolności w sensie duchowym, nie przeżywają mąk egzystencjalnych w sposób charakterystyczny dla bohaterów literackich. W ich działaniach przeważa pragmatyzm, jak w przypadku Waltera White'a (*Breaking Bad*), Jaxa Tellera (*Synowie Anarchii*) czy Vica Mackeya (*Świat gliniarzy*). Większość z nich to konstrukty ukierunkowane na jasno sprecyzowany cel, który nie mieści się w ramach klasycznych definicji antybohatera.

Analizując serialowych antybohaterów, Małgorzata Major (2011, s. 107–108) wskazuje na kilka wspólnych cech: ateizm (z wyjątkiem Tony'ego Soprano), racjonalizm, egoizm połączony z poczuciem megalomanii, wiarę w zbawczą moc pieniądza (wyjątkiem są Dr House, Dexter i Jane), skrajny introwertyzm

lub ekstrawertyzm, dążenie do celu bez względu na środki (w tym kłamstwo), antyrodzinność oraz silną osobowość, często łączoną z szowinizmem (w przypadku mężczyzn) lub feministycznym aktywizmem (w przypadku kobiet). Mimo że badaczka zauważa pewne uproszczenia i wyjątki od tej reguły, to jej analiza nie prowadzi do stworzenia spójnej definicji antybohatera.

Dalsze próby zdefiniowania antybohaterów serialowych powinny uwzględnić podstawowy wyróżnik produkcji małego ekranu, jakim jest ich komercyjny charakter. Polityka producencka wymusza na twórcach osiąganie pewnych pułapów oglądalności i co się z tym wiąże tworzenie postaci, które zyskają aprobatę widzów. Doskonale definiuje to Barbara Darska w publikacji *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*, pisząc, że w przypadku antybohaterów „[…] mamy do czynienia z miłością toksyczną. Wiemy, że to, co robi serialowa postać, jest moralnie naganne, a jednak chcemy, żeby jej się udało i by dalej mogła z równie wielką brawurą łamać prawo, naruszać normy społeczne […]" (Darska, 2012, s. 16–17). Sprowokowanie przez scenarzystów „toksycznej miłości" jest jednym z predykatów komercyjnego sukcesu danych produkcji.

Analiza reprezentacji postaci o negatywnym statusie moralnym, które mimo to zyskują akceptację odbiorców, ujawnia złożony repertuar środków dramaturgicznych i strategii narracyjnych o charakterze legitymizującym. Zabiegi te pełnią funkcję neutralizacji lub relatywizacji negatywnych cech antybohaterów, umożliwiając ich reinterpretację w kategoriach empatycznych. Stosowane mechanizmy retoryczne i strukturalne nie tylko definiują ramy percepcji antybohatera, lecz także determinują jego działania fabularne i konstytuują jego charakterystykę jako spójną figurę narracyjną. W dalszej części opracowania omówione zostaną szczegółowe techniki służące „łagodzeniu" wizerunku antybohaterów oraz ich osadzaniu w kontekstach sprzyjających pozytywnej recepcji.

Antybohaterowie i ich kreacja: strategie dramaturgiczne

Protagonista i antagonista to dwa podstawowe pojęcia z zakresu sztuki scenariopisarskiej. Ten pierwszy dąży do osiągnięcia zamierzonego celu, natomiast antagonista staje na jego drodze, utrudniając realizację planów protagonisty.

W większości współczesnych podręczników scenariopisarskich autorzy podkreślają konieczność wywołania u odbiorców postawy empatycznej wobec protagonisty. Nie zawsze określa się to wprost mianem „sympatyzowania", jednak w praktyce scenarzyści, często pod wpływem wymogów producenckich, zobligowani są do konstruowania postaci na tyle intrygujących, aby umożliwiały nawiązanie emocjonalnej więzi z widzem, nierzadko prowadzącej także do jego częściowej identyfikacji z bohaterem.

W przypadku protagonistów określanych mianem antybohaterów problematyka relacji między odbiorcą a postacią nabiera szczególnej złożoności. Jak wskazano we wstępie niniejszego artykułu, są to figury transgresyjne, naruszające powszechnie obowiązujące normy społeczne i moralne. Twórcy stają wobec konieczności zastosowania specyficznych zabiegów narracyjnych, których celem

jest osłabienie lub przeformułowanie negatywnej waloryzacji danych postaci. Proces ten realizowany jest za pośrednictwem strategii retorycznych i dramaturgicznych, takich jak konstruowanie specyficznych układów fabularnych oraz kontekstów interpretacyjnych, które umożliwiają widowni empatyzowanie z antybohaterem bądź też uzasadnianie jego działań w ramach określonego porządku diegetycznego. W tym zakresie wyróżnić można jedenaście głównych technik narracyjno-scenariopisarskich:

1. Kreacja intrygującej postaci.
2. Antybohater w świecie naznaczonym moralnym zepsuciem.
3. Protagonista budzący współczucie.
4. Everyman z codziennymi problemami.
5. Jednostka o ponadprzeciętnych zdolnościach.
6. Uzasadnione działania.
7. Kamuflowanie skutków działań antybohaterów.
8. Odwołanie do przeszłości.
9. Wewnętrzy kodeks antybohaterów.
10. Dziecko i rodzina jako czynniki łagodzące niemoralne zachowania.
11. Cedowanie negatywnych emocji na inne postacie.

Oczywiście wymienione środki dramaturgiczne nie są wykorzystywane w formie kumulacji wszystkich w jednym serialu. Ich zastosowanie zależy od przyjętej strategii narracyjnej oraz dopasowania do konkretnych przypadków.

1. Kreacja intrygującej postaci

Odwołując się do kognitywnej teorii budowania postaci, możemy wyróżnić trzy fazy: rozpoznanie (*recognition*) – proces konstruowania bohatera poprzez jego fizyczne przedstawienie, współodczuwanie (*alignment*) – sekwencje fabularne, w których poznajemy myśli i uczucia postaci, oraz nastawienie (*allegiance*) – to moment, w którym odbiorca kształtuje swoją opinię o bohaterze (Ostaszewski, 1999, s. 161). Są to etapy, w których widz, używając kolokwializmu, „wyrabia sobie zdanie" o danej postaci. Jak wynika z badań psychologicznych, trudno jest zmienić nastawienie do bohatera (czy ogólnie drugiego człowieka), na temat którego wyrobiliśmy sobie już określoną opinię[1]. Dlatego twórcy, wprowadzając i eksponując antybohaterów w pierwszych scenach, dokładają wszelkich starań, aby nie zrazić do nich odbiorców. Pomimo przekroczenia prawa czy nawet dokonania zbrodni twórcy starają się budować solidny pomost między antybohaterem a widownią[2].

Jednocześnie antybohater powinien intrygować widza, wzbudzając pytania w stylu: „Kim on jest?", „Dlaczego to robi?", „Czego poszukuje?" itp. Aby uatrakcyjnić odcinek pilotowy, antybohater często pojawia się w szokującej dla widza

[1] To tzw. efekt pierwszeństwa (*Primacy Effect*) – pierwsze informacje, jakie otrzymujemy o kimś, mają ogromny wpływ na nasze postrzeganie tej osoby i trudno je później zmienić. Zob. Asch, 1946, s. 258–290.

[2] Potwierdza to w swoich badaniach m.in. Jonathan Haidt – nasz osąd moralny jest w dużym stopniu intuicyjny i emocjonalny. Jeśli zbudujemy emocjonalną więź z daną postacią, jesteśmy skłonni relatywizować jej późniejsze działania. Zob. Haidt, 2012.

sekwencji otwarcia, budzącej skrajne emocje, np. futurospekcja w *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) pokazuje mężczyznę, który zapewne znalazł się w złym miejscu o złej godzinie. W serialu *Bez przebaczenia* (*Justified* FX, 2010–2015) protagonista (pełniący funkcję zastępcy szeryfa) siedzi z innym mężczyzną przy stoliku w kawiarni. Zamiast go aresztować (jak wynika z kontekstu), dokonuje zabójstwa mężczyzny.

Odstępstwem od tej zasady jest z pewnością teaser pilota serialu *House of Cards* (Netflix, 2013–2018). Frank Underwood (Kevin Spacey) w pierwszej sekwencji serialu uśmierca potrąconego przez samochód psa, co, jak przyznają sami scenarzyści, wzbudzało kontrowersje wśród producentów. Można więc mówić o pewnym rodzaju eksperymentu, który, sądząc po wynikach oglądalności, okazał się skuteczny.

Antybohaterowie w narracjach seryjnych zazwyczaj ulegają progresywnej degradacji moralnej, prowadzącej do sytuacji, w której żaden zabieg fabularny nie jest w stanie w pełni zneutralizować negatywnej oceny ich działań. Występki popełniane w początkowych odcinkach stanowią jedynie zapowiedź eskalacji transgresji, intensyfikowanej wraz z rozwojem fabuły. Niemoralne czyny antybohaterów konstruowane są w sposób gradacyjny, co pozwala widzowi stopniowo przyswajać i akceptować kolejne przekroczenia norm społecznych. Proces ten realizuje się poprzez strategię odsłaniania coraz mroczniejszych aspektów osobowości bohatera, przy jednoczesnym stosowaniu w początkowych sekwencjach narracyjnych technik służących utrzymaniu jego atrakcyjności i minimalizowaniu ryzyka odrzucenia przez odbiorcę.

2. Antybohater w świecie naznaczonym moralnym zepsuciem

Antybohater zazwyczaj funkcjonuje w specyficznych realiach, gdzie jego moralna dwuznaczność zostaje skontrastowana z otaczającym go światem, który okazuje się jeszcze bardziej zepsuty. Środowisko, w którym działa, odgrywa rolę narracyjnego tła i choć protagonista podejmuje niemoralne decyzje, może jawić się jako osobnik mniej zepsuty niż świat, który go otacza. Poszczególne sceny ukazujące arenę jego działań wręcz prowokują do relatywizmu w osądzie moralnym.

Przykład takiej rzeczywistości obserwujemy w serialu *Breaking Bad*. Działalność głównego protagonisty związana z produkcją narkotyków jest jednoznacznie naganna, jednak otoczenie, w którym funkcjonuje, ukazuje moralny upadek społeczeństwa. Uczniowie wykazują brak szacunku do nauczycieli, jego przełożony go deprecjonuje, nie doceniając jego intelektu i wykształcenia, a szwagier Hank czyni z Waltera regularny obiekt żartów. Przypadkowy nastolatek spotkany podczas zakupów wyśmiewa niepełnosprawność jego syna, wpisując się w obraz społeczeństwa pozbawionego empatii. Jednocześnie świat przestępczy, do którego Walter trafia, ukazuje brutalność i bezwzględność: gangsterzy, z którymi współpracuje, regularnie próbują go oszukać, wykorzystać lub zamordować, co znajduje odzwierciedlenie w postaciach takich jak Crazy 8 czy Tuco Salamanca.

Podobny mechanizm można zaobserwować w przypadku Tony'ego Soprano z *Rodziny Soprano*. Choć protagonista przekracza normy prawne, to jego działania koncentrują się głównie na środowisku mafijnym, gdzie obowiązują nieformalne zasady, do których żaden „prawy obywatel" nie jest zmuszony się dostosować. Wiele ofiar Tony'ego to osoby, które same z własnej woli podjęły ryzyko kontaktów z mafią – hazardziści, dłużnicy, przestępcy. W tym kontekście przemoc, której dopuszcza się protagonista, jest ukazana jako nieodłączny element świata, w którym funkcjonuje.

W analizie postaci Franka Underwooda (*House of Cards*) i burmistrza Kane'a (Kelsey Grammer) (*Boss*, Starz, 2011–2012) kluczową rolę odgrywa przedstawienie politycznej rzeczywistości jako przestrzeni pozbawionej moralnych zasad. Underwood nie ukrywa swoich intencji. Już w pierwszym odcinku zwraca się bezpośrednio do widzów, objaśniając mechanizmy władzy i manipulacji – nepotyzm, brak kompetencji innych polityków, oszustwa są stałym elementem tego świata. Działania protagonisty, choć nieetyczne, są rodzajem alternatywy w tym świecie. Jak zauważa Krystyna Skarżyńska (2015, s. 39):

> Być może na podstawie *casusu* tego serialu dotykamy tu interesującego (choć niepokojącego) zjawiska społecznego: na tle kompletnej „bezpłciowości" i amorficzności klasy politycznej, jej deklarowanej „politycznej poprawności", aksjologicznej neutralności i nijakości, Frank Underwood, cynik, który „wie, czego chce", jawi się jako alternatywa atrakcyjna.

W serialu *Prawo ulicy* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) zostały wyeksponowane strukturalne nierówności społeczne i systemowe. Jedna z drugoplanowych postaci, Omar Little (Michael K. Williams), zaliczany w poczet antybohaterów serialowych, funkcjonuje na marginesie społeczności zdominowanej przez przemoc i brak perspektyw. W jego świecie ludzie są systemowo wykluczani i zmuszani do przetrwania w rzeczywistości rządzonej przez gangi. W tym kontekście, pomimo łamania prawa, Omar jawi się jako jednostka wprowadzająca pewien rodzaj sprawiedliwości w chaosie ulic Baltimore.

Twórcy serialu *Tabu* (BBC, Fox, 2017) osadzają antybohatera, Jamesa Delaneya (Tom Hardy), w wiktoriańskiej Anglii. Serialowe społeczeństwo opiera się na hipokryzji i interesowności. Jego powrót do Londynu odsłania sieć intryg, politycy liczą na odziedziczoną przez niego fortunę, a rodzina kieruje się chciwością. Wrogość społeczna wobec Delaneya nie wynika wyłącznie z jego osobistych wyborów, lecz również z zakorzenionej w społeczeństwie ksenofobii i lęku przed outsiderem.

W *Synach Anarchii* Jackson „Jax" Teller (Charlie Hunnam) choć sam dopuszcza się przestępstw, jego przeciwnikami nie są praworządni stróże prawa, lecz skorumpowani funkcjonariusze, biznesmeni i gangi, których działania często przewyższają brutalnością metody samego protagonisty. Policja i agencje federalne nie cofają się przed działaniami o wątpliwej moralności, co podkreśla relatywizm etyczny przedstawionego świata.

Antybohater Dexter Morgan (Michael C. Hall) wpisuje się w ten sam schemat – choć dokonuje morderstw, jego ofiary to gwałciciele, sadystyczni zabójcy

i przestępcy, których system sprawiedliwości nie zdołał ukarać. Postać Dextera nie sprowadza się jednak do roli osoby z wewnętrznymi konfliktami i traumami, co sprawia, że nie jest jedynie prostym archetypem „czyściciela" miasta, lecz wielowymiarową postacią osadzoną w narracyjnie ambiwalentnym świecie.

W analizie postaci antybohatera kluczowe znaczenie ma kontekst społeczno-kulturowy świata przedstawionego. Otoczenie protagonisty nie tylko wpływa na jego działania, lecz także często uzasadnia je moralnie, przesuwając granice tego, co widz jest w stanie zaakceptować lub zrozumieć. W wielu przypadkach antybohater nie jest przedstawiony jako jednostka działająca poza normami moralnymi, lecz jako produkt świata, w którym przyszło mu funkcjonować – świata pozbawionego stabilnych fundamentów sprawiedliwości i etyki, którego dysfunkcyjność umożliwia i usprawiedliwia jego transgresje.

3. Antybohater budzący współczucie

Współczucie jest emocją, która zgodnie z definicją słownikową oznacza „stan znacznego poruszenia umysłu". Jego wzbudzenie w odbiorcach stanowi kluczowy mechanizm narracyjny, bliski arystotelesowskiej „trwogi", czyli obawy widzów o losy protagonisty. W kontekście antybohaterów współczucie odgrywa fundamentalną rolę w budowaniu emocjonalnej więzi między postacią a odbiorcą. Twórcy umiejętnie operują tym czynnikiem, konstruując fabularne okoliczności, które przedstawiają antybohatera jako ofiarę licznych niesprawiedliwości płynących z zewnętrznego świata.

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest postać Waltera White'a. W pierwszych aktach narracja koncentruje się na ukazaniu go jako osoby przegranej i upokarzanej przez otoczenie. Jest marginalizowany przez uczniów, traktowany z lekceważeniem przez przełożonego. W relacjach rodzinnych pozostaje w cieniu swojego szwagra i dominującej żony. Kulminacyjnym punktem z jego ekspozycji jest moment diagnozy śmiertelnej choroby. Ta sekwencja zdarzeń pozwala widzowi na utożsamienie się z protagonistą i wzbudza naturalne współczucie wobec jego losu, pomimo moralnie ambiwalentnych wyborów, których zaczyna dokonywać.

Podobny mechanizm zastosowano w kreacji Franka Underwooda. Choć jego postać uosabia makiaweliczne podejście do władzy, pierwsze odcinki ukazują go jako ofiarę politycznych machinacji. Twórcy serialu eksponują jego aspiracje zawodowe (stanowisko sekretarza stanu Stanów Zjednoczonych), aby następnie skontrastować je z brutalnym rozczarowaniem. W kluczowej scenie pilotowego odcinka widzowie obserwują jego reakcję na wiadomość o degradacji do roli marginalnej figury na politycznej arenie. Scenografia podkreśla jego osamotnienie i bezradność wobec struktury władzy – symbolizuje to panorama placu przed Białym Domem oraz kadr, w którym protagonista unika odebrania telefonu od żony. Takie przedstawienie postaci buduje w widzu współczucie, pomimo przyszłych moralnie kontrowersyjnych działań Undrewooda.

Analogiczny schemat pojawia się w narracji serialu *Boss*. Tom Kane, burmistrz Chicago, w pierwszych minutach zostaje skonfrontowany z diagnozą nieuleczalnej choroby neurologicznej. Początkowe sceny ukazują go jako anonimowego mężczy-

znę w chwili osobistego kryzysu – zredukowanego do jednostki doświadczającej silnych emocji, manifestowanych poprzez płacz. Następnie twórcy kontrastują ten intymny moment z jego publicznym wizerunkiem uśmiechniętego, charyzmatycznego polityka. Ten zabieg narracyjny pozwala na humanizację postaci i ukazanie jej w perspektywie emocjonalnej podatności, co skutecznie angażuje widza w jej losy.

We wszystkich powyższych przypadkach mechanizm narracyjny oparty na wzbudzaniu współczucia służy do stworzenia bardziej złożonych portretów antybohaterów. Kontrastowanie ich bezwzględnych decyzji z momentami osobistej słabości pozwala widzowi dostrzec w nich nie tylko cynicznych manipulatorów czy przestępców, ale również jednostki wykluczone, doświadczające jakiejś formy niesprawiedliwości społecznej.

4. Everyman z codziennymi problemami

W pierwszej kolejności spójrzmy na czołowego przedstawiciela świata antybohaterów Tony'ego Soprano. Gangster daleki od romantycznej wizji przestępcy-wyrzutka, funkcjonującego na marginesie społeczeństwa. To postać, której wizerunek odbiega od stereotypowego obrazu mafijnego bossa. Protagonista jest sepleniącym, otyłym mężczyzną, zmagającym się z depresją oraz codziennymi problemami życia rodzinnego i zawodowego. Jako jedyny żywiciel rodziny obawia się o swoją sytuację finansową, zdając sobie sprawę, że kolejny kryzys gospodarczy może zagrozić jego dorobkowi. Soprano to postać na wskroś zwyczajna. Można go sobie wyobrazić jako towarzysza w czasie przerwy kawowej, dyskutującego o sporcie, interesach czy relacjach międzyludzkich. Wielu badaczy dostrzega w nim głos współczesnego mężczyzny, skrytego za fasadą kłamstw, lęków i frustracji, jednocześnie konserwatysty ubolewającego nad kryzysem wartości. W jednej ze scen pierwszego sezonu Tony pokazuje swojej córce kościół, którego budowniczym był jego ojciec. To akt o silnym wymiarze symbolicznym, ukazujący jego poczucie utraty przynależności do większej struktury społecznej oraz przeświadczenie, że świat, w którym dorastał, nieuchronnie go przerasta.

Co więcej, Soprano pragnie nawiązać relacje społeczne wykraczające poza środowisko przestępcze, jednak ma pełną świadomość ostracyzmu, który go dotyka. Podczas jednej z sesji terapeutycznych (odcinek 10) zwierza się doktor Melfi, że poza strukturą mafijną czuje się jak „cyrkowy niedźwiedź", ludzie interesują się wyłącznie jego działalnością przestępczą, redukując jego osobowość do roli gangstera.

Podobny mechanizm działa w przypadku Waltera White'a, protagonisty z *Breaking Bad*. Pracując jako nauczyciel chemii w szkole średniej, zmuszony jest do dodatkowej pracy w myjni samochodowej, aby zapewnić rodzinie godne warunki życia. Sytuacja ta ma wyjątkowo realistyczny wydźwięk, szczególnie w kontekście realiów edukacyjnych w wielu współczesnych społeczeństwach, gdzie nauczyciele borykają się z niskimi zarobkami, zmuszającymi ich do podejmowania dodatkowych zajęć zarobkowych.

Życie rodzinne White'a również nacechowane jest licznymi trudnościami – dorastający syn zmaga się z niepełnosprawnością (porażeniem mózgowym),

a domowe problemy ekonomiczne potęgują się wraz z pojawieniem się kolejnych przeciwności losu. W jednym z kolejnych odcinków, gdy cała rodzina dowiaduje się o chorobie Waltera, wspólnie rozmawiają o potencjalnych rozwiązaniach. Pojawia się podobny dylemat moralny, z jakim zapewne może borykać się większość osób chorych na nowotwór: czy poświęcić wszystkie oszczędności na nowatorskie formy leczenia, czy jednak mieć na względzie czynniki ekonomiczne i podjąć leczenie w ramach ubezpieczenia?

Z podobną szarą codziennością borykają się antybohaterowie w takich produkcjach jak *Mad Men* (Donald Draper), *Trawka* (Nancy Botwin), *Better Call Saul* (Saul Goodman) czy *Ozark* (Wendy Byrde). Oczywiście są to elementy fabuły, które w zależności od produkcji są traktowane mniej lub bardziej marginalnie. Warunkowane jest to także charakterem post-soap oper, w których życie prywatne zostaje równie mocno wyeksponowane jak życie zawodowe protagonistów czy inne aspekty codzienności. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to istotny element narracyjny, poprzez który następuje utożsamienie odbiorców z postaciami, często mierzącymi się z podobnymi problemami jak widzowie.

5. Jednostki o ponadprzeciętnych zdolnościach

W procesie tworzenia postaci filmowych i serialowych szczególną wagę przykłada się do ukazania zarówno wad, jak i cech pozytywnych, które wyróżniają bohaterów na tle innych postaci. W przypadku antybohaterów ich kluczowa zaleta często przekształca się w nadzwyczajną umiejętność, osiągając niemal nadludzki poziom. Dzięki tym cechom bohaterowie nie tylko skutecznie pokonują codzienne wyzwania, ale również realizują swoje zawodowe (czy może raczej przestępcze) aspiracje w sposób niemal perfekcyjny, ukrywając je przed innymi osobami.

Egzemplifikacją tej zasady jest postać Waltera White'a. Ten utalentowany naukowiec potrafi wytworzyć niezbędne odczynniki chemiczne, pozbyć się martwych ciał (wykorzystując wiedzę chemiczną), stworzyć ładunek wybuchowy. Produkowana przez niego domowymi sposobami metamfetamina to narkotyk o niespotykanej na czarnym rynku czystości. Jednocześnie ukrywa cały proceder przed żoną, policją i agentami DEA.

Analogicznie do Waltera White'a wysokim poziomem kompetencji zawodowych charakteryzuje się Marty Byrde (Jason Bateman), protagonista serialu *Ozark* (Netflix, 2017–2022). Zmuszony przez kartel narkotykowy do wyprania 500 milionów dolarów, przenosi się do tytułowego miasteczka Ozark, gdzie niemal perfekcyjnie wykorzystuje swoje umiejętności w zakresie finansów i zarządzania. W tym celu posługuje się zróżnicowanymi działalnościami gospodarczymi, podejmując również ryzykowne inwestycje w lokalnych biznesach, takich jak kasyno – stanowiące kluczowe narzędzie procesu prania pieniędzy. Jego zadaniem pozostaje nie tylko sprawne zarządzanie przepływami finansowymi, lecz także unikanie wykrycia przez FBI, lokalnych przestępców oraz inne postronne osoby.

Innym przykładem jest postać doktora Gregory'ego House'a (Hugh Laurie), głównego bohatera serialu *Dr House* (Fox, 2004–2012). Pomimo tego, że jest on ekscentrycznym, często kontrowersyjnym lekarzem, który rzadko kieruje się tradycyjnymi metodami diagnozowania, jego zdolność do błyskawicznego

i trafnego rozpoznawania rzadkich chorób sprawia, że zdobywa uznanie jako wybitny specjalista w swojej dziedzinie. House, mimo swojego niekonwencjonalnego podejścia, niejednokrotnie ratuje życie pacjentom, co czyni go postacią podziwianą przez innych mimo jego aroganckiego zachowania.

Również niezwykłymi talentami zostali obdarzeni protagoniści gatunkowych seriali *political fiction*: Frank Underwood oraz Tom Kane. Obaj są politykami o wybitnej inteligencji i przebiegłości, którzy potrafią rozegrać polityczną „partię szachową" w iście arcymistrzowskim stylu. Zdolność przewidywania ruchów przeciwników oraz manipulacyjne strategie umożliwiają skuteczne osiąganie wyznaczonych celów. Co ciekawe, badania przeprowadzone w Stanach Zjednoczonych wykazały, że aż 57% Amerykanów wyraziłoby chęć głosowania na Franka Underwooda (Reuters-Ipsos, 2015), gdyby postać ta ubiegała się o prezydenturę, co świadczy o sile oddziaływania tej fikcyjnej postaci.

Superumiejętności antybohaterów nie ograniczają się jedynie do wybitnych zdolności w konkretnych dziedzinach, lecz obejmują także wyjątkową inteligencję, charyzmę czy nawet poczucie humoru, znacząco wzmacniając pozytywny odbiór tych postaci (Hauge, 1991, s. 44–45). W dyskursie seriali komediowych takim antybohaterem jest Hank Moody (David Duchovny) z serialu *Californication* (Showtime, 2007–2014). Protagonista łamie przyjęte normy społeczne, ale jednocześnie cechuje się błyskotliwością i bezpretensjonalnością. Moody, będąc autorem bestsellerowej książki, cieszy się dużym szacunkiem, mimo że jego życie jest pełne skandali i kontrowersji. Jego pełen sprzeczności charakter sprawia, że jest postacią fascynującą i przyciągającą uwagę.

Antybohaterowie, którzy wykorzystują inteligencję w świecie przestępczym, to między innymi Tony Soprano, a także Al Swearengen (Ian McShane) z *Deadwood* (HBO, 2004–2006). Ten pierwszy, mimo że jest bezwzględnym przestępcą, cechuje się wyjątkową zdolnością zarządzania grupą przestępczą i rozwiązywania konfliktów w obrębie swojej mafijnej rodziny. Soprano, choć niepozbawiony wad, jest postacią, która cieszy się ogromnym szacunkiem w swoim środowisku. Potrafi pogodzić zwaśnionych gangsterów i ukrywać swoje nieoficjalne przywództwo przed donem mafii – wujem Juniorem.

Druga z przywołanych postaci, Al Swearengen, wykazuje niezwykłą inteligencję i zdolność manipulowania innymi w celu utrzymania swojej władzy i kontroli nad miastem. Jego wyjątkowa przedsiębiorczość i zdolności negocjacyjne (czy wręcz wymuszające zgodność z jego przekonaniami) sprawiają, że jest postacią, której trudno nie podziwiać, mimo jego kontrowersyjnych metod osiągania zamierzonych celów.

Na zakończenie tego podrozdziału warto przywołać postać Donalda Drapera z *Mad Men*. Choć uosabia stereotypowy obraz mężczyzny lat 60. XX wieku, nacechowany szowinizmem, twórcy obdarzyli go licznymi zaletami, ukazującymi także jego pozytywne cechy. Draper w przeciwieństwie do innych osób ze swojego środowiska potrafi okazać szacunek drugiemu człowiekowi niezależnie od jego przekonań, płci czy orientacji seksualnej, jak miało to miejsce w przypadku homoseksualisty Salvatore Romano (Bryan Batt). W kluczowych momentach potrafi stanąć w obronie swoich podwładnych, nawet kosztem konfliktu z bliskimi

współpracownikami. Przykładem może być scena z pierwszego odcinka, gdy gani Petera Campbella (Vincenta Kartheisera) za niestosowne żarty wobec jednej z sekretarek. Ponadto jego charyzma oraz niezwykłe umiejętności w tworzeniu kampanii reklamowych, które ratują firmę w kluczowych momentach negocjacji, sprawiają, że jest postacią niezwykle magnetyczną i przyciągającą uwagę widza.

6. Uzasadnione działania

Jednym z zasadniczych wyzwań narracyjnych, przed którymi stają scenarzyści, jest konstruowanie takich rozwiązań fabularnych, które umożliwiają legitymizację działań antybohatera oraz sprzyjają ich akceptacji przez odbiorców pomimo systematycznego przekraczania granic prawnych i moralnych. Egzemplifikacją tego mechanizmu jest postać Waltera White'a, który w następstwie diagnozy śmiertelnej choroby podejmuje działalność przestępczą w postaci produkcji narkotyków. Kluczowe znaczenie ma tutaj wskazanie motywacji protagonisty. W początkowych epizodach serialu jego działania uzasadniane są koniecznością zabezpieczenia materialnej przyszłości rodziny po jego śmierci, a nie z samej potrzeby wyleczenia się z choroby nowotworowej.

Motyw rodzinny, jako usprawiedliwienie zachowań antybohatera (oczywiście jako jeden z zabiegów fabularnych), zauważymy również w serialu *Ray Donovan* (Showtime, 2013–2020). Ray jest protektorem nie tylko dla żony i dwójki dzieci, lecz również swoich braci. Podobnie Nancy z serialu *Trawka*. Protagonistka zostaje dealerką narkotyków, aby zapewnić byt dwóm synom oraz utrzymać społeczny status klasy średniej.

Motyw protektoratu może być również rozszerzony poza kwestie stricte rodzinne. Synowie anarchii to wręcz współczesna paralela siedmiu wspaniałych chroniących miasto przed złem nadciągającym z zewnątrz. Jax Tylor wraz z innymi motocyklistami sprzeciwiają się handlowi narkotyków, innym grupom (Mayahns, Naziści) czy globalnym inwestycjom zamieniającym ich miasteczko w kolejną franczyzę. Jak zauważa Darska (2012, s. 26): „rządy ulicy okazują się skuteczniejsze od rządów komisariatów i biur".

W celu uzasadnienia działań antybohaterów twórcy wykorzystują również punkt inicjujący daną historię. W większości prezentowanych tu seriali, poza nielicznymi produkcjami, gdy wchodzimy w środek wydarzeń *in media res* (np. *Mad Men*), fabuły serialowe zaczynają się od tak zwanej przedakcji, czyli momentu przed punktem inicjującym. Dopiero zaistnienie jakiegoś kluczowego zdarzenia warunkuje przejście protagonistów na „złą stronę mocy", czy jak ujmuje to Katarzyna Szeremeta (2014, s. 238), wydarzenie, które staje się „katalizatorem owego rytuału przejścia".

Tego typu punkty zwrotne o dużym potencjale dramaturgicznym rozwijają fabułę w sposób znaczący, jednocześnie usprawiedliwiają dalsze wybory dokonywane przez antybohaterów. Takie sytuacje obserwujemy w *Breaking Bad* – informacja o nowotworze, jak również w *House of Cards*. Frank Underwood w pierwszym sezonie serialu nie podejmuje działań, bo jest żądnym władzy politykiem (taki jest burmistrz Kane z serialu *Boss*), tylko upomina się o to,

co mu się należy. Powzięte intrygi są skutkiem złamania obietnicy złożonej przez prezydenta Stanów Zjednoczonych.

7. Kamuflowanie skutków działań antybohaterów

Antybohaterowie działają wbrew prawu, co może odbijać się negatywnie na szeroko rozumianym dobru społecznym. Co oczywiste twórcy serialowi unikają pokazywania skutków ich negatywnych działań lub umiejętnie je kamuflują przed widzami. Prymarnym rekwizytem w *Breaking Bad* jest metamfetamina, jednak skutki zażywania tego narkotyku nie są eksponowane. Na przestrzeni całego serialu doświadczymy kilku ujęć narkomanów przy tak zwanym „kryształowym pałacu", ale nie są to drastyczne obrazy przesiąknięte dużym realizmem, jaki znamy z filmów o narkomanach. Niektóre z tych sytuacji są przedstawione w groteskowej formie. Przykładowo w czwartym odcinku pierwszego sezonu Jessi Pinkman (Aaron Paul) po zażyciu metamfetaminy ma przywidzenia. Gdy w pewnym momencie odwiedza go w domu dwójka młodych ewangelistów, on widzi w nich groźnie wyglądających gangsterów. Co więcej metamfetamina staje się swego rodzaju fetyszem, produktem doskonałym wytarzanym przez byłego naukowca z purytańską precyzją. Jak pisze Justyna Wierzchowska (2014, s. 141):

> W *Breaking Bad* sam narkotyk jest wręcz fetyszyzowany poprzez niezwykłą estetyzację przedstawienia: przepiękne, przypominające klejnoty błękitne kryształki pakowane w hiper higieniczne woreczki, produkowane w lśniącym czystością super laboratorium są profesjonalnie rozwożone w niewiadome miejsca swego przeznaczenia.

Podobny zabieg deprecjonowania skutków społecznych zażywania marihuany można zaobserwować w serialu *Trawka*. Wszelkie negatywne aspekty, zgodnie z konwencją gatunkową serialu, są przedstawiane w formie komediowej. Sam narkotyk jest pokazywany jako atrakcyjna używka: „trawka jest miła i seksowna, gdyż jest niepoważna – to roślina, zioło, rzecz bliska naturze, a więc bardzo kobieca" (Wierzchowska, 2014, s. 141).

Pozostając w obszarze gatunku komedii, warto zwrócić uwagę na protagonistę serialu *Californication*. Większość przedstawionych w nim sytuacji nacechowana jest groteską, co sprawia, że nawet najbardziej kontrowersyjne zachowania antybohatera zostają ukazane w sposób humorystyczny i pozbawiony poważnych konsekwencji emocjonalnych. W narracji nie eksponuje się dramatycznych skutków jego postępowania, tzn. dorastania córki w niepełnej rodzinie, destrukcyjnego wpływu alkoholizmu, seksizmu czy epizodu związanego z wykorzystaniem nieletniej dziewczyny. Serial konstruowany jest przede wszystkim jako źródło komizmu, zgodnie z ówczesną strategią programową stacji Showtime, ma nieco prowokować i szokować, ale zarazem prowadzić do ogólnej akceptacji ekscesów Hanka Moody'ego.

W ostatnim przykładzie nawiążę do serialu *Rodzina Soprano*. Typ filmów mafijnych demitologizujących obraz gangstera, jak i zorganizowanych grup przestępczych rozpoczął Martin Scorsese (m.in. *Chłopcy z ferajny* (1990), *Kasyno* (1995)). Twórca pokazał półświatek przestępczy zarówno od strony zawodowej,

jak i prywatnej. David Chase rozwinął ten typ historii, ukazując gangstera w szlafroku z gazetą ręku, dokarmiającego kaczki w basenie. W tym kontekście życie gangsterskie wygląda zupełnie inaczej. Tony Soprano regularnie narusza prawo i dopuszcza się czynów przestępczych, jednak sposób ich przedstawienia w serialu nie koncentruje się na epatowaniu przemocą. Postać ta nie jest ukazywana jako psychopatyczny zabójca czerpiący satysfakcję z aktów zbrodni, lecz raczej jako przywódca dążący do stabilizacji własnej pozycji. W relacjach z aspirującym do władzy Corradem Juniorem Soprano zazwyczaj stara się łagodzić napięcia, unikając eskalacji konfliktów wewnętrznych i nadmiernej brutalizacji. Ponadto Tony Soprano większość zadań zleca swoim ludziom (żołnierzom), co oczywiście emocjonalnie ceduje negatywne odczucia (o ile takie nastąpią) na tych, którzy pociągają za przysłowiowy spust. Warto również odnotować epizodyczność danych sytuacji. Dla przykładu w piątym odcinku Tony przypadkowo spotyka byłego gangstera, który został świadkiem koronnym. Śledzi go, po czym w dogodnej sytuacji zabija (czy może realizuje wyrok śmierci, który wydała na niego mafia). Cały wątek zostaje ograniczony do kilku scen, w których nie otrzymujemy żadnych informacji o rodzinie ofiary ani o konsekwencjach dokonanej zbrodni. Jedyną podaną motywacją jest fakt, iż ofiara została uznana za zdrajcę, który wydał policji członków własnej rodziny mafijnej. Tego rodzaju epizodyczna konstrukcja narracyjna przedstawia sytuację w sposób jednostronny, a wraz z zakończeniem odcinka wątek zostaje całkowicie zamknięty, bez szerszego rozwinięcia czy pogłębienia perspektywy.

8. Odwołanie do przeszłości

Czasami twórcy, chcąc usprawiedliwić antybohaterów, odwołują się do wydarzeń z ich przeszłości. Zwykle polega to na wplataniu do bieżącej akcji pojedynczych sekwencji retrospektywnych. Tego typu zabiegi zmieniają kontekst przedstawianych sytuacji, a czasem wręcz skłaniają widzów do zaakceptowania postępowania protagonisty.

Po pierwszych kilku odcinkach serialu *Breaking Bad* może pojawić się pytanie: „Dlaczego Walter White, bliski zdobycia Nagrody Nobla, został nauczycielem w szkole średniej?". Twórcy stopniowo wprowadzają do fabuły retrospekcje odkrywające przeszłość głównego protagonisty. Wynika z nich, że pomimo rokującej kariery naukowej Walter popadł w konflikt i sprzedał swoje udziały w firmie Gray Matter. W konsekwencji pozostały mu jedynie niezaspokojone ambicje oraz obszerna, niewykorzystana wiedza z zakresu chemii. W tym kontekście wtrącenia retrospekcyjne umożliwiają odbiorcom sukcesywne odkrywanie istotnych aspektów z jego przeszłości.

Zupełnie inaczej wygląda to w przypadku *Rodziny Soprano*, która posiada inny model narracyjny, bardziej zbliżony do epizodycznej struktury fabularnej (Borowiecki, 2025, s. 103). W tym serialu twórcy decydują się na osobny wątek, który szczegółowo przedstawia trudne dzieciństwo Tony'ego Soprano. W siódmym odcinku zobrazowano jego relacje z apodyktyczną matką oraz ojcem gangsterem, regularnie trafiającym do aresztu. W scenach retrospektywnych scenarzyści ujawniają, że Tony nie miał wielkiego wyboru. Najpierw ojciec, a później wuj

Corrado wyznaczyli mu drogę, z której trudno było zboczyć. Pomimo podjęcia studiów w college'u pozostał w mafijnym świecie, do którego przynależała cała jego rodzina. W tym przypadku retrospekcje nie tyle usprawiedliwiają jego wybory, co podkreślają ich nieuchronność.

Podobny mechanizm zastosowali twórcy serialu *Dexter*, nawiązując do dzieciństwa głównego bohatera, aby wyjaśnić, dlaczego tytułowa postać zaspokaja swoje psychopatyczne żądze poprzez zabójstwa. Kiedy Dexter miał trzy lata, wspólnie ze starszym bratem był świadkiem brutalnego morderstwa ich matki. Przez wiele godzin przebywali w kałuży jej krwi, w otoczeniu poćwiartowanego ciała. To traumatyczne wydarzenie odcisnęło trwałe piętno na psychice Dextera. W dalszych retrospekcjach dowiadujemy się, że jego psychopatyczne skłonności zostały odkryte przez przybranego ojca, policjanta, który nauczył go „Kodeksu Harry'ego". Ojciec przekazał mu wiedzę na temat zacierania śladów oraz wybierania ofiar spośród osób winnych poważnych zbrodni.

Retrospekcje w wymienionych przykładach pełnią różne funkcje narracyjne, od stopniowego odkrywania przeszłości (*Breaking Bad*), przez przedstawienie jej jako nieuchronnej determinacji (*Rodzina Soprano*), po uzasadnienie zachowań wynikających z traumy (*Dexter*). W każdym przypadku jednak twórcy wykorzystują je, by pogłębić charakterystykę bohaterów i skłonić widzów do refleksji nad ich moralnymi wyborami.

9. „Takie są zasady gry" – wewnętrzy kodeks antybohaterów

Każdy z antybohaterów, mimo popełnianych nieprawości, kieruje się ustalonym przez siebie wewnętrznym kodeksem moralnym (przynajmniej w pierwszym sezonie). Bez względu na czasy i środowisko, w którym funkcjonują, bohaterowie wyznaczają granice, których nie przekraczają. Można to wytłumaczyć, odwołując się do metaforycznego zwrotu „all is in the game", używanego przez bohaterów serialu *Prawo ulicy*. Oznacza on, że wszystko, co się dzieje, zarówno sukcesy, jak i porażki, zdrady, przemoc czy śmierć jest naturalną częścią „gry". Zwrot „takie są zasady gry" odnosi się do specyficznego zestawu reguł, którym muszą podporządkować się wszyscy, którzy wkraczają do tego świata. Każdy z antybohaterów, mimo że uczestniczy w „grze", sam wyznacza jej reguły oraz granice, których nie może przekroczyć.

Tę specyficzną mentalność najlepiej uosabia Omar Little. Wypowiadając słynne słowa o „grze", podkreśla, że wejście do przestępczego świata oznacza bezwzględną akceptację jego reguł. Nie ma tu miejsca na żale, ponieważ każdy uczestnik wiedział, z czym wiąże się ten wybór, zarówno pod względem korzyści, jak i konsekwencji. Dla Omara ten „kodeks" był kluczowy: nie atakował cywilów, nie krzywdził niewinnych i działał według własnej etyki. W przeciwieństwie do niektórych gangsterów, dla których liczyły się tylko władza i pieniądze, Omar miał swoje granice, których nie przekraczał.

Swoisty zespół reguł czy norm etycznych dotyczy również innych antybohaterów.

Dexter Morgan (*Dexter*) usprawiedliwia swoje morderstwa specyficznym kodeksem moralnym, który pozwala mu zabijać tylko „tych złych": morderców,

gwałcicieli i przestępców, którzy uniknęli kary przez luki w systemie sprawiedliwości.

Nancy Botwin (*Trawka*) zaczyna sprzedawać marihuanę wśród mieszkańców bogatego przedmieścia Agrestic w Kalifornii. Jej klientami są sąsiedzi z klasy średniej i wyższej, studenci oraz lokalne elity, takie jak prawnicy i biznesmeni. Nancy ma jednak jedną żelazną zasadę – nigdy nie sprzedaje narkotyków osobom nieletnim. Gdy dowiaduje się, że jeden z jej klientów odsprzedawał narkotyki pod szkołą podstawową, zdecydowanie potępia jego działania.

Tommy Shelby (*Peaky Blinders*, BBC Two, 2013–2022), mimo że jest brutalnym gangsterem, ma zasady dotyczące lojalności i rodziny. Wierzy, że wszystko, co robi, służy dobru jego bliskich, nawet jeśli wymaga bezwzględnych działań. Owszem zabija, ale traktuje to jako strategiczną konieczność, a nie osobistą zemstę.

Walter White (*Breaking Bad*) w pierwszym sezonie nie dopuszcza myśli o morderstwie. Gdy więzi Krazy-8, swojego oprawcę, początkowo chce go uwolnić. Dopiero gdy odkrywa, że Krazy-8 planował go zaatakować (odłamkiem talerza), decyduje się na zabójstwo, ale traktuje to jako akt obrony. Jednak pierwszym prawdziwym złamaniem własnego kodeksu przez Waltera jest moment, w którym świadomie pozwala umrzeć Jane Margolis (Krysten Ritter). Po przedawkowaniu heroiny Jane zaczyna dławić się własnymi wymiocinami we śnie. Walter, który przypadkiem to widzi, ma szansę ją uratować, ale nie robi tego, dostrzega bowiem w jej śmierci sposób na odzyskanie kontroli nad Jessem. To pierwszy moment, w którym Walter nie zabija, by się obronić, ale robi to dla własnej korzyści, co stanowi moment przełomowy w jego przemianie.

10. Dziecko i rodzina jako czynniki łagodzące niemoralne zachowania

W USA ceni się niezależność i indywidualizm, ale jednocześnie rodzina odgrywa kluczową rolę w życiu większości Amerykanów. Mimo że coraz więcej osób odchodzi od klasycznego modelu rodziny (*Biały kruk*, 2023), to twórcy seriali często odwołują się do tradycyjnych wartości, usprawiedliwiając postępowanie antybohaterów. Częściowo wspomniałem o tym aspekcie w punkcie „Everyman z codziennymi problemami", jednak szczególną funkcję w tym procesie pełnią wątki rodzinne. W tym dyskursie możemy zauważyć dwie strategie twórcze: ukazywanie samotnych rodziców zmagających się z wychowaniem dzieci (np. Nancy Botwin z *Trawki*) lub przedstawianie wielodzietnych rodzin (przeważająca większość seriali), w których relacje bohaterów, zwłaszcza z dziećmi lub bliskimi krewnymi (np. bratem), są usprawiedliwieniem dla ich czynów. W obu przypadkach tego rodzaju zabiegi dramaturgiczne umożliwiają zrozumienie wyborów dokonywanych przez antybohaterów, a nawet zaistnienie procesu identyfikacji z protagonistami. Poniżej kilka egzemplifikacji:

Tony Soprano jest żywicielem i protektorem swojej rodziny, tzn. niepracującej żony, dwójki dorastających dzieci oraz apodyktycznej matki. Warto zwrócić uwagę na pojedyncze sceny, np. wzruszenie bohatera (łzy w oczach) podczas występu córki w chórze kościelnym.

Walter White to żywiciel rodziny, który podejmuje wszelkie możliwe prace, by zapewnić bliskim godne życie, charakterystyczne dla amerykańskiej klasy średniej. Dodatkowo przekaz zostaje wzmocniony przez fakt, że jego syn zmaga się z porażeniem mózgowym, a żona jest w kolejnej ciąży.

Ray Donovan pochodzi z dysfunkcyjnej rodziny, ale otacza opieką swoich braci. Jeden z nich cierpi na chorobę Parkinsona, a drugi zmaga się z problemami psychicznymi wynikającymi z molestowania w dzieciństwie.

Jax Teller pod koniec odcinka pilotowego trzyma na rękach swojego nowo narodzonego syna. Jego matka jest narkomanką, a Telle próbuje pomóc jej wyjść z nałogu, ochraniając przy tym swojego syna. W tym przypadku dziecko zostaje wykorzystane jako emocjonalny element dramaturgii serialowej. Podobny zabieg obserwujemy w jednej ze scen *Prawa ulicy*, gdy Omar trzyma na rękach małe dziecko. Spoglądając przez okno, widzi gangsterów podkładających ogień pod jego dom. To kontrastowe zestawienie determinuje u odbiorców empatię wobec Omara i wrogość wobec jego przeciwników.

Gang motocyklowy w serialu *Synowie Anarchii* jest przedstawiony jako wielka, dbająca o siebie nawzajem „mafijna rodzina". Główna postać serialu, antybohater Jackson Teller, pragnie zostać przykładnym ojcem, założyć rodzinę i zerwać z przestępczym procederem, zgodnie z testamentem swojego ojca, tzn. znaleźć legalne źródło finasowania działalności klubowej i swojej rodziny, co oczywiście przez kolejne sezony mu się nie udaje.

11. Cedowanie negatywnych emocji na inne postacie

Antybohaterowie nie są tak zwanymi czarnymi charakterami (przynajmniej scenarzyści nie chcą wykreować takiego wizerunku) ani antagonistami serialowymi. Są protagonistami, za którymi widz ma „podążać". Jednak w narracji muszą istnieć również postacie, na które będą cedowane negatywne emocje widzów.

Rozpatrzmy kilka przykładów. W pierwszym sezonie *Rodziny Soprano* postacią, która najskuteczniej skupia negatywne emocje, jest matka głównego bohatera Livia Soprano (Nancy Marchand). Mimo swojej groteskowości jest apodyktyczną kobietą, próbującą uzależnić syna od siebie. Ten obraz dodatkowo wzmacniają retrospekcje ukazujące ich relację z przeszłości. W dalszej części serialu kobieta spiskuje przeciwko synowi, finalnie dając przyzwolenie na jego zabójstwo.

W *House of Cards* w negatywnym świetle ukazany jest Michael Kern (Kevin Kilner), polityk, który pierwotnie miał objąć stanowisko sekretarza stanu zamiast Francisa Underwooda. Kern przedstawiony jest jako bierny figurant, łatwy do zmanipulowania, co stanowi zaprzeczenie osobowości Underwooda. Podobnie Peter Russo (Corey Stoll), kongresmen Partii Demokratycznej, okazuje się politykiem podatnym na wpływy, zmagającym się z alkoholizmem i uzależnieniem od narkotyków.

W serialu *Boss* postać burmistrza Chicago Toma Kane'a, bezwzględnego lwa salonowego, skontrastowano z gubernatorem Illinois McCallem Cullenem (Francis Guinan). To konserwatywny polityk, który nie ma spójnej strategii w swojej kampanii i nie potrafi przewidzieć ruchów Kane'a. Jego frustracja z tego powodu prowadzi do wybuchów gniewu, które wyładowuje na swoim asystencie.

Oczywiście odbiór postaci przez widza, w tym kierowanie wobec niej negatywnych emocji lub wytwarzanie postawy aprobaty bądź empatii, jest zjawiskiem subiektywnym. Jest on uwarunkowany zarówno indywidualnymi predyspozycjami percepcyjnymi odbiorcy, jak i jego interpretacyjnymi ramami. Jednak w powyższych przypadkach nie tylko emocje widza, ale również sposób ukazania wyższości antybohatera na tle innych postaci odgrywa kluczową rolę w narracji. Scenarzyści często konstruują opozycyjne postacie, aby podkreślić siłę głównych bohaterów. Tak można postrzegać przeciwnika Underwooda, Michaela Kerna, (*House of Cards*) czy gubernatora Cullena (*Boss*). Tego typu figury pomimo ich znikomego udziału w kluczowych wydarzeniach fabularnych pełnią funkcję kontrastowych aktantów, wzmacniając prestiż i znaczenie antybohatera.

Podsumowanie

Amerykański przemysł medialny, od czasów klasycznego Hollywood, wykształcił specyficzny paradygmat konstruowania narracji filmowych, który z pewnymi modyfikacjami został zaadaptowany do struktury fabuł serialowych. Jednym z jego kluczowych elementów pozostaje protagonista, pełniący funkcję pośrednika między światem wykreowanym przez scenarzystów a odbiorcami. Twórcy dążą do tego, aby widzowie rozumieli motywacje bohatera, a następnie mogli się z nim identyfikować. Zagadnienie to odnosi się do klasycznych koncepcji dramatycznych, podkreślających znaczenie emocji, lęku (*phobos*) i współczucia (*eleos*) jako kluczowych doświadczeń, które powinni przeżywać odbiorcy dramatów.

Jak wskazują wyniki oglądalności przywołanych seriali, scenarzystom udało się osiągnąć ten efekt. Oczywiście figury antybohaterów nie są kluczowym elementem wpływającym na komercyjny sukces seriali, z pewnością jednak należą do najważniejszych. Dlatego wachlarz środków dramaturgicznych, którymi posługują się twórcy, by osiągnąć zamierzony efekt, jest bardzo szeroki. Powyżej opisane mechanizmy należą do najczęściej stosowanych, niemniej możliwe byłoby opracowanie znacznie bardziej szczegółowej taksonomii środków dramaturgicznych. Grupowanie tych narzędzi bez stosowania uproszczeń wymagałoby wprowadzenia licznych podpunktów, dlatego zdecydowano się na ich kondensację w ramach wybranych zagadnień. Warto podkreślić, że skuteczność omawianych mechanizmów nie wynika wyłącznie z ich formalnej konstrukcji, lecz również z osadzenia w określonym kontekście społecznym, który kształtuje percepcję odbiorców i możliwości identyfikacji z postaciami. W tym sensie analiza antybohaterów wymaga uwzględnienia zarówno struktury narracyjnej, jak i społeczno-kulturowego tła przedstawionego świata.

Na zakończenie wspomnę o aspekcie, który również działa na korzyść antybohaterów, aczkolwiek w tym przypadku trudno mówić o konkretnym zagadnieniu dramaturgicznym. Antybohaterowie pozwalają nam na bezpieczne eksplorowanie moralnych szarości, przekraczanie granic społecznych czy nawet prawa, bez ponoszenia realnych konsekwencji. Darska wprost wskazuje, że antybohaterowie

to postacie, „którymi chcielibyśmy być, ale jednocześnie wolelibyśmy się nimi nie stać" (2021, s. 15). Kolejne wersje Draperów, House'ów czy Dexterów stają się ulubieńcami widzów, ponieważ są lubiani za to, że mogą być kimś, kim my nigdy się nie staniemy. Na tym polega fenomen tego typu postaci – umożliwiają odbiorcy emocjonalne uczestnictwo w swoistej symulacji transgresji norm społecznych i prawnych z bezpiecznej, zdystansowanej perspektywy, jaką oferują neoseriale. Należy jednak podkreślić, że efekt ten jest wynikiem złożonego procesu twórczego, realizowanego przez cały pion produkcyjny, ze szczególnym uwzględnieniem roli scenarzystów pełniących funkcję swoistych demiurgów owych fikcyjnych złoczyńców.

Bibliografia

Asch, S. Elio (1946). Forming impressions of personality. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41(3), 258–290.

Aszyk, Piotr (1998). *Konflikty moralne a etyka*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

Borowiecki, Artur (2018). Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach. *Panoptikum*, 20, 83–94.

Borowiecki, Artur (2025). *Struktury narracyjne w serialach XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo UŁ/PWSFTViT w Łodzi.

Darska, Bernadetta (2012). *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*. Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe.

Gosk, Hanna (1992). *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*. Warszawa: Wydawnictwo UW.

Haidt, Jonathan (2012). *The righteous mind: Why good people are divided by politics and religion*. New York, NY: Pantheon Books.

Hauge, Michael (1991). *Writing screenplays that sell*. New York, NY: Collins Reference Press.

Januszkiewicz, Michał (2010). W horyzoncie nowoczesności: Antybohater jako pojęcie antropologii literatury. *Teksty Drugie*, 3, 60–77.

Major, Małgorzata (2011). „Era antybohaterów" w amerykańskiej produkcji telewizyjnej: Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej. *Panoptikum*, 10(17), 92–108.

Ostaszewski, Jacek (1999). *Film i poznanie*. Kraków: Wydawnictwo UJ.

Simmons, David (2008). *Anti-hero in the American novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. New York, NY: Peter Lang.

Skarżyńska, Krystyna (2015). Polityk nie kłamie. On zmienia parametry obietnicy. *Gazeta Wyborcza*, 25–26 kwietnia 2015.

Sobota, Jacek (2016). Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych. W: Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska i Piotr Przytuła (red.). *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 15–27.

Szeremeta, Katarzyna (2014). Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: *Trawka*, *Breaking Bad*, *Penoza*. W: Daria Bruszewska-Przytuła, Monika Cichmińska i Alina Krawczyk-Łaskarzewska (red.). *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 223–233.

Wierzchowska, Justyna (2014). Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w *Breaking Bad*. W: Monika Cichmińska, Anna Naruszewicz-Duchlińska (red.). *Seriale w kontekście kulturowym. Historia i polityka*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 138–151.

Streszczenie

Telewizje kablowe, z czasem serwisy streamingowe poszerzyły granice tego, co można pokazywać w serialach. Efektem tego jest: naturalistyczne ukazywanie przemocy, łamanie obyczajowego tabu oraz wprowadzanie na „mały ekran" antybohaterów. Postacie działające w sprzeczności z przyjętymi normami moralnymi i prawnymi, kwestionujące zasady współżycia społecznego coraz liczniej pojawiają się we współczesnych serialach. Bez względu na kontrowersyjność zachowań tych postaci muszą jednak zostać zaakceptowane przez odbiorców. W tej kwestii obserwowalne są strategie narracyjne mające na celu przedstawienie pozytywnych aspektów antybohaterów, czasami wręcz fałszowanie ich prawdziwych zamiarów. Te są ujawniane dopiero w kolejnych sezonach danych seriali. W publikacji zostaną omówione: chwyty, narzędzia i środki formalne wykorzystywane przez twórców (głównie scenarzystów) w ukazywaniu antybohaterów w pozytywnym kontekście.

Antiheroes – Between Condemnation and Fascination. Why Does the Transgression of Antiheroes Win Viewers' Approval?

Summary

Cable television and, later, streaming platforms have expanded the boundaries of what can be depicted in television series. As a result, we observe a more naturalistic portrayal of violence, the breaking of social taboos, and the growing presence of antiheroes on the small screen. Characters who act against established moral and legal norms and challenge the principles of social coexistence have become increasingly prevalent in contemporary TV series. Regardless of how controversial their behaviour may be, these characters must still gain viewer acceptance. In this context, certain narrative strategies can be observed – ones that aim to highlight the positive aspects of antiheroes or even distort their true intentions. These intentions are often only revealed in later seasons. This article discusses the narrative techniques, tools, and formal devices used by creators (primarily screenwriters) to present antiheroes in a positive light.