

*Druga wojna światowa w ujęciu transnarodowym: próba poszerzenia grona odbiorców prestiżowych seriali. Przypadek Świata w ogniu (BBC/PBS, 2019–2023)**

ABSTRACT. Duryś Elżbieta, Rydzewska Joanna, *Druga wojna światowa w ujęciu transnarodowym: próba poszerzenia grona odbiorców prestiżowych seriali. Przypadek Świata w ogniu (BBC/PBS, 2019–2023)* [The Second World War in a Transnational Perspective: An Attempt to Broaden the Audience for Prestigious Television Series. The Case of *World on Fire* (BBC/PBS, 2019–2023)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 25–44. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.2>.

The current state of high-end television drama provides the starting point for analysing *World on Fire* (BBC/PBS, 2019–2023) as an example of expanding the audience for historical series about the Second World War. The article argues that the series' creator, Peter Bowker, employs three strategies to enhance its transnational appeal. First, *World on Fire* broadens the traditional national perspective on historical events by incorporating the viewpoints of other nations. Second, it introduces perspectives that have often been marginalised, including those of women, LGBTQ+ communities, and people with disabilities. Third, it uses distinct cinematic and televisual styles to depict different locations, appealing to audiences interested in cultural tourism. In doing so, the article suggests new approaches for analysing historical television drama beyond those previously adopted.

KEYWORDS: *World on Fire* (2019–2023), Peter Bowker, high-end TV drama, historical TV series

Procesy globalizacyjne, przeniesienie telewizji do internetu i pojawienie się platform streamingowych sprawiły, że telewizja z medium narodowego stała się medium o ambicjach między- i transnarodowych[1]. Sukces serwisów VOD, takich jak HBO czy Netflix, spowodował, że również nadawcy publiczni o ustalonej renomie zaczęli rywalizować na rynku globalnym w poszczególnych segmentach i gatunkach. Jednym z obszarów rywalizacji stały się prestiżowe serie (ang. *high-end TV dramas*) – składające się z niewielkiej liczby odcinków, przeznaczone na godziny największej oglądalności, o wysokich walorach

Wstęp

* Tekst jest zmienioną wersją artykułu opublikowanego pod tytułem *Polish Culture? World on Fire, Transnational Coproduction and the Inscription of Cultural Specificity*, [w:] *Drama in the Multiplatform Era. Transnational Coproduction and Cultural Specificity*, red. Trisha Dunleavy, Elke Weissmann,

Palgrave MacMillan, Cham 2023, s. 249–271, https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1_12.

[1] *Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*, red. Jean K. Chalaby, I.B. Tauris, London 2005.

produkcyjnych[2]. Szczególna rola przypadła tu serialom historycznym. Ogromny sukces *Downton Abbey* (2010–2015) sprawił, że w inny sposób zaczęto patrzeć nie tylko na narracje odwołujące się do przeszłości, ale również na rolę w tym obszarze nadawców publicznych nastawionych dotychczas głównie na rynek narodowy lub zorientowanych co najwyżej na współpracę międzynarodową z ograniczoną liczbą partnerów, jak w przypadku BBC i PBS[3].

W artykule chcielibyśmy spojrzeć z tej perspektywy na serial *Świat w ogniu* (twórca Peter Bowker, 2019–2023)[4]. Zaplanowana początkowo na sześć sezonów koprodukcja BBC i PBS wpisuje się w nurt prestiżowych seriali. Na tle kolejnych wydarzeń II wojny światowej opowiadane są losy osób wciągniętych w jej wir, a bohaterami i bohaterkami są zwykli ludzie pochodzący z krajów objętych wojną. Twórcy konsekwentnie unikają przywoływania postaci wielkich mężów, podkreślania kwestii polityczno-dyplomatycznych oraz pozostawiania na poziomie wybranej perspektywy narodowej, dopasowując formułę do współczesnej bardziej progresywnej wrażliwości i potrzeb rynku[5].

Twierdzimy, że *Świat w ogniu*, wychodząc od tradycyjnie narodowych elementów, jak wykorzystanie formuły serialu historycznego i przywołanie II wojny światowej rozumianej dotychczas i formatowanej w narodowych narracjach, proponuje poszerzenie możliwości oddziaływania za pomocą trzech strategii. Pierwsza dotyczy przedstawiania II wojny światowej w kluczu narodowej narracji założycielskiej. *Świat w ogniu* modyfikuje w tym względzie tradycyjne anglosaskie ujęcia, włączając w pierwszym sezonie perspektywę odmienną od brytyjskiej i amerykańskiej, w tym przypadku polską, i poszerza krąg kulturowych doświadczeń rodzimej widowni. Druga strategia dotyczy postaci i ich losów. Twórcy serialu przesuwają punkt ciężkości: nie ograniczają się do dominujących determinant (hegemoniczna męskość), ale również uwzględniają w sposób systemowy i uwypuklają perspektywę mniejszości (kobiet, osób kolorowych, osób homoseksualnych i osób z niepełnosprawnością). Trzecia strategia dotyczy (re)konstruowania kulturowej specyfiki regionów, w których toczy się akcja. Twierdzimy, że twórcy przedstawiają miejsca w sposób, który Tom Havens określił jako „demonstrowany lokalizm”[6]. W ten sposób odchodzą od odwo-

[2] Gilles Fontaine, Marta Jiménez Pumares, *European High-End Fiction Series. State of Play and Trends*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2020, <https://rm.coe.int/european-high-end-fiction-series-state-of-play-and-trends-g-fontaine-a/16809f80cd> (dostęp: 28.02.2022).

[3] Paolo Braga, *How to Apply the Multi-strand Narrative of American TV Shows in a British Series. The „Downton Abbey’s” Case*, „Communication & Society” 2016, nr 29(2), s. 1–16.

[4] *World on Fire*, creator Peter Bowker, Mammoth Screen (UK), Masterpiece (USA).

[5] Jace Lacob, *Peter Bowker Paints Intimate Portraits of a World at War*, PBS.org, 19.04.2020, <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/podcasts/masterpiece-studio/peter-bowker/> (dostęp: 17.09.2022). Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne podajemy w tłumaczeniu własnym.

[6] Tim Havens, *Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism*, „Flow. A Critical Forum on Media and Culture”, 30.04.2018, <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/> (dostęp: 20.08.2024).

ływania się do tradycyjnej widowni seriali historycznych o II wojnie światowej (osób starszych o raczej konserwatywnych poglądach) na-stawionej poznawczo lub rytualnie na rzecz osób młodszych (nacisk na historię społeczną), liberalnych obyczajowo (perspektywa mniejszości) i nastawionych na turystykę kulturową.

W artykule odchodzimy od analizy serialu historycznego, jakim jest *Świat w ogniu*, w kategoriach (nie)wierności względem faktów[7], pozostając jednak w obrębie ustaleń odnoszących się do wizji przeszłości zaproponowanej przez twórców (polityka pamięci). Zastosowana w artykule analiza tekstualna i estetyczna służy do wskazania strategii produkcyjno-marketingowych polegających na próbie poszerzania grona odbiorców historycznych seriali. Przyjęta przez nas perspektywa studiów kulturowych pozwala na łączenie argumentów z porządku tekstu, kontekstu jego powstania i kwestii organizacyjnych. Zaczniemy od przybliżenia *high-end drama* jako formuły, wskazując na jej rynkowy potencjał, by w dalszej części artykułu omówić trzy wskazane przez nas strategie poszerzania grona odbiorców.

Świat w ogniu stwarzał możliwość powstawania kolejnych sezonów. Ponieważ pierwszy sezon zamykał się w pierwszym roku wojny, można było sądzić, że następne będą pokrywać kolejne lata aż do sierpnia 1945 r. Pandemia COVID-19 (marzec 2020) oraz wystąpienie Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej (styczeń 2020) doprowadziły najpierw do pewnej stagnacji, a następnie przewartościowań na rynku produkcji. Podczas gdy pierwszy sezon stacja BBC One udostępniła pomiędzy wrześniem a listopadem 2019 r., na drugi sezon trzeba było czekać aż do lipca–sierpnia 2023 r. W lutym 2024 r. ogłoszono zawieszenie produkcji[8]. W analizie skupimy się na pierwszym sezonie (siedem odcinków), głównie z powodu widocznych różnic pomiędzy poszczególnymi sezonami. Mimo zachowania wielu założeń przyjętych przy realizacji pierwszego sezonu (wielość postaci reprezentujących różne kraje i różne kultury, wielość miejsc akcji pokrywających się z teatrem działań II wojny, perspektywa zwykłych osób) wiele nowatorskich rozwiązań zastosowanych w pierwszym sezonie zostało zarzuconych. Tak było choćby z perspektywą mniejszości seksualnych czy osób z niepełnosprawnościami (jedna z postaci homoseksualnych pozostała, ale sam wątek nie był eksplorowany). Z uwagi na wygaszenie produkcji nasza analiza będzie analizą rozwiązań, które na tym etapie nie zostały zaakceptowane.

[7] Serial przywołuje historyczne wydarzenia pozostając wiernym ustaleniom historyków. Korzysta jednak również z *licentia poetica*, szczególnie w sytuacjach gdy losy filmowych postaci wplata w historyczne zdarzenia (Obrona Poczty Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku, bitwa u ujścia La Platy czy ewakuacja Dunkierki).

[8] Dalton Norman, Tom Russell, „World on Fire” Season 3. Cancellation & Everything We Know, ScreenRant.com, 2.08.2024, <https://screenrant.com/world-on-fire-season-three-if-the-bbc-drama-will-get-another-season-everything-we-know/> (dostęp: 27.08.2024).

Potencjał prestizowych seriali

Sukces telewizji jakościowej oraz dynamiczny rozwój platform cyfrowych i serwisów streamingowych spowodowały zmianę spojrzenia na telewizję i na związaną z nią formułę serialu. Dotychczasowa czołówka fikcyjnych form fabularnych, na którą składały się przede wszystkim opery mydlane (ang. *soap operas*) oraz filmy telewizyjne (ang. *TV movies*), z czasem uzupełniona została o trzeci ważny gatunek określany jako *high-end dramas*. Sformułowanie to jeszcze dziś zdarza się być używane wymiennie z *complex TV* i zrównywane z fenomenem seriali jakościowych, które zyskały popularność w XXI wieku. W opublikowanym w 2020 r. przez European Audiovisual Observatory (EAO) raporcie Gilles Fontaine i Marta Jiménez Pumares proponują odejście od kryteriów jakościowych i ograniczenie definicji seriali prestizowych do liczby odcinków oraz przeznaczenia. Jak piszą: „Prestizowe seriale to złożony i relatywnie mało rozpoznany koncept, który do pewnego stopnia można przybliżyć, skupiając się na krótkich serialach (pomiędzy dwoma a trzynastoma odcinkami w sezonie) przeznaczonymi na godzinę największej oglądalności”[9]. Pozwala im to na zidentyfikowanie i bliższe przyjrzenie się temu niezwykle dynamicznie rozwijającemu się segmentowi telewizyjnej produkcji. Zauważyć bowiem należy, że „pomiędzy 2015 a 2018 r. średnio każdego roku w Unii Europejskiej produkowano około 460 sezonów prestizowych seriali, co daje w przybliżeniu 3500 odcinków i 2700 godzin rocznie”[10]. Co więcej, w obrębie tego gatunku w okresie przed pandemią COVID-19 na rynku europejskim dawało się zauważyć bardzo dynamiczny wzrost: „Odsetek sezonów seriali składających się z 2–13 odcinków w całościowo rozpatrywanej produkcji rocznej filmów telewizyjnych i seriali wzrósł z 41% w 2015 r. do 52% w 2018 r.”[11], mimo silnej konkurencji ze strony takich potentatów jak Netflix czy HBO.

Jak podkreślają autorzy raportu, Wielka Brytania – podczas zbierania danych wciąż jeszcze kraj członkowski UE – jest najsilniejszym graczem. Kraj ten, wraz z Niemcami i Francją, „odpowiadał za 54% całkowitej rocznej europejskiej produkcji seriali, w których sezon składał się z 2–13 odcinków”[12]. Przy czym liczba sezonów wyprodukowanych przez brytyjskie firmy w latach 2015–2018 o jedną trzecią przewyższała produkcję dwóch kolejnych krajów w zestawieniu. Były to 102 sezony *high-end dramas*, podczas gdy Niemcy, znajdujące się na drugiej pozycji, sygnowały 75, a Francja 71 sezonów[13]. Spośród krajów europejskich Wielka Brytania również najlepiej radziła sobie w ich eksporcie, przodując zarówno na rynkach europejskich, jak i światowych oraz w odniesieniu do TVOD i SVOD[14].

Utrzymanie tej pozycji wiąże się z koniecznością rozwoju i eksplorowania nowych obszarów. Jako potencjalnie obiecujące autorzy raportu wymieniają wyjście w kierunku międzynarodowym i przy-

[9] Gilles Fontaine, Marta Jiménez Pumares, op. cit.,

s. 1.

[10] Ibidem, s. 8.

[11] Ibidem, s. 9.

[12] Ibidem, s. 10.

[13] Ibidem, s. 11.

[14] Ibidem, s. 17–20.

ciągnięcie odbiorców z innych krajów (w obszarze produkcji) oraz inwestycję w platformy i serwisy streamingowe (w obszarze dystrybucji i wyświetlania). W artykule chcielibyśmy zidentyfikować i scharakteryzować strategie tekstualno-stylistyczne, które – jak twierdzimy – zastosował twórca *Świata w ogniu* do wpisania się w trend rozwoju *high-end drama*. Realizacja serialu w koprodukcji, zatrudnienie międzynarodowej obsady w rolach pierwszo- i drugoplanowych, włączenie lokalnych języków, osadzenie akcji w różnych częściach świata (w sezonie pierwszym i drugim – Europy i Afryki) w sposób oczywisty przekładają się na realizację trendu wskazanego w raporcie EAO, twierdzimy jednak, że Peter Bowker poszerzył pole możliwości przynajmniej w trzech wspomnianych wyżej zakresach.

Technologia, w oparciu o którą powstała telewizja, umożliwiała jej wykorzystanie na poziomie transnarodowym. Jednak po II wojnie światowej, gdy nastąpił rozwój medium, telewizja powiązana została ściśle z państwami narodowymi. Poszczególne kraje tworzyły sieci na wzór centrum i peryferii ze ściśle wyznaczonymi granicami dostępności sygnału. Produkowane i wyświetlane treści również wspierały narodowy projekt, wzmacniając myślenie w kategoriach poszczególnych państw[15]. Dynamiczny rozwój technologiczny oraz przyspieszenie rozwoju gospodarczego świata wymusiły zmiany[16]. Powstrzymujące przez długie lata rozwój medium kwestie technologiczne okazały się mniejszym wyzwaniem niż kwestie związane ze świadomością i z koniecznością uwzględnienia specyfiki kulturowej poszczególnych państw i regionów[17]. Zniesienie ograniczeń instytucjonalnych i promowanie koprodukcji międzynarodowych pomiędzy krajami członkowskimi UE i krajami kandydującymi poprzez system zachęt w latach 90. XX w. znalazł swoje przełożenie choćby w serialach, często jednak twórcom trudno było przezwyciężyć narodową perspektywę i poprzestawali na mechanicznym dołączaniu wątków, przez co produkcje te określano mianem europuddingu[18]. Przezwyciężenie barier mentalnych po stronie twórców i publiczności okazało się ogromnym wyzwaniem.

Wyzwanie stanowił również dotychczasowy sposób podejścia do II wojny światowej i jej przedstawiania. Była ona wydarzeniem międzynarodowym – rozpoczęła się w Europie, jednak stopniowo rozszerzyła się na inne kontynenty, obejmując dużą część globu. Po jej zakończeniu historycy skupili się na wybranych regionach, pisząc książki podkreślające perspektywę państw narodowych. Dzieje narodu opowiadane przez dzieje grup uznawanych za elity i powiązanych z władzą, wydarzenia

Telewizja i wojna jako projekty narodowe

[15] *Transnational Television Worldwide...*, s. 1.

[16] Ramon Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019, s. 51–52.

[17] Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974, s. 149.

[18] Alice Jacquelin, „Europudding” or European Co-production? The Archeology of Television Series “Eurocops/Euroflics” (1988–1993), „Journal of European Popular Culture” 2021, nr 12(2), s. 150–151.

historyczne zapisane w kronikach i podręcznikach oraz losy postaci rozpoznanych jako wielkie często były przedmiotem zainteresowania twórców filmów i seriali. Kino regularnie sięgało do przeszłości, by uprzątomocnić swój status i zbudować prestiż^[19]. Rzecz miała się podobnie w odniesieniu do telewizji. Seriale historyczne w dużej mierze tworzyły biegun prestiżowy w obrębie telewizyjnej produkcji. Zaangażowanie większych środków finansowych i, w konsekwencji, wyższe wartości produkcyjne, możliwość przyciągnięcia bardziej wyrafinowanej widowni i wywołania debat publicznych i dyskusji w mediach oraz współtworzenie zbiorowej pamięci historycznej (zwłaszcza w przypadku produkcji firmowanych przez nadawcę publicznego) ułatwiały to zadanie.

Dramaty historyczne dotychczas silnie związane były z pamięcią zbiorową poszczególnych państw narodowych. Sięgając do tematyki historycznej z założeniem wyjścia poza granice narodowe i perspektywę danego państwa, twórcy *Świata w ogniu* podjęli pewne ryzyko. Ukształtowane bowiem przez narodowy system edukacyjny spojrzenie na przeszłość często opiera się na dziejach rozumianych nie tylko jako sojusze i alianse, lecz także jako konflikty i podboje rozgrywane pomiędzy sąsiadującymi państwami. Co więcej, II wojna światowa stanowi szczególne wydarzenie w narracjach historycznych zdecydowanej większości państw europejskich i Stanów Zjednoczonych, jest bowiem źródłem (lub służy jako utrwalacz) wielu narodowych mitów^[20]. Należy jednak pamiętać, że sięgnięcie po temat II wojny mogło też stanowić dla twórców *Świata...* swego rodzaju ułatwienie. Po pierwsze, jest to wojna, która oznaczona została jednoznaczną i niekwestionowaną przez żadną ze stron negatywną oceną moralną. Była złą, gdyż zrujnowała Europę i objęła zasięgiem świat, doprowadziła do śmierci milionów ludzi oraz do Zagłady. Po drugie, jest wojną istotną z punktu widzenia (re)konstruowania tożsamości poszczególnych narodów. Odwołanie do niej wciąż wzbudza żywe odczucia i, tym samym, ma potencjał przyciągnięcia dużej widowni. W wielu krajach funkcjonuje jako podstawa mitów założycielskich, wzmacniających wspólnotę narodową. Po trzecie, mimo poszczególnych, wypracowanych na poziomie narodowym narracji, w dalszym ciągu wiele obszarów i kwestii szczegółowych pozostaje nierozpoznanych, szczególnie w odniesieniu do życia codziennego i funkcjonowania zwykłych obywateli w sytuacji wojny. Tym samym II wojna światowa pozostaje ciekawym polem dla twórców filmowych i telewizyjnych.

Świat i zwykli ludzie

Peter Bowker w wywiadach podkreślał chęć przełamania narodowej perspektywy: „Chciałem stworzyć opowieść, w której w równym stopniu zaangażowani byłibyśmy w losy polskiej rodziny, francuskiej rodziny, jak jesteśmy zaangażowani emocjonalnie w losy brytyjskiej”^[21]. Punktem

[19] Geoff King, *Quality Hollywood. Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*, I.B. Tauris, London–New York 2016.

[20] Zob. *Experience and Memory. The Second World War in Europe*, red. Jörg Echternkamp, Stefan Martens, Barghahn Books, New York–Oxford 2013.

[21] Jace Lacob, op. cit.

wyjścia są dzieje zwykłych ludzi wciągniętych w wir wydarzeń wojennych. W wywiadach twórca wskazał na trzech głównych bohaterów: amerykańską korespondentkę wojenną Nancy Campbell (Helen Hunt), która relacjonuje wydarzenia w Europie, najpierw (krótko) z Warszawy, a potem z Berlina, Harry'ego Chase'a (Jonah Hauer-King) – Brytyjczyka, tłumacza pracującego dla Ambasady Wielkiej Brytanii w Warszawie, a następnie dla Zarządu Operacji Specjalnych (SOE), tajnej brytyjskiej organizacji rządowej, i jego ukochaną, a potem żonę, Polkę Kasię Tomaszeski (Zofia Wichłacz), kelnerkę, później również członkinię podziemia[22]. Obecność tych trzech postaci wprowadza trzy różne perspektywy, czyli amerykańską, brytyjską i polską. Ich charakterystyka i sposób rozwinięcia wątków Nancy, Harry'ego i Kasi skłania do otwarcia na wymiar transnarodowy, w rezultacie w znacznym stopniu zostają przezwyciężone ograniczenia wynikające z powiązania z perspektywą krajową.

Mieke Bal wskazuje pięć sposobów, które pozwalają odróżnić bohatera od innych postaci. Wymienia kolejno:

przez kwalifikację – dokładne informacje o wyglądzie, psychologii, motywacji i przeszłości postaci; przez dystrybucję – bohater często pojawia się w powieści, a jego/jej obecność zaznacza się w ważnych momentach fabuły; przez niezależność – bohater(ka) może pojawić się samotnie i wygłaszać monologi; przez funkcję – pewne działania bohater(ka) podejmuje w pojedynkę: doprowadza do porozumienia, pokonuje przeciwników, demaskuje zdrajców i tak dalej; przez relacje – bohater(ka) utrzymuje relacje z największą liczbą postaci[23].

Stosując powyższe kryteria, do trzech wspomnianych przez Bowkera należy dodać kilka innych bohaterów i bohaterek. Nie tylko zajmują czas ekranowy i przyciągają uwagę widza, lecz także ich charakter jest wyraźnie pogłębiony i mają moc zmiany biegu przedstawionych zdarzeń. Najbardziej widać to w przypadku dwóch pozostałych, bliskich Harry'emu kobiet. Pierwszą z nich jest jego ukochana z rodzinnego Manchesteru Lois Bennett (Julia Brown), piosenkarka z klasy robotniczej, która po wybuchu wojny wstępuje do Entertainments National Service Association i pomimo ciąży koncertuje dla brytyjskich żołnierzy. Drugą jest jego matka, Robina Chase (Lesley Manville), zamożna wdowa, która wciąż stara się kierować życiem jedynaka. Co więcej, dzięki postaci Lois wprowadzony zostaje jej ojciec Douglas Bennett (Sean Bean), aktywny pacyfista i konduktor autobusu, mimo upływu lat straumatyzowany weteran bitwy nad Sommą (1916), a także jej starszy brat Tom Bennett (Ewan Mitchell), początkowo buntownik, potem ochotnik Królewskiej Marynarki Wojennej, a w końcu zbieg. Dominuje liczebnie zatem krąg postaci związanych z Wielką Brytanią, jednak patrząc z perspektywy kategoryzacji narodowej, w pierwszym sezonie istotne role odgrywają również przedstawiciele Stanów Zjednoczonych (Nancy) oraz Polski (Kasia i rodzina Tomaszeskich).

[22] Ibidem.

[23] Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 135.

Druga główna bohaterka wskazana przez Bowkera, Nancy Campbell, jest związana nie tylko z Harrym. Dzięki sieci jej przyjaciół i krewnych do historii wprowadzeni zostają przedstawiciele i przedstawicielki kolejnych nacji i grup etnicznych. Podczas pobytu Nancy w Berlinie rozwija się wątek Rosslerów, sąsiadów z wyższej klasy średniej. Uwe Rossler (Johannes Zeiler) jest właścicielem dobrze prosperującej pralni, Claudia (Victoria Mayer) zaś gospodynią domową. Ich dorosły syn (Bruno Alexander) wstąpił do wojska i został wysłany do okupowanej Polski (gdzie wchodzi w interakcję najpierw z Grzegorzem Tomaszewskim, a potem z Kasią). Ich córka, 10-letnia Hilda (Dora Zygouri), cierpi na epilepsję. W Paryżu mieszka siostrzeniec Nancy, Webster O'Connor (Brian J. Smith). Na co dzień pracuje dla American Hospital, gdzie wprowadzona zostaje postać Henriette Guilbert (Eugénie Derouand), pielęgniarki o żydowskim pochodzeniu. Noce Webster spędza w klubach jazzowych, tam poznaje Alberta Fallou (Parker Sawyers), utalentowanego czarnoskórego saksofonistę, w którym się zakochuje. W rezultacie zostaje wprowadzona perspektywa zarówno zwykłych Niemców, zwolenników i ofiar nazistowskiego reżimu, jak i Francuzów (Alberta oraz Henriette).

Wreszcie w Warszawie zostaje przedstawiona rodzina Tomaszewskich. To nie Kasia początkowo skupia uwagę, ale jej ojciec, Stefan (Tomasz Kot), patriota i weteran I wojny światowej. Stefan wraz ze starszym synem Grzegorzem (Mateusz Więclawek) broni Poczty Polskiej w Gdańsku (1 września 1939) i zostaje tam zamordowany przez Niemców. Jego żona Maria (Agata Kulesza) również zostaje zastrzelona przez Niemców w ich warszawskim mieszkaniu. Grzegorzowi udaje się przedostać do Wielkiej Brytanii, jednak strauatyzowany trafia do szpitala. Najmłodszy z Tomaszewskich, 10-letni Jan (Eryk Biedunkiewicz), zostaje zabrany przez Harry'ego z okupowanej Polski i przekazany Robinie w Manchesterze. W tym czasie Kasia przyłącza się do podziemia i przy pomocy nowo poznanego kolegi Tomasza (Tomasz Ziętek) przeprowadza egzekucje na żołnierzach niemieckich. W ten sposób w pierwszym sezonie do perspektywy brytyjskiej i częściowo również amerykańskiej dołączone zostają perspektywy polska, niemiecka i francuska (w najmniejszym stopniu).

Strategia pierwsza: poza narodową perspektywę

Dominujące dotychczas w brytyjskich serialach ujednolicenie dobitnie ujawniało się choćby na poziomie powracających sytuacji i scen. Jak zauważył Bowker,

w dziewięciu na dziesięć brytyjskich filmów i seriali o II wojnie światowej umieszczona jest scena rodziny słuchającej wystąpienia Neville'a Chamberlaina, ogłaszającego wojnę 3 września 1939 r., podczas gdy kraj, w którym wojna się rozpoczęła, czyli Polska, niemal w ogóle nie jest przywoływany[24].

[24] Andrew Billen, *What Did You Do in the War? The Drama Than Doesn't Take Sides*, „The Times”, 19.09.2019, [https://www.thetimes.co.uk/article/world-](https://www.thetimes.co.uk/article/world-on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr)

[on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr](https://www.thetimes.co.uk/article/world-on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr) (dostęp: 3.03.2023).

Twierdzimy, że Bowker, wprowadzając odmienne perspektywy, modyfikuje tradycyjne brytyjskie ujęcie II wojny światowej również na innych poziomach. Początkowo wprowadza i kontrastuje perspektywy reprezentantów różnych klas. W przypadku Brytyjczyków nastawiona antyfaszystowsko robotnicza rodzina Bennettów skonstrastowana zostaje z Robiną Chase – uosobieniem klas wyższych, deklarującą sympatię dla Oswalda Mosleya, założyciela i przywódcy Brytyjskiej Unii Faszystów. Co jednak z naszej perspektywy bardziej znaczące, modyfikuje i pogłębia spojrzenie na wojnę, podważając niezwykle popularny na Wyspach mit tzw. dziwnej wojny (ang. *Phoney War*), czyli ośmiomiesięcznego okresu ograniczonych działań wojennych od września 1939 do maja 1940 r. Jak Bowker mówił w wywiadzie dla amerykańskiego publicznego nadawcy:

Polska opowieść, przynajmniej w Wielkiej Brytanii, a podejrzewam, że również tutaj w Stanach, nie została jeszcze przedstawiona. Na lekcjach historii w Wielkiej Brytanii mówi się, że Polacy dość niefortunnie sami wplątali się w tę wojnę, a my musieliśmy im później pomóc. Fakt, że używamy sformułowania „dziwna wojna” dla nazwania tego okresu od września do czasu po świętach, jest wielce wymowny i wskazuje, że polskie doświadczenie zostało wymazane [...], w tym jest materiał dotychczas niewykorzystany[25].

W pierwszym sezonie serialu z polskiej perspektywy oraz osób deklarujących polskie pochodzenie w Wielkiej Brytanii i w USA szczególne istotne było wprowadzenie i sposób realizacji polskiego wątku. Bowker jednym z bohaterów uczynił polską rodzinę Tomaszeskich, na jedno z miejsc akcji wybrał Warszawę i inne tereny ówczesnej Rzeczypospolitej, poszerzył spojrzenie na początek II wojny światowej, włączając fakty dotychczas pomijane w opowieściach o niej oraz odświeżył mit polskiego heroizmu.

Perspektywa polska zostaje wprowadzona i zilustrowana w sposób relatywnie zniuansowany za pomocą postaci, i to zarówno Polaków (rodzina Tomaszeskich, obrońcy Poczty Polskiej), jak i obcokrajowców zaangażowanych w wydarzenia (przebywający w Polsce Brytyjczyk i Amerykanka)[26]. Rozwijany jest wątek polski, i na poziomie losów rodziny, i na poziomie tego, co dzieje się w kraju. Tereny Rzeczypospolitej i Wolnego Miasta Gdańska stanowią jedno z powracających w sezonie miejsc akcji. Budowana też jest pogłębiona charakterystyka narodu i przedstawiana dynamika jego sytuacji w okresie poprzedzającym lato 1940 r. W dalszej części tej sekcji przywołamy i krótko omówimy kilka przykładów ilustrujących tę strategię, będą to: korespondencje Nancy, przedstawienie obrony Poczty Polskiej w Gdańsku oraz polski heroizm.

Postać Nancy Campbell luźno wzorowana była na brytyjskiej dziennikarce Clare Hollingworth (1911–2017)[27]. Serialowa Nancy nie

[25] Jace Jacob, op. cit.

[26] Z perspektywy anglojęzycznych odbiorców zaskakujące było to, że Polacy mówili po polsku i polskim językiem często posługiwał się również Harry, co było tłumaczone na angielski w formie napisów.

[27] Judith Mackrell, *The Correspondents. Six Women Writers on the Front Lines of World War II*, Doubleday, New York–Toronto 2023.

ma złudzeń co do faktycznych intencji nazistowskich Niemiec. Zdając relację dla American Radio International, podkreśla nierównowagę sił i trudną sytuację Polski. Otwarcie stwierdza też, że negocjacje, do których Polacy zostali zmuszeni, odbywają się „z pistoletem przytkniętym do skroni”. Kiedy relacjonuje z berlińskiej siedziby redakcji, jest cenzurowana oraz nadzorowana przez niemieckie władze. W końcu słuchanie jej relacji zostaje zakazane. Po 1 września opowiada o falach uchodźców z Warszawy, ale też o sytuacji zwykłych Polaków i obronie miasta. Jej głos jest dlatego ważny, że postać Nancy prezentowana jest nie tylko jako odważna i doświadczona korespondentka (wspomina swoją obecność w Hiszpanii podczas wojny domowej), pozbawiona złudzeń i otwarcie punktuja niemieckie nadużycia, których Europejczycy i ich rządy nie chciały dostrzec. Podczas pierwszego sezonu jej korespondencje włączone są do narracji i prezentowane w taki sposób, jakby stanowiły komentarz narratora ustanawiający perspektywę odczytywania faktów i sytuacji historycznych. Co więcej, odtwarzane dziennikarskie wypowiedzi Nancy ilustrowane są przez instancję autorską obrazami potwierdzającymi to, w jaki sposób przedstawia ona zdarzenia. Wielokrotnie również jej relacje pozwalają przekazać informacje o sytuacji oraz o zmianach i politycznych, i na frontach traktowanych jako tło perypetii rozwijanych jednocześnie fikcjonalnych wątków. Nancy zatem jako uczestniczka zaświadcza o wydarzeniach, jako korespondentka kształtuje i przekazuje opowieść o nich wraz z moralną oceną. Jej opisy i oceny bardzo wyraźnie wskazują na tragiczną sytuację Polski jako ofiary niemieckiej agresji, którą na poziomie retorycznym nazistowska władza prezentuje jako sprowokowaną i w pełni zawinioną przez Polaków. Odchodzi tym samym od przedstawiania wydarzeń z 1939 r. jako „dziwnej wojny”.

Nie tylko wątek dziennikarskich relacji Nancy prowadzi do zmiany spojrzenia na sytuację Polski. W pierwszym odcinku pierwszego sezonu Bowker kładzie nacisk na jedno szczególnie ważne w pamięci zbiorowej Polaków starcie zbrojne z początku wojny – obronę Poczty Polskiej w Gdańsku. W serialu pocztowiec Stefan Tomaszewski udaje się z synem do Wolnego Miasta, by wspomóc kolegów w razie ataku Niemców na gmach przy placu Heweliusza. Twórcy nie dokonują historycznej rekonstrukcji zdarzeń. Wprowadzenie postaci warszawiaków i dynamika zdarzeń z nimi związana, co istotne, finalnie potwierdza wydźwięk obrony poczty jako zdarzenia historycznego – unaocznia i podkreśla bohaterstwo, gotowość poświęcenia, walki i oddania życia przez Polaków za kraj. Sekwencja zajmuje znaczną ilość ekranowego czasu w pierwszym odcinku. Zrealizowana została z użyciem relatywnie dużego nakładu środków. Jest dynamiczna i wizualnie widowiskowa, co przekłada się na efekt diegetyczny i konstruuje na mikropoziomie strukturę uczuciową, która na makropoziomie całego pierwszego sezonu wspiera i potwierdza strukturę uczuciową skojarzoną z sytuacją Polski i Polaków w czasie wojny, czyli heroizm i gotowość walki.

Na poziomie tekstualnym istotne są odniesienia do innych dzieł, choćby *Pianisty* (reż. Roman Polański, 2002) czy *Kanału* (1957) An-

drzeja Wajdy. Nieczytelne dla polskich widzów, istotne jednak z punktu widzenia Brytyjczyków, jest przywołanie *Niebezpiecznego światła księżycy* (*Dangerous Moonlight*, reż. Brian Desmond Hurst), dramatu wojennego z 1941 r., który zmienić miał nastawienie wyspiarzy do wojny[28]. Emblematyczna jest w omawianym kontekście zbiorowa scena poszukiwania ochotników do wydawałoby się samobójczej akcji. W *Świecie w ogniu* dowódca zwraca się do zgromadzonych w gmachu poczty z pytaniem, kto chce walczyć, sądząc, że część z osób opuści budynek. Wszyscy jednak zgłaszają chęć pozostania z bronią w ręku. Analogiczna scena – postawienia pytania o gotowość udziału w straceńczej misji – znajduje się w filmie Hursta. Obecni mężczyźni bez wyjątku zgłaszają się do zadania. Tym samym Bowker wskazuje na istniejący w brytyjskiej i amerykańskiej kulturze sposób postrzegania Polaków.

Heroizm znajduje szczególne uosobienie w postawie i postaci ojca rodu, Stefana Tomaszewskiego. Udaje się on do Wolnego Miasta Gdańska, by wspomóc kolegów, zabiera z sobą starszego syna i wspiera go w walce. Gdy sytuacja jest beznadziejna, to on wychodzi z białą flagą z budynku i zostaje bestialsko zastrzelony przez Niemców. Kiedy pada na ziemię, układ ciała i sposób jego prezentacji (Stefan leży na wznak z rozpostartymi ramionami i wzrokiem skierowanym ku niebu) wpisuje się w chrystologiczną ikonografię eksploatowaną w polskiej mitologii narodowej (Polska jako Chrystus narodu, Polacy jako ofiary w walce „za wolność naszą i waszą”). Twórcy nie pozostawiają wątpliwości co do tego, w jakim kierunku powinna pójść zmiana odczytań okresu określanego dotychczas jako dziwna wojna.

Pomimo neonacjonalistycznego wzmożenia, które ujawniło się w pierwszej dekadzie XXI wieku w wielu krajach Europy i towarzyszącej mu popularności przywołań heroicznych dyskursów wypracowanych w odniesieniu do II wojny światowej, Bowker konsekwentnie zajmuje odmienne stanowisko. Przywracanie pamięci o tamtym okresie konstruuje, opierając się na wątku melodramatycznym miłosnego trójkąta, podkreśla przy tym transnarodowy wymiar wydarzeń i relacji, historię w jej wymiarze mikro oraz perspektywę mniejszości. W tym miejscu, odnosząc się do zmiennych społecznych charakteryzujących postacie, chciałobyśmy skupić się na wprowadzeniu perspektywy mniejszości do *Świata w ogniu*. Twierdzimy, że jest to jeden z elementów przyjętej przez Bowkera strategii, która pozwala sięgnąć poza tradycyjną publiczność seriali historycznych o II wojnie światowej i zwrócić się ku młodszej publiczności, bardziej zainteresowanej historią społeczną i problematyką mniejszości. Główną ideę serialu można streścić, przywołując jego tytuł: wojna to świat w ogniu[29]. Bowker ukazuje ją z różnych

**Strategia druga:
perspektywa
mniejszości**

[28] Michael Paris, *Dzielní Czesi i szarmanccy Polacy. Wojenni sprzymierzeńcy w filmie*, tłum. Ewa Spirydowicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 45.

[29] Zobrazowana zostaje ona w czołówce serialu. W ostatnich ujęciach płonące zdjęcia z wizerunkami głównych postaci opadają na kulę ziemską, tworząc zarysy kontynentów stojących w ogniu.

perspektyw, konsekwentnie pozostaje jednak w sojuszu ze zwykłymi ludźmi, reprezentującymi różną wrażliwość społeczną i mniejszości. Wykorzystuje w tym celu fakt, że formuła dramatu seryjnego pozwala na wprowadzenie wielu bohaterów.

Obsada główna pierwszego sezonu *Świata w ogniu* liczyła 15 osób, a w kolejnych dodano 25 w obsadzie drugoplanowej^[30]. Sezon składa się średnio z sześciu 55-minutowych odcinków. W niespełna sześć godzin prezentowane są zdarzenia dotyczące 35 osób zamieszkujących co najmniej cztery różne kraje (Wielką Brytanię, Polskę, Niemcy i Francję). Często zdarza się, że seriale telewizyjne przedstawiają wielu bohaterów i wykorzystują wielowątkowe opowieści, rozwijając je w ciągu kilku odcinków, sezonu lub całego serialu. Bowker jako pisarz wykorzystuje tę możliwość. Zestawienie pozwala dostrzec zróżnicowany charakter doboru bohaterów *Świata...* pod względem kategoryzacji społecznych. Twórca konsekwentnie unika postaci historycznych, głównych aktorów teatru wojny. Zamiast tego skupia się na zwykłych ludziach, podkreślając aspekty ich cech charakterystycznych, rozpoznawalne i istotne z punktu widzenia współczesnych społeczeństw, a co za tym idzie, potencjalnego odbiorcy serialu.

Wśród wspomnianych postaci znaczną część stanowią kobiety, przez dziesięciolecia sprowadzane do roli żon i matek i niedostatecznie reprezentowane w mediach. Bowker nie tylko wysuwa je na pierwszy plan i czyni aktantkami, ale także różnicuje, wskazując na przeżycia wynikające np. z wieku (kobiety w średnim wieku: Nancy, Robina i Claudia, oraz młode: Kasia i Lois). Drugą do tej pory pomijaną grupą w dramatach wojennych o II wojnie światowej byli przedstawiciele innych mniejszości. Twórca wprowadza zmianę także w tym zakresie, włączając do filmu homoseksualistów (Webster i Albert), osoby czarnoskóre (Albert czy Senegalczycy) oraz osoby z niepełnosprawnościami (chorująca na epilepsję Hilda). Jednocześnie, na ile to możliwe, Bowker poszerza ich wątki, nadając im przeszłość i sprawczość oraz indywidualizując ich charakterystykę. Wreszcie, nie rezygnuje z męskości heroicznej, stereotypowo kojarzonej z wojnami, a zwłaszcza z II wojną światową, ale przesuwając nacisk na wspomnianą wcześniej męskość podporządkowaną i marginalizowaną, a także współpracującą^[31]. Harry, który mógł skorzystać z patriarchalnej dywidendy^[32], wciąż popełnia błędy i nie może uniezależnić się emocjonalnie od matki, Tom Bennett dezertuje z wojska i ucieka z Europy, Grzegorz Tomaszewski trafia do szpitala po przeżyciach obrony Poczty Polskiej w Gdańsku i tułaczki, Douglas Bennett, który nie otrząsnął się po

[30] Hasło: World on Fire (TV series), Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/World_on_Fire_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/World_on_Fire_(TV_series)) (dostęp: 28.08.2024).

[31] R.W. Connell, *Masculinities*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2005, s. 76–81.

[32] Patriarchalna dywidenda to „korzyść męczyzn jako grupy z podtrzymywania nierównego porządku

płci. Ta korzyść nie ogranicza się do wyższych dochodów. Obejmuje również takie zasoby, jak: prestiż, szacunek, świadczenia, bezpieczeństwo, warunki mieszkaniowe, dostęp do władzy instytucjonalnej, wsparcie emocjonalne i kontrola nad własnym życiem”. Raewyn Connell, *Gender in World Perspective*, wyd. 2, Polity Press, Cambridge–Madlen 2009, s. 142.

doświadczeniach Wielkiej Wojny, nadal zмага się z nerwicą i wspiera szeregi pacyfistów. Odchodząc od sposobu konstruowania opowieści wojennej z wykorzystaniem indywidualnego głównego bohatera lub zbiorowego bohatera (co w swej istocie oznacza przełożenie indywidualnego schematu głównego bohatera na grupę osób przy zachowaniu podobnych implikacji ideologicznych), Bowker stara się dotrzeć do młodszych i bardziej liberalnych widzów, poszukuje nowej publiczności dla telewizyjnego dramatu wojennego z najwyższej półki.

Jednym ze sposobów pozycjonowania *Świata w ogniu* w obrębie seriali prestiżowych było systemowe podejście do warstwy stylistycznej. Pod względem estetycznym firmowana przez BBC One produkcja wpisuje się obszar „telewizji kinowej” rozumianej jako odwoływanie się do arcyzmu^[33]. Twórcy serialu wykorzystują środki z poziomu sztuki operatorskiej, *mise-en-scène* i montażu do wypracowania specyfiki poszczególnych wątków składających się na całość opowieści.

Demonstrowany lokalizm (ang. *conspicuous localism*), jak twierdzi Tim Havens, stanowi jedną z cech charakterystycznych współczesnych transnarodowych seriali telewizyjnych. Polega na ewokowaniu specyfiki danego miejsca będącego miejscem akcji za pomocą środków stylistycznych, fabuły i języka tak, by powiązać autentyzm (dane miejsce pokazane jako takie) z przywołaniem wiedzy kulturowej jego dotyczącej. W ten sposób dochodzi do uruchomienia kapitału kulturowego projektowanego widza, on zaś może zidentyfikować się jako posiadacz specyficznej wiedzy^[34]. Przywołując koncept zaproponowany przez Havensa, chciałbyśmy uzupełnić jego propozycję i rozbudować ją, kładąc nacisk na wykorzystanie środków stylistycznych. Twierdzimy bowiem, że *Świat w ogniu*, będąc produkcją transnarodową, do przedstawienia specyfiki danego miejsca wykorzystuje możliwą do skojarzenia z nim estetykę wypracowaną na gruncie filmu i telewizji.

W tej części chcemy zwrócić uwagę na trzy wątki, a w szczególności przyjrzeć się temu, według jakiego klucza miejsca (w sensie kulturowym i symbolicznym), w których one się rozgrywają, były prezentowane oraz przywołanym rozwiązaniom stylistycznym. Pierwszym będzie wątek rodziny Bennetów i Chaseów – zwłaszcza ta jego część, która rozgrywa się w Manchesterze, drugim – wątek rodziny Tomaszeskich rozgrywający się w Warszawie, trzecim – wątek Nancy Campbell i rodziny Rosslerów. Ten ostatni początkowo rozgrywa się w Polsce, jednak szybko przenosi się do Berlina i dalej w tym sezonie rozgrywa się głównie w stolicy III Rzeszy. Te trzy miasta – Manchester, Warszawa, Berlin – zostały wybrane z uwagi na częstotliwość pojawiania się w pierwszym sezonie serialu (dominują) i wyraźne osadzenie

**Strategia trzecia:
(re)konstrukcja
poprzez styl**

[33] Trisha Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, Routledge, New York 2018 (por. rozdział 5: *Aesthetics and Style in Complex Serial Drama*).

[34] Tim Havens, op. cit.

w nich wspomnianych wątków. Miasta te zostają sprowadzone do kilku wybranych lokalizacji^[35]. Pokazywane w szerszych planach, w ujęciach, które można określić jako ikoniczne, lokalizacje te funkcjonują jako ujęcia ustanawiające, pozwalając zachować orientację widzowi. Miasta skojarzone zostają również z określoną estetyką, co w konsekwencji tworzy swoistą strategię wizualną w ich prezentacji i dalej dyferencjuje wątki. Wreszcie każde z tych miast funkcjonuje jako znak poprzez powiązanie z kulturowo znaczącym miejscem. Przy czym owo kulturowe znaczenie silnie osadzone jest w pamięci wizualnej tworzonej przez sztukę i kino. Twierdzimy, że w przypadku Manchesteru twórcy sięgają do społecznego realizmu okresu nowej fali i do piktorializmu charakterystycznego dla brytyjskiego kina dziedzictwa. W przypadku ogarniętej wojną Warszawy paradoksalnie ujawnia się wpływ niemieckiego nurtu *Trümmerfilm* – nie tylko miasto prezentowane jest jako miejsce-ruina, lecz również ruiny są estetyzowane za pomocą estetyki *noir*. Wreszcie serialowy Berlin silnie naznaczony jest przywołaniami kina monumentalnego.

Serialowy Manchester podzielony zostaje według kryteriów klasowych. Robotnicy Bennetowie głównie pokazywani są w miejscach pracy (fabryka, tramwaj), socjalizowania (puby) i w domu. Ta ostatnia lokalizacja jest szczególnie istotna, gdyż za jej pomocą wprowadzony zostaje kontrast z przestrzeniami klasy wyższej, tj. domem Chase'ów, i w konsekwencji obiema estetykami. Dom Bennetów przedstawiony zostaje za pomocą kodów tzw. realizmu zlewu kuchennego. W brytyjskiej kinematografii w ten sposób określany jest sposób pokazywania klas ludowych w kinie Młodych Gniewnych^[36]. Wiele jego cech charakterystycznych uwidaczniało się przez kontrast z wcześniejszym kinem brytyjskim. Dramaty zlewu kuchennego rozgrywały się na terenie Midlands i w Anglii Północnej, w zdominowanych przez przemysł miastach i miasteczkach regionów. Początkowo ironiczne przywołanie zlewu kuchennego w nazwie wynikało z lokalizacji wielu scen w ciasnych i skromnie urządzonych kuchniach robotniczych domów ciągnących się rzędami wzdłuż wąskich, pozbawionych zieleni ulic^[37]. Mimo problemów, z którymi borykały się postacie, oraz trudnych warunków życiowych Andrew Higson określa wykorzystywany w tych filmach realizm jako „poetycki”^[38]. Jego wyróżnikiem jest romantyzowanie przestrzeni, ukazywanie jej przez instancję autorską w taki

[35] Pamiętać należy, że różne, często inne, miasta odgrywały serialowe lokacje. Berlin „grała” Praga, Warszawę – malownicze czeskie miasteczko Žatec, ale również Manchester. Por. James Medd, *Where Was World on Fire Filmed?*, Condé Nast Traveller, 27.10.2019, <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-world-on-fire-filmed#:~:text=The%20glamour%20destination%20was%20the,that%20had%20been%20half%20demolished> (dostęp: 26.08.2024).

[36] Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 180.

[37] Ibidem. Por. również: Anna Śliwińska, *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

[38] Andrew Higson, *Space, Place, Spectacle. Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. idem, Bloomsbury, London 2016, s. 138.

sposób, by ujawnić jej specyficzne piękno i w konsekwencji moralne zaangażowanie^[39].

Wątek brytyjski zlokalizowany jest głównie w Manchesterze. Bennetowie zajmują jeden z domków przy ulicy tworzonej przez rzędy szeregowców. W serialu wielokrotnie powraca charakterystyczne jej ujęcie w planie ogólnym. Rodzina pokazywana jest w kuchni, gdy spożywa posiłki, rozmawia i Lois krząta się, wykonując codzienne czynności, podkreślana jest przy tym prostota, surowość i ascetyzm wnętrza. Ramy okien i drzwi wprowadzają linie wewnętrznego podziału w kadrach, wzmacniając efekt harmonii pomimo skromnych warunków życia. Bennetowie przedstawiani są jako kochająca się rodzina. Warto dodać, że również ich charakterystyka i problemy formatowane są w taki sposób, że rezonują z kinem Młodych Gniewnych. Podobnie jak w tym nurcie, bohaterowie posługują się lokalnym dialektem (*Mancunian*), Lois to silna i niezależna młoda kobieta, jej brat wykazuje cechy anarchistycznego buntownika niemogącego odnaleźć się w społeczeństwie, ojciec zaś prezentuje sobą tradycyjny robotniczy etos i społeczną wrażliwość.

Inaczej jest w przypadku wątku Chase'ów, zwłaszcza Robiny. Jako stereotypowa przedstawicielka klas wyższych dba przede wszystkim o pozory i utrzymanie fasady nobliwej i kultywującej tradycje rodziny. Akcent Robiny jest wyraźnie angielski (*Received English*). Dom jest obszerny i wygodny, otacza go duży i dobrze utrzymany ogród. Mieszkańcy spotykają się w wypełnionym gustownymi meblami salonie, każdy ma osobną sypialnię. Podkreślana jest malowniczość i urokliwość tradycyjnego angielskiego domostwa. Tym samym daje się zauważyć nawiązania do stylistyki brytyjskiego kina dziedzictwa^[40]. Przy czym pewien charakterystyczny dla tego nurtu brytyjskiego kina lat 80. i 90. podziw i admiraacja realizowany poprzez włączenie dominanty spektaklu zostaje wytłumiony, ale wybrzmiewa przesycona komizmem ironia w stosunku do wyraźnie klasistowskich i ksenofobicznych zachowań Robiny.

Ciekawie rysuje się przypadek Warszawy. O ile w Manchesterze zarysowany zostaje przestrzenny podział klasowy na część robotniczą i część prestiżową miasta, o tyle w stolicy Polski cezura ma charakter czasowy: inaczej wygląda Warszawa w sierpniu, inaczej zaś po niemieckich nalotach we wrześniu 1939 r.^[41] Przedwojenne miasto jest kolorowe, pełne życia i radosne. Stare, dobrze utrzymane kamieniczki tworzą wręcz baśniowy świat. Efekt ten potęgują ciepłe barwy i światło słońca. Zmianę przynoszą dopiero naloty i bombardowania. Ulice wypełnia gruz ze zniszczonych, często doszczętnie, domów. Mieszkania pustoszeją – pozbawione szyb i wyposażenia tworzą księżycowe

[39] Ibidem.

[40] Por. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003.

[41] Z uwagi na lokalizację – jak wspomnieliśmy, warszawskie Stare Miasto odgrywa czeski Żatec – należy raczej mówić o „klimacie” Europy Środkowo-Wschodniej niż o faktycznych miejscach.

pustkowiu. Wyraźna zmiana kolorystyki polegająca na ochłodzeniu barw, dominacji szarości, granatów, beży i niebieskiego podkreśla ten efekt. Warszawa z miasta wypełnionego radością zmieniła się w miasto wypełnione strachem i cierpieniem. Sceny upokorzeń doświadczanych przez mieszkańców z rąk okupanta to unaoczniają.

Wspomniany wcześniej *Pianista* i *Niebezpieczne światło księżyca* posłużyć mogły za punkt odniesienia przy wyborze miejsc i sposobach ich prezentowania w przypadku zrujnowanej stolicy kraju. Z uwagi jednak na konsekwentne stosowanie w kolejnych odcinkach estetyki określanej obecnie jako *noir* (efekt *chiaroscuro*, monochromatyzm dający niemal efekt użycia czarno-białej taśmy, wykorzystanie elementów w przestrzeni do wyeksponowania wrażenia ram i krat, użycie rzucających przez obiekty cieni do spotęgowania niepewności lub ukrycia informacji przed widzami itd.) w powiązaniu z pejzażem ruin należy raczej sądzić, że twórcy sięgnęli do estetyki *Trümmerfilm*. Mianem tzw. filmów ruin określa się obecnie zróżnicowany nurt fabularnych produkcji (ok. 50) powstałych w latach 1946–1951 w Niemczech, które opowiadały o powojennej rzeczywistości kraju, odnosząc się do problemów mieszkańców. Obrazy zrównanych z ziemią miast nie zawsze stanowiły tło rozgrywających się w nich wydarzeń, często wpisane w obraz myślenie o kraju jako świecie pogrążonym w ruinie było wystarczające, by zaklasyfikować dany film jako *Trümmerfilm*. Stąd też czasami za moment wygaszenia nurtu przyjmuje się 1948 r., gdy po wprowadzeniu reformy walutowej zmieniła się sytuacja ekonomiczna Niemiec[42]. Jak dowodzą badacze, również kwestia odwołań stylistycznych jest skomplikowana[43]. Niemniej odejście od dominującego dotychczas w kulturze, reprodukowanego przez literaturę i malarstwo, romantycznego obrazu ruin było na tyle wyraźne, że utrwaliło się w postaci specyficznej estetyki. Składały się na nią zrujnowane niemal doszczętnie kamienice tworzące pagórkowaty, szaroksiężycowy krajobraz, w przypadku Berlina poprzetykany żelbetonem częściej wykorzystywanym w konstrukcji budynków. Błąkali się po nich ludzie, niejednokrotnie określane jako antybohaterowie. Przy czym usprawiedliwieniem dla ich niejednoznacznych moralnie zachowań do pewnego stopnia miał być pogrążony w chaosie i pozbawiony wartości świat po zakończeniu wojny[44].

Wydaje się, że twórcy *Świata w ogniu* właśnie po ten klucz stylistyczny sięgnęli, rozwijając rozgrywający się w Warszawie wątek Kasi. Osamotniona i zrozpaczona młoda kobieta – jej ojciec i matka zastrzeleni zostali przez Niemców, starszy brat zmuszony do ucieczki, a młodszy został przez nią wysłany do Manchesteru ze świeżo poślubionym mężem podczas ewakuacji Brytyjczyków – po przyłączeniu

[42] Martina Moeller, *Ruble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 106,

[43] Ibidem, s. 105–113.

[44] Ibidem, s. 113–114.

do podziemia, z pomocą Tomasza dokonuje egzekucji niemieckich żołnierzy stacjonujących w mieście. Rozbicie, smutek, wewnętrzne zmrożenie, trudności ze społecznym funkcjonowaniem i intymnością korelują z przestrzenią, w której Kasia jest pokazywana. Zrzućmy domy, ulice zasypane gruzami, nieliczni, przygarbieni przechodnie, puste, pozbawione okien i ścian pomieszczenia, szarość, lęk i poczucie zagrożenia. W wielu sytuacjach dochodzi do estetyzacji tego świata i jego silnego usymbolicznienia. Tak jest chociażby w pierwszym odcinku, gdy Nancy, przemieszczając się wśród ruin, na stworzonej przez nie górze widzi rozpaczającego mężczyznę w tradycyjnym żydowskim stroju, a poniżej drewniane belki stropowe, które upadając uformowały krzyż, czy w siódmym odcinku, gdy dziewczyna spędza noc w celi.

Dlaczego ta kwestia wydaje nam się tak istotna? Z funkcjonującej wśród polskich widzów perspektywy taki sposób postrzegania Warszawy może się wydawać zaskakujący. Miasto ucierpiało w czasie niemieckich nalotów we wrześniu 1939 r., jednak skojarzenie z ruinami w powszechnej świadomości nastąpiło dopiero po powstaniu warszawskim, czyli pięć lat później. Przy czym obraz ten – Warszawy jako miasta ruin – zafunkcjonował w kulturowej świadomości po otwarciu w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego i wprowadzeniu do jego ekspozycji w 2010 r. filmu Damiana Nenowa (*Miasto ruin*, 2010). Wcześniej wiedzano o zniszczeniach – były one wykorzystywane jako element antyniemieckiej polityki chociażby w okresie PRL-u – akcentowano jednak „podnoszenie Warszawy z ruin” po II wojnie[45]. Przyjęcie przez twórców *Świata w ogniu* takiego rozwiązania stylistycznego przy przedstawianiu powrześnieowej Warszawy daje się uzasadnić raczej na poziomie światowej historii estetyki filmowej niż lokalnej świadomości kulturowej Polaków.

Przypadek serialowego Berlina jest również interesujący. W jego przedstawieniu wykorzystany został styl monumentalny. David Bordwell podkreśla, że choć kojarzymy go z nakręconą w Stanach Zjednoczonych *Nietolerancją* (*Intolerance*, reż. D.W. Griffith, 1916), styl monumentalny pojawiał się w wielu kinematografiach na wczesnym etapie rozwoju (1908–1920). Wykorzystywany w różnych gatunkach filmowych, nie tylko w kinie historycznym, często stanowił element dzieł mających na celu poszerzenie zasięgu wpływów danej wytwórni[46]. Analizując produkcję Nordisk Films Kompagni *Koniec świata* (*Verdens Undergang*, reż. August Blom, 1916), Bordwell zwraca uwagę na szereg elementów składających się na monumentalny styl: pieczołowicie dobrane lokacje i wnętrza, efekty specjalne kreujące odpowiednie napięcie (w filmie Bloma jest to spadająca kometa czy powódź) oraz

[45] Adam Przywara używa określenia „zgruzowstanie”. Por. Klara Czerniewska, *Kiedy ludzie wchodzą w ruiny. Rozmowa z Adamem Przywarą*, „dwutygodnik.com” 5/2023, nr 360, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10700-kiedy-ludzie-wchodza-w-ruiny.html> (dostęp: 23.08.2024); *Zgruzowstanie. Przeszłość*

i przyszłość ruin w architekturze, red. Adam Przywara, Muzeum Warszawy, Warszawa 2023.

[46] David Bordwell, *Making It Monumental. Nordisk Goes Big in the Year of the Comet*, Danish Salient Film, 22.04.2021, <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/themes/making-it-monumental> (dostęp: 27.08.2024).

twórczo zastosowane oświetlenie, inscenizacja w głąb na kilku planach, wykorzystanie elementów otoczenia (okien, luster, drzwi) do prowadzenia opowieści, operowanie tłumem lub wieloma postaciami w kadrze, filmowanie postaci w otoczeniu, kreowanie montażem określonych efektów czy wykorzystanie ruchu postaci i kamery[47].

Jak w przypadku Warszawy, w serialu nie pojawiają się sztandarowe zabytki Berlina. Skojarzony on natomiast zostaje z kilkoma miejscami. Są to dom, w którym mieszkają Rosslerowie i Nancy, siedziba stacji, z której Nancy nadaje radiowe relacje, i pralnia Rosslerów. Powracają one wielokrotnie w kolejnych odcinkach, tworząc „Berlin”. Olbrzymie wrażenie wywiera również wnętrze kina, do którego udają się Nancy, Claudia Rossler i Hilda (drugi odcinek), czy ogród kliniki, gdzie doktor Voller prowadzi program eutanazji (odcinek trzeci). Przestrzenie te są dobrze oświetlone. Jeśli sceny rozgrywają się we wnętrzach, wielkość planów i sposób przemieszczania się postaci i kamery podkreślają to, że są one imponujące. Jest tak nawet w przypadku pralni Rosslerów. Olbrzymie pomieszczenie wypełnione jest rozstawionymi geometrycznie stołami do składania i prasowania. Pościelowa bielizna i obrusy, rozwieszone lub poskładane, również ułożone są tak, by podkreślić linie zbiegu. Wydobyte w sposób dobitny zostaje to wówczas, gdy jedna z pracownic, zapalona nazistka, rozwiesza w pomieszczeniu flagi ze swastyką. Dla efektu wygrane zostaje również przeszklone pomieszczenie, gdzie mieści się biuro Rosslera. Odejdzie od estetyki, którą przyjęło kojarzyć się z telewizją (frontalne ustawienia, dominacja postaci w kadrze, sfunkcjonalizowanie przestrzeni do miejsca akcji), daje o sobie znać właśnie na planie wydobywania i podkreślenia miejsc, w których przebywają bohaterowie.

Podsumowanie

W uznawanym za klasyczny artykule Hayden White wprowadził pojęcie historiofotii dla określenia historii prezentowanej na ekranie, wydobywając zmienną, jaką stanowi specyfika przedstawienia audiowizualnego[48]. Robert Rosenstone – zarówno w odniesieniu do filmu fikcji, jak i dokumentu – podkreśla rolę i znaczenie takich elementów, jak opowieść, bohater, struktura, emocje, przedstawienie faktów w trybie procesualnym oraz wygląd elementów świata[49]. Zawarte w artykule rozważania (propozycja odczytania *Świata w ogniu*) wpisują się w ten sposób prowadzenia refleksji nad przywoływaniem wydarzeń historycznych w serialach telewizyjnych. Zwracamy w nim uwagę na kwestie z obszaru produkcyjno-marketingowego, podkreślając dynamikę zmian w przestrzeni, jaką tworzy rozwijająca się intensywnie formuła seriali prestiżowych. Identyfikujemy strategie przyjęte przez Petera Bowkera mające na celu zwiększenie transnarodowej atrakcyjności produkcji

[47] Ibidem.

[48] Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117–127.

[49] Robert A. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 5(1), s. 5–23.

przywołującej II wojnę światową. Wszystkie trzy: wyjście poza narodową perspektywę, podkreślenie perspektywy mniejszości i (re)konstrukcja poprzez styl, odwołują się do poziomu tekstualnego. W niniejszym tekście analizujemy je, wykorzystując narzędzia z tego obszaru.

BIBLIOGRAFIA

- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Billen Andrew, *What Did You Do in the War? The Drama That Doesn't Take Sides*, „The Times”, 19.09.2019, <https://www.thetimes.co.uk/article/world-on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbssr> (dostęp: 3.03.2023).
- Bordwell David, *Making It Monumental. Nordisk Goes Big in the Year of the Comet*, Danish Salient Film, 22.04.2021, <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/themes/making-it-monumental> (dostęp: 27.08.2024).
- Braga Paolo, *How to Apply the Multi-strand Narrative of American TV Shows in a British Series: the "Downton Abbey's" Case*, „Communication & Society” 2016, nr 29(2), s. 1-16. <https://doi.org/10.15581/003.29.35920>
- Connell Raewyn, *Gender in World Perspective*, wyd. 2, Polity Press, Cambridge-Madlen 2009.
- Connell R.W., *Masculinities*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005.
- Czerniewska Klara, *Kiedy ludzie wchodzi w ruiny. Rozmowa z Adamem Przywarą*, „dwutygodnik.com” 5/2023, nr 360, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10700-kiedy-ludzie-wchodzi-w-ruiny.html> (dostęp: 23.08.2024).
- Dunleavy Trisha, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, Routledge, New York 2018.
- Experience and Memory. The Second World War in Europe*, red. Jörg Echternkamp, Stefan Martens, Barghahn Books, New York-Oxford 2013.
- Fontaine Gilles, Jiménez Pumares Marta, *European High-End Fiction Series. State of Play and Trends*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2020, <https://rm.coe.int/european-high-end-fiction-series-state-of-play-and-trends-g-fontaine-a/16809f80cd> (dostęp: 28.02.2022).
- Havens Tim, *Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism*, „Flow. A Critical Forum on Media and Culture”, 30.04.2018, <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/> (dostęp: 20.08.2024).
- Higson Andrew, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Higson Andrew, *Space, Place, Spectacle. Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. Andrew Higson, Bloomsbury, London 2016 (1996), s. 133-156.
- Jacquelin Alice, „Europudding” or European Co-production? *The Archeology of Television Series „Eurocops/Euroflics” (1988-1993)*, „Journal of European Popular Culture” 2021, nr 12(2), s. 149-163.
- King Geoff, *Quality Hollywood. Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*, I.B. Tauris, London-New York 2016.
- Kosińska Karolina, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 172-183.
- Lacob Jace, *Peter Bowker Paints Intimate Portraits of a World at War*, PBS.org, 19.04.2020, <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/podcasts/masterpiece-studio/peter-bowker/> (dostęp: 17.09.2022).

- Lobato Ramon, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019.
- Mackrell Judith, *The Correspondents. Six Women Writers on the Front Lines of World War II*, Doubleday, New York–Toronto 2023.
- Medd James, *Where Was World on Fire Filmed?*, Condé Nast Traveller, 27.10.2019, <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-world-on-fire-filmed#:~:text=The%20glamour%20destination%20was%20the,that%20had%20been%20half%20demolished> (dostęp: 26.08.2024).
- Moeller Martina, *Ruble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, transcript Verlag, Bielefeld 2013.
- Norman Dalton, Russell Tom, „World on Fire” Season 3. *Cancelation & Everything We Know*, ScreenRant.com, 2.08.2024, <https://screenrant.com/world-on-fire-season-three-if-the-bbc-drama-will-get-another-season-everything-we-know/> (dostęp: 27.08.2024).
- Paris Michael, *Dzielni Czesi i szarmanccy Polacy. Wojenni sprzymierzeńcy w filmie*, tłum. Ewa Spirydowicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 38–46.
- Rosenstone Robert A., *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 5(1), s. 5–23.
- Śliwińska Anna, *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*, red. Jean K. Chalaby, I.B. Tauris, London 2005.
- White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117–127.
- Williams Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974.
- Zgruzowstanie. Przeszłość i przyszłość ruin w architekturze*, red. Adam Przywara, Muzeum Warszawy, Warszawa 2023.