

SPOILER, MROCZNE INTRYGI I OKTAWY RÓWNOLEGLĘ CZYLI BRECHT NA NETFLIXIE

Natalia Mazurkiewicz-Szafarska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński
Gołębia 24, 31-007 Kraków

E-mail: natalia.mazurkiewicz@doctoral.uj.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0433-1830>

ABSTRAKT

Cel. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, czy twórcy serialu *Seria Niefortunnych Zdarzeń* (Sonnenfeld, 2017-2019) w sposób intencjonalny lub nieintencjonalny dokonali realizacji koncepcji Bertolta Brechta opisanych w ramach pracy teoretycznej *Wartość mosiądzu*, ze szczególnym uwzględnieniem muzyczności produkcji Netflix'a oraz teatru Brechta.

Omówione koncepcje. Artykuł oparty jest na dotychczasowych badaniach dotyczących seryjności w kulturze oraz w popkulturze, z zastosowaniem analizy porównawczej muzyczności utworów i koncepcji teoretycznych Brechta oraz utworów muzycznych i muzyczno-słownych obecnych w serialu. Ich wykorzystanie wydaje się w pewnym stopniu analogiczne, a to nasuwa z kolei pytanie o podobieństwa w funkcji konstrukcyjnej tekstów kultury i intencjonalność nawiązania – co staje się głównym tematem artykułu.

Wyniki i wnioski. Dzięki podobieństwom udowodnionym przez wyniki analizy dosyć jednoznacznie można potwierdzić tezę o postbrechtowskim charakterze utworów muzycznych w *Serii Niefortunnych Zdarzeń*, przy czym ich zastosowanie wydaje się posiadać odmienny charakter. Podczas gdy w utworach Brechta piosenki przybierają odcień polityczny, w *Serii...* ich funkcja jest przede wszystkim rozrywkowa, dodatkowo niesie niekiedy pewne treści społeczne, których zrozumienie nie jest jednak niezbędne do zrozumienia wymowy serialu. Dowodzi to wielowymiarowości utworu (a mówiąc szerzej – całej popkultury) i mnogości jego możliwych interpretacji.

Wartość poznawcza. W artykule zaprezentowano kompleksową analizę kulturową muzyczności utworów Brechta oraz netflixowskiej *Serii Niefortunnych Zdarzeń*. Może to stanowić obszar dalszych rozważań na gruncie badań na temat tarć i wzajemnych wpływów pomiędzy tezami przynależnymi do stereotypowo rozumianej „kultury wyższej” oraz współczesnej popkultury.

Słowa kluczowe: popkultura, *Seria Niefortunnych Zdarzeń*, Netflix, Brecht, *Wartość mosiądzu*

Spoiler, dark intrigues, parallel octaves. Brecht on Netflix

ABSTRACT

Aim. The main purpose is an attempt to find an answer as to whether the creators of Netflix Series *The Series of Unfortunate Events* (Sonnenfeld, 2017-2019) intentionally or unintentionally realized Bertolt Brecht's concepts which he described in his theoretical works. The paper focusses especially on musicality of the Netflix production and Brecht's theatre.

Concepts discussed. The paper is based on current studies of the seriality in both culture and pop culture, with a comparative analysis of the musicality of Brecht's works and theoretical concepts, and the music pieces of the Netflix series. The role of the pieces seems to be somewhat analogues, which poses the question of similarities in the function of the construction of cultural texts and the intentionality of the reference – which becomes the main topic of the article.

Results. The similarities observed through the process of analysis show the post-Brechtian character of the musical pieces in *The Series of Unfortunate Events*. However, the origins of the songs differ. Brecht's are more political, while songs in *The Series ...* are to be entertaining, sometimes with a social messages, an understanding of which is not required to understand the series' main message. This indicates the multiplicity of possible interpretations of the series, and pop culture as a whole.

Cognitive value. The paper includes a comprehensive analysis of the musicality of the songs of Brecht and the Netflix Series of *Unfortunate Events*. This research might lead to further studies of the mutual influences and antagonisms between theses stereotypically presumed as “high culture” and modern pop culture.

Keywords: *The Series of Unfortunate Events*, Netflix, Bertolt Brecht, pop culture, *Buying brass*

Bertolt Brecht uważany jest za ojca europejskiego musicalu. Piosenki pisał od wczesnej młodości, wielokrotnie współpracując z wybitnymi kompozytorami, takimi jak: Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Eisler czy Paul Dessau (Shukla, Purohit, 2016). Poza działalnością praktyczną związaną z tworzeniem tekstów Brecht proponował też nowatorski program teoretyczny. Postulował oddzielenie śpiewów od pozostałej części przedstawienia za pomocą odpowiednich środków inscenizacyjnych, takich jak motywy muzyczne, zmiany oświetlenia czy transparenty. Ponadto nie należało przydzielać zadań wokalnych i aktorskich innym członkom obsady – u Brechta aktor powinien równocześnie być śpiewakiem (Brecht, 1975) (co, oczywiście, miało wpływ na trudność partii wokalnych dostosowanych do umiejętności amatorów). Wszystko to miało na celu utworzenie pewnego rodzaju pola pośredniego pomiędzy postacią kreowaną na scenie a punktem widzenia samego autora. Piosenki (songi) transponują poglądy Brechta, pozwalając zaistnieć im w przestrzeni przedstawienia. Nic dziwnego więc, że zajmują szczególną rolę w jego twórczości.

Seria niefortunnych zdarzeń, serial oparty na cyklu książek Daniela Handlera, posiada wiele elementów pozwalających domniemywać, iż twórcy w jakimś stopniu inspirowali się estetyką twórczości Brechta. Ostentacyjna sztuczność, specyficzny karykaturalny rodzaj gry aktorskiej, teatralne ustawienia statystów – wszystkie te zabiegi, typowe dla Brechtowskiego efektu V, znaleźć można we wspomnianej produkcji Netflixa. Nim jednak postaram się udowodnić konkretniej „brechtowskość” serialu, pozwolę sobie w skrótovej formie zaprezentować jego podstawowe cechy fabularne i estetyczne, aby ułatwić orientację w przedstawionych wątkach osobom niemającym wcześniejszej styczności z tytułem.

Serial wyprodukowany między latami 2017-2019 ma swoje źródło w cyklu trzynastu książek dla dzieci autorstwa Handlera (pseudonim Lemony Snicket). Dodatkowo wyraźnie inspiruje się filmem z 2004 roku, będącym adaptacją trzech pierwszych tomów (*Przykry początek*, *Gabinet gadów*, *Ogromne okno*), zatytułowanym *Lemony Snicket: Seria niefortunnych zdarzeń*. Nie można tu jednak mówić o bezmyślnym powtórzeniu narracji filmowej – esencją serialu jest groteska i absurd, podczas gdy film żywił się w znacznej mierze efektami melodramatycznymi.

Początkowe odcinki (a mówiąc dokładniej: bazujące na tym samym materiale fabularnym, na którym 13 lat wcześniej oparto film kinowy) wydają się mieć na celu zapoznanie i „nauczenie” widza schematów, konsekwentnie powtarzanych w późniejszych odcinkach. Za każdym razem nieszczęśliwe sieroty Baudelaire przenoszą się do nowego opiekuna, aby po pewnym czasie w ich życie wkroczył zły Hrabia Olaf (najczęściej w przebraniu), który knuje skomplikowane intrygi dotyczące przejęcia odziedziczonej przez dzieci fortuny. Baudelaire’owie ogłaszają otoczeniu prawdziwą tożsamość łotra, jednak aż do ostatnich minut odcinka nikt im nie wierzy i sieroty muszą w jakiś genialny sposób dowieść swojej prawdomówności. Początkowo niedowiarstwo bankiera – pana Poe i ignorancja kolejnych opiekunów może dziwić, bądź też bawić widza serialu, jednak z czasem przyzwyczajają się on do niej i jak wyraża się Piotr Sitarski (2004, s. 290) w odniesieniu do innego serialu (*Z Archiwum X*): „zamiast co się wydarzy, odbiorca pyta raczej jak wydarzy się to, o czym z góry wiadomo, że się stanie”. Odcinkiem przełomowym jest ekranizacja czwartego tomu powieści pod tytułem *Tartak tortur*. Serial nareszcie uniezależnia się od mentorskiego charakteru filmu z 2004 roku. Rozwija się oryginalnie wprowadzony wątek tajnej organizacji WZS (skrót rozwijany na wieloraki sposób i będący polem gier językowych) i działalności należących do niej agentów. Schemat walki Baudelaire’ów z Olafem realizowany jest konsekwentnie i za każdym razem tak samo. Równocześnie widz nie oczekuje od kolejnego epizodu niczego innego poza kolejnym odtworzeniem tej samej historii. Trzeci okres rozwoju serialu rozpoczyna odcinek *Szkodliwy szpital*, będący ekranizacją 8 tomu powieści. Baudelaire’owie zostają ogłoszeni zbrodniarzami i muszą uciekać, aby prowadzić nędzne życie uchodźców. Hrabia Olaf przewartościowuje swoje priorytety – głównym motywem drugiego sezonu jest chęć odpowiedzi na pytanie, czy któreś z rodziców dzieci nie przeżyło przypadkiem pożaru. Najbardziej pożądanym przedmiotem przestaje być fortuna Baudelaire’ów (nie jest już Hrabieemu potrzebna, ponieważ jego partnerka sama jest milionerką), a staje się nią tajemnicza cukiernica. Zmiany fabularne nie wpływają na ewolucję grotesko-

wej konwencji, a wręcz zdają się ją uwypuklać. Twórcy bawią się wprowadzonymi wątkami, bardzo często kpiąc z własnych schematów i właściwości gatunkowych (przykładowo, w ostatnim odcinku serialu dzieci mają opowiedzieć swoją historię – lakoniczne stwierdzenie „to długa historia” najmłodsze z dzieci kwituje komentarzem „trzy sezony” (Hudis, 2017-2019).

Seria Niefortunnych Zdarzeń zawiera również kilka numerów muzycznych – nasuujących mimowolne skojarzenie z songami wykorzystywanymi w sztukach Brechta. Wydaje się to szczególnie ważne ze względu na uteatralnienie produkcji Netflixa scenicznością formy musicalu, a także w związku ze swoistą kontynuacją: Brecht, będący jednym z ojców chrzestnych rdzennie amerykańskiego gatunku musicalu, szturmem przedostaje się tutaj do najwspółczesniejszej (i jednej z najpopularniejszych) formy kultury Stanów Zjednoczonych – do serialu. Dowodzi to ponadczasowości i uniwersalności proponowanych przez dramaturga rozwiązań estetycznych. Prześledźmy pokrótce historię piosenek pisanych przez autora *Opery za trzy grosze*, aby następnie porównać je pod kątem leksykalnym, muzycznym oraz formotwórczym z utworami obecnymi w serialu.

PRZECIW EMPATII, NIE EMOCJOM

W kontekście filozofii Brechta, zakładającej chłodny dystans wobec prezentowanych treści, dziwić może tak duża rola muzyki, jednej z bardziej emocjonalnych sztuk. Jej podstawowe składowe zakładają afektywne zaangażowanie odbiorców – wpływają one zresztą nie tylko na psychikę słuchaczy, ale również na procesy fizjologiczne. Na potwierdzenie tej tezy warto przytoczyć cytat:

Reakcje słuchacza na muzykę, zarówno fizjologiczne, jak i emocjonalne, uzależnione są od wielu czynników indywidualnych, np. upodobań muzycznych czy aktualnego nastroju. Istnieją jednak także mechanizmy odbioru muzyki, które są w dużej mierze uniwersalne. Bardzo naturalnym zjawiskiem związanym z oddziaływaniem muzyki na słuchacza na płaszczyźnie fizjologicznej jest np. wodzenie akustyczne (ang. *acoustic driving*) polegające na dostosowywaniu się rytmu procesów fizjologicznych organizmu odbiorcy do rytmu słuchanej muzyki na zasadzie rezonansu. Z rytmem muzyki może się synchronizować np. praca serca, oddech czy przewodnictwo impulsów nerwowych. (Ryczkowska, 2016, s. 139)

Trudno więc zanegować, że muzyka wydaje się najgorszym możliwym środkiem, jakiego można użyć, aby podbudować dystans pomiędzy odbiorcą sztuki a jej treścią. Dostatecznie często zapomina się jednak, że Brecht nie krytykował emocji jako takich – co więcej, jego postulaty o dobrej zabawie, jakiej powinien dostarczać widzom teatr, w żaden sposób nie odnosiłyby się do rzeczywistości, gdyby wykluczyć z nich emocjonalny aspekt przyjemności. Jasno dowodzi tego chociażby teza z *Wartości mosiądzu*: „Teatr, w którym nie powinno być śmiechu, jest teatrem, z którego powinniśmy się śmiać. Ludzie pozbawieni humoru są śmieszni” (Brecht, 1975, s. 172). Powiązanie śmiechu z rozbawieniem byłoby oczywiście uproszczeniem. Bywa on również reakcją obronną, związaną z uczuciem strachu, lub narzędziem agresji – należy jednak zauważyć, że za każdym razem (być może za wyjątkiem śmiechu nieszczerego) wiąże się z silną reakcją emocjonalną. Zaintere-

sowanie Brechta cyrkiem i sztuką jarmarczną tym bardziej utwierdza w przekonaniu, iż afekt stanowił niezwykle ważny element konstruujący jego pojmowanie teatru – wymienione formy rozrywki bazują w znacznej mierze na adrenalinie wytwarzanej podczas nadludzkich, wydawałoby się, wyczynów kuglarzy. Gdyby się chwilę zastanowić, można by dojść do wniosku, że muzyka, wpływająca współnototwórczo poprzez synchronizację procesów fizjologicznych widowni oraz występ akrobaty, zapierający dech w piersi na moment przed wykonaniem skoku, mają ze sobą bardzo wiele wspólnego – przede wszystkim angażują emocjonalnie, ale nie pobudzają mechanizmów empatii i utożsamienia się z wykonawcą. Właśnie dlatego Brecht tak chętnie posługiwał się songami, wplatając je w akcję dramatyczną większości napisanych sztuk. Co więcej – zmiana środka wyrazu w trakcie spektaklu, specjalnie zaakcentowana jako wejście „bratniej sztuki” (Brecht, 1975), odrealnia wydarzenia akcji scenicznej, burząc iluzję faktycznego funkcjonowania jej bohaterów. W konsekwencji piosenka dystansuje widzów choćby najbardziej empatycznych, których nie przekonały pozostałe elementy inscenizacji teatru epickiego.

Co konkretnie zmieniało jednak w odbiorze spektaklu pojawienie się w nim piosenki? Jak działało to ostentacyjne złamanie czwartej ściany poprzez bezpośredni zwrot komentujący akcję? Indyjscy naukowcy Hemant Kumar Shukla oraz D. R. Purohit (2016) widzą w songach pretekst do dłuższego zatrzymania akcji dającego odbiorcy czas na wyrobienie osądu. Równocześnie piosenki są miejscem, w którym autor w sposób bezpośredni przedstawia morał sztuki – muzyka pozwala przemycić treści w sposób mniej nachalny, przy czym pointa może przewijać się wraz z muzycznym *leitmotivem* przez cały spektakl, akcentując szczególnie ważne dla autora momenty. Roman Szydłowski (1973) pisze z kolei:

Wpływ songów polega m.in. na tym, że akcja sceniczna zatrzymuje się w pewnym momencie staje w miejscu, powstaje inna, liryczna płaszczyzna gry, w której rozgrywają się zdarzenia, a właściwie inny plan sztuki, w którym opowiada się tylko o nich, komentuje się tylko to, co było, lub zapowiada, co nastąpi. Ta technika leży u podstaw dramatu epickiego i można ją wyprowadzić ze starego dramatu greckiego, w którym chór odgrywał tak wielką rolę. (s. 227)

W przywołanym cytacie szczególnie interesująca wydaje mi się funkcja „profetyczna” piosenki, buduje ona bowiem analogię z songami otwierającymi każdy kolejny odcinek *Serii niefortunnych zdarzeń*.

SPOILER NA START

Piosenka (*song*) otwierająca w zależności od odcinka ma zupełnie inny tekst – staje się balladą streszczającą krótko nieszczęścia czekające sieroty Baudelaire w kolejnym miejscu pobytu. Nikt nie ucieka w niej od tzw. *spoilerów*, co jeszcze bardziej wzmacnia tezę, iż twórcom nie zależy na wciągnięciu widza w emocjonalne przeżywanie akcji, lecz raczej na konstrukcji logicznych zagadek i wyeksponowaniu formy. Dla przykładu, czołówka pierwszego odcinka drugiego sezonu, zatytułowanego *Akademii Antypatii: części 1*, brzmi następująco:

Nie patrz się (x4)
To serial, który zatrjuje życie ci i dzień
Każdy kolejny rzuca tylko smutku cień
Więc nie patrz się (x3)
Domem Baudelaire'ów jest teraz szkolny blaszak
Wygoda, radość, bezpieczeństwo, tego wszystkiego im brak
Dużo biegają, więc są w dobrej kondycji
Ale lepiej przemyśl dalsze oglądanie tej audycji,
Nie patrz się, nie patrz się
Bo tylko strach i zawód tu czekają cię,
Każdy, kogo spytasz, powie stanowczo więc:
Nie patrz się (Hudis, 2017-2019).

Na podstawie tego krótkiego opisu trudno przewidzieć wydarzenia całego odcinka. Należy jednak zwrócić uwagę, że fabuła każdej historii przebiega analogicznie do poprzedzających ją i wystarczy kilka odcinków, by widz znał już specyficzny schemat fabularny powtarzany przez twórców. Po zapoznaniu się więc z samą czołówką widz zna nowe miejsce zamieszkania Baudelaire'ów (Powszechna Szkoła Imienia Prufrocka), a nawet dokładne warunki lokalowe (stary blaszak). Wie, że prędzej czy później w szkole pojawi się Hrabia Olaf w przebraniu, że dzieci rozpoznają go, ale oczywiście nikt im nie uwierzy. Dodatkowo tekst piosenki dostarcza informacji o torturze, jakiej zostaną poddani Baudelaire'owie (bieganie). Oczywiście w finale mądre dzieci zdemaskują Hrabiego Olafa i będą musiały przenieść się do innego opiekuna. To nieomal wszystkie najważniejsze punkty historii o Akademii Antypatii. Oglądanie odcinka uzupełnia przedstawioną linię fabularną w dodatkowe szczegóły i dostarcza kolejnych zagadek do rozwiązania (tożsamość Bagiennych, przyszła rola bibliotekarki, treść *Niekompletnej Historii Tajnych Organizacji*). Streszczenia odcinków zawarte w czołówce nigdy nie kłamią i nie zaskakują widza nagłym zwrotem fabularnym. Jest to dowód na to, że twórcom serialu nie zależy na szokowaniu widza akcją serialu – analogicznie jak Brechtowi nie zależało na tym w jego teatrze.

Pisząc o czołówkach, nie można również pominąć aspektu formy, jaką przybiera utwór. Używając terminologii muzycznej, należałoby rozpisać jej schemat w sposób następujący: ABA¹, przy czym A i A¹ są niezmiennie dla każdego kolejnego odcinka i można je traktować jako rodzaj refrenu. Interesujące nas streszczenia zawarte są za każdym razem w części środkowej B, która z kolei dzieli się na kolejne cztery wersy tematyczne: trzy dotyczą bezpośrednio wydarzeń rozpoczynającej się historii, czwarty zaś zapewnia o niezmienności przedstawionej każdorazowo struktury i poprzez bezpośredni zwrot do widza ostrzega przed oglądaniem. Na potwierdzenie tej tezy zestawiam trzy czołówki pochodzące z trzech różnych sezonów serialu (*Tartak tortur*, *Szkodliwy szpital*, *Przedostatnia pułapka*), aby udowodnić niezmienność opisanego wyżej schematu. Posłużę się oryginalnym, angielskim tekstem piosenki ze względu na bardzo słabą jakość polskich tłumaczeń.

Tabela 1

Teksty czołówek w wersji oryginalnej

	SEZON 1	SEZON 2	SEZON 3
	<i>Tartak tortur</i>	<i>Szkodliwy szpital</i>	<i>Przedostatnia pułapka</i>
A	Look away (x4) This show will wreck your evening Your whole life and your day Every single episode is nothing but dismay so Look away (x3)	Look away (x4) This show will wreck your evening Your whole life and your day Every single episode is nothing but dismay so Look away (x3)	Look away (x4) This show will wreck your evening Your whole life and your day Every single episode is nothing but dismay so Look away (x3)
I	The lumbermill is where the Baudelaires Areforced to work	The Baudelaires are hiding In a place crawling with doctors	The Baudelaires check into a hotel To spy upon
II	The eye doctor is sinister The owner is a jerk	Count Olaf's close behind them with his group of lousy actors	A group of awful people For whom murder is a yawn
B	III They end up in a fiendish plot With logs and hypnotism	Something dreadful happens With a big, sharp, rusty knife	It may seem like Count Olaf Will be finally brought to justice
IV	The very thought of watching Should be met with skepticism	So if I were you, I'd find Some other way to spend your life	But why would any viewers think That they could really trust us?
A ¹	Just look away (x2) There's nothing but horror And inconvenience on the way Ask any stable person „Should I watch?” And they will say Look away (x9) (Hudis, 2017-2019)	Just look away (x2) There's nothing but horror And inconvenience on the way Ask any stable person „Should I watch?” And they will say Look away (x9) (Hudis, 2017-2019)	Just look away (x2) There's nothing but horror And inconvenience on the way Ask any stable person „Should I watch?” And they will say Look away (x9) (Hudis, 2017-2019)

Źródło: Opracowanie własne na podstawie tekstów piosenek pochodzących z serialu *Seria Niefortunnych Zdarzeń*.

Jak widać, każdorazowo piosenka przybiera identyczną strukturę. Kolejne wersy części B to:

1. Przedstawienie nowej sytuacji Baudelaire'ów.
2. Prezentacja antagonistów.
3. Lakoniczny opis wydarzeń.
4. Ostrzeżenie skierowane do widza.

Bardzo wiele utworów napisanych przez Brechta zbudowanych jest na zbliżonej zasadzie. Najlepszym przykładem wydaje się *Song o Salomonie* pochodzący z *Opery za trzy grosze* (Brecht, 1962). Przedstawię w tym miejscu jego strukturę w sposób graficzny, który ułatwi późniejszą analizę podobieństw pomiędzy przytoczonymi utworami.

Tabela 2

Teksty piosenek Bertolta Brechta Opera za trzy

	Zwrotka 1	Zwrotka 2	Zwrotka 3	Zwrotka 4	Zwrotka 5
Wers 1	Salomon był to mądry król	Wszak znacie Kleopatry czar	Wszak Cezar dzielny wodzem był	Wszak wiecie, kim był Bertolt Brecht	Pan Macheath oto wobec was.
Wers 2	I o tym każdy wie	To każdy o niej wie	I każdy o tym wie!	Spragniony wiedzy człek	Spadł kłesk na niego grad!
Wers 3	Choć znał na wylot cały świat,	Cesarzy miała dwóch u stóp	Na tronie siedział niczym bóg,	Lecz że za często pytał on,	Jak długo rozum rządził nim,
Wers 4	To przeklął w końcu dzień, gdy zrodził się	I cóż? Na śmierć skurwiła się,	Przyplacił jednak śmiercią cnoty swe!	Dlaczego forszę czci nasz wiek,	Co było do kradzenia, kradł
Wers 5	Na wszystko cień zwątpienia padł.	A potem prochy przyjął grób.	Już wszystkie kraje zdobyć mógł!	Usłyszał od Was: „Idźże z kraju won!”	I wielki był w zawodzie swym.
Wers 6	Salomon był to mądry król;	Babilon sływał z mocy swej!	Wykrzyknął: „Ty przeciwko mnie!”	Tak żądny wiedzy był mej matki syn!	Lecz sercu wreszcie dał się zwieść
Wers 7	I patrzcie, nim zapadła noc,	I patrzcie, nim zapadła noc,	I patrzcie, nim zapadła noc,	I patrzcie, nim zapadła noc,	I patrzcie, nim zapadła noc,
Wers 8	Świat skutki znał mądrości tej:	Już skutki znasz piękności tej:	Już skutki znasz dzielności tej:	Świat poznał skutki żądry tej:	Świat poznał skutki chuci tej:
Wers 9	To mądrość nań ściągnęła nieszczęść moc	To piękność na nią bied ściągnęła moc	To dzielność nań ściągnęła nieszczęść moc	To rządzi nań ściągnęła nieszczęść moc	Zmysłowość nań ściągnęła nieszczęść moc
Wers 10	Szczęśliwy, kto nie zaznał jej!	Szczęśliwy, kto nie zaznał jej!	Szczęśliwy, kto nie zaznał jej!	Szczęśliwy, kto nie zaznał jej!	Szczęśliwy, kto nie zaznał jej!

Źródło: Opracowanie własne na podstawie *Opery za trzy grosze* w tłumaczeniu Leszka Kołakowskiego.

Już samo rozpisanie treści utworu w następujący sposób ujawnia paralele pomiędzy kolejnymi zwrotkami, dowodząc dbałości o formę – tekst przywodzi na myśl muzyczną formę wariacji, gdzie główny temat jest modyfikowany i przedstawiany w kolejnych odmianach. Tak samo tutaj wykładnia zdaje się jednako-

wa: zostaje zaprezentowana postać wraz z właściwym jej przymiotem (mądrość, piękność, dzielność, żądza wiedzy, oszustwa), przy czym za każdym razem jest to persona sławna, o której słyszał każdy (w przypadku zwrotki czwartej następuje odwrócenie – to Brecht chce wiedzieć wszystko, a nie jest obiektem czyjejś wiedzy bądź niewiedzy). Każdą z postaci cechą charakteru, której wydają się personifikacją, doprowadza do upadku opisanego we wszystkich sytuacjach w wersach 4 i 5. Kolejne linijki są w dalszych zwrotkach nieomal identyczne – różni je wymieniana cecha/przymiot postaci. Ciekawy wydaje się ostatni wers, tzn. „Szczęśliwy, kto nie zaznał jej”, ze względu na funkcję przestrogi – bardzo podobnej do tej stosowanej każdorazowo pod koniec części środkowej czołówki *Serii niefortunnych zdarzeń*.

Jak widać, obydwa analizowane utwory łączy wariacyjność i ciągle repetycje kształtujące ich strukturę. Autorzy zdają się podkładać kolejne fragmenty z automatyczną precyzją, przyzwyczajając tym samym słuchacza do niezmienności formuły. Nasuwa to dalekie skojarzenie z muzyką dodekafonistów, którzy tworzyli swoje utwory na zasadzie seryjnej, wykorzystując za każdym razem ten sam materiał oparty na skali 12-tonowej. Nie wydaje się jednak, by trop był tutaj mylny, uwzględniając fakt, że jednym z naczelných reprezentantów dodekafonii był Hindemith, z którym Brecht w pewnym momencie współpracował. Niewykluczone więc, że forma *Songu o Salomonie* (wykorzystywana często przez autora także w innych piosenkach), a następnie tak podobna do niej struktura czołówki netflixa jest rodzajem literackiego refleksu, świadomym lub nieświadomym echem muzyki drugiej szkoły wiedeńskiej.

WALKA O SUPREMACJĘ

Piosenka towarzysząca czołówce nie jest jedynym utworem muzycznym w *Serii niefortunnych zdarzeń*. W pierwszych dwóch sezonach spektaklu songi pojawiały się rzadko (średnio dwa razy w sezonie), ale za to regularnie. W szczególności można kilka piosenek (pomijając krótkie wstawki muzyczne wykonywane nieomal w każdym odcinku przez Neila Patricka Harrisa):

- *It's the count* w odcinku *Przykry początek: część 1* – piosenka prezentuje postać Hrabiego Olafa, ilustrując jednocześnie jego relacje z trupą teatralną, a w znacznej mierze również mierny gust muzyczny i teatralny. Następuje po karykaturalnie sentymentalnej rozmowie dzieci z Sędzią Strauss, podczas której deklaruje ona przed dziećmi chęć przynależenia do ich nowej rodziny. Parodystyczna autoprezentacja Olafa burzy doszczętnie kliwy obrazek z poprzedniej sceny. Dzieci, wchodząc do domu z torbami pełnymi zakupów, zastają Olafa wraz z trupą teatralną podczas próby. Na ich widok Hrabia rozpoczyna występ-autoprezentację. Song nawiązuje wizualnie do elementów muzycznych filmów animowanych – odbiorcy nie zaskakuje mężczyzna z hakami zamiast dłoni, grający na fortepianie (motyw wykorzystany w *Piotrusiu Panie* Disneya, przeplatał się potem w następnych produkcjach, np. *Zaplątanych* czy kolejnych częściach *Shreka*) ani choreografia, polegająca na układaniu ciała lub przedmiotów w kształt kolejnych liter imienia Olafa.

Występ jest ostentacyjnie marny, ilustruje każdy aspekt tak zwanego „złego teatru”. Okazuje się próbą do przedstawienia stanowiącego kluczowy element planu zawłaszczenia majątku Baudelaire’ów przez Hrabiego Olafa. Aktor zamierza w jego trakcie poślubić Wioletkę i w ten sposób stać się właścicielem fortuny. Piosenka jest momentem przejścia – Baudelaire’owie przychodzą z zewnątrz, od obrzydliwie słodkiej Sędzi do wnętrza domu Olafa – reprezentującego świat okrutnego absurdu i szaleństwa.

- *That's not how the story goes* w odcinku *Tartak tortur: część 2* – piosenka zamyka pierwszy sezon, stanowiąc równocześnie muzyczną wariację na temat „tragiczności” serialu. Pojawia się w niej wykładnia filozoficzna rodem z któregoś spośród dramatów Brechta: „Marzysz, że dobroć i pokój zwyciężą, ale historia skończy się inaczej” (Hudis, 2017-2019). Pełni rolę podsumowania wydarzeń, będąc łącznikiem pomiędzy wydarzeniami akcji a ukierunkowanymi na kontakt z odbiorcą wstawkami narratora oraz czołówką (zwrot w drugiej osobie liczby pojedynczej, łamanie „czwartej ściany” bezpośrednim odniesieniem do widza, ustawienie frontalne aktorów względem kamery).

Trudno byłoby nie odnieść się do sytuacji inscenizacyjnej towarzyszącej piosence, na którą składają się cztery zupełnie różne plany: Lemony Snicket siedzący na skale w parodystycznie romantycznej scenerii; Hrabia Olaf znajdujący się w garderobie pełnej kostiumów, sączący niezidentyfikowany trunk; bankier Poe słuchający radia podczas podróży samochodem oraz sieroty Baudelaire ściśnięte na ławce w Szkole Powszechnej im. Prufrocka. Poszczególne ujęcia łączy ciągłość melodii, której kolejne fragmenty podzielone są między następujących wykonawców – razem śpiewana jest tylko fraza „that's not how the story goes”. Motyw teatralności wszechobecny w utworze ujawnia się zarówno w warstwie wizualnej, jak i bezpośrednio w tekście piosenki.

Nie bez powodu Hrabia Olaf znajduje się właśnie w garderobie teatralnej, wpatrzony w lustro, ze wszystkich stron otoczony kostiumami wykorzystywanymi w kolejnych wcieleniach – należy pamiętać, co Brecht (1975) mówił o wywoływaniu efektu osobliwości: „możemy dojść do konieczności użycia kostiumów dla odróżnienia demonstrujących osób” (s. 65), przy czym jednak zawsze należy pamiętać o prześwitywaniu prawdziwej tożsamości przez przebranie. W finałowej piosence Olaf po raz pierwszy wydaje się autentyczny – nie zagrywa się przed nikim, nie udaje – jest smutnym, zniszczonym człowiekiem. Tym bardziej żalossne wydają się wykorzystywane przez niego wcześniej przebrania. Wrażenie to potęguje wykonanie pierwszego refrenu właśnie przez Harrisa – to sam Olaf nadaje utworowi charakter skrajnego pesymizmu (mimo iż wydaje się, że ma do tego mniejsze prawo niż chociażby sieroty). W tym momencie rodzi się pytanie: czy autorzy przedstawiają nową, nieznaną dotąd warstwę Hrabiego (co pokryłoby się z późniejszym rozwojem jego wątku, gdy Olaf okazuje się jedną z pierwszych ofiar organizacji WZS)? A może Harris występuje tutaj prywatnie, nie w cudzej postaci, przekazując treści stanowiące meritum całej produkcji – nie ma nadziei na poprawę sytuacji na tym świecie?

Warto też zwrócić uwagę na pozostałe plany piosenki: Snicketa, Baudelaire’ów oraz pana Poe. Snicket, stojąc na szczycie wzgórza na tle samotnego drzewa

i zachmurzonego nieba, przywodzi na myśl romantycznego wieszczą rodem z obrazów Caspara Davida Friedricha – stanowi jednak jego parodystyczne odwrócenie. Podczas gdy Olaf zrzuca kostium, przybiera go Snicket, groteskowo wciśnięty w szkolny mundur Szkoły Powszechnej im. Prufrocka. Zamiast stać, siedzi; opowiada historię zmarłej ukochanej, lecz uderza w nuty tak patetyczne, że trudno traktować jego wypowiedź serio. Baudelaire'owie tłoczą się na ławce w sztucznym bezruchu – wyglądają, jakby zaraz mieli się rozpłakać, gdy nagle najmłodsze Słoneczko zaczyna gwizdać (niewykluczone, że to nawiązanie do jednej z piosenek słynnego musicalu *Sweeney Todd*, gdzie jeden z bohaterów gwizdże, drugi zaś akompaniuje mu głosem na sylabie „bombom”). Efekt jest ewidentnie komiczny i w zderzeniu z powagą starszego rodzeństwa tworzy skrajny dysonans – czy, jak powiedziałby to Brecht – osobliwość. Poe nawet nie udaje, że jedzie samochodem. Kręci kierownicą w rytm muzyki w sposób tak niekontrolowany, iż pojazd dawno powinien był znaleźć się w rowie. Jemu również przypada w udziale niezwykle ważna w kontekście teatralności kwestia: „Przykro mi stwierdzić, ach jakie to smutne, kurtyna już zakryła scenę” (Brecht, 1975, s. 65). W tej perspektywie wszystko, czego widzowie byli świadkami od początku sezonu, okazuje się fikcją sceniczną, spektaklem teatralnym, w którym nic nie można zmienić – a co gorsza, należy go zagrać jeszcze wielokrotnie. W pewnym momencie Poe zaczyna się również przeraźliwie krztusić, co nakłada kolejny nawias na wydarzenia akcji. Trudno też pominąć samo zakończenie: bankier wyłącza radio w samochodzie, wyrażając opinię: „To ładne”. Komentarz zamykający zarówno utwór muzyczny, jak i cały pierwszy sezon serialu, sytuuje się gdzieś pomiędzy absurdalnym żartem słownym opartym na kontraście (ciągłe przeplatanie się motywów okrucieństwa, potworności etc. z banalnym podsumowaniem „ładne”), charakterystyczną dla Poe'go ignorancją, a autotematyczną recenzją produkcji z 2017 roku.

Na początku tego akapitu wskazałam paralelizm motywu głównego i też charakterystycznych dla utworów Brechta. Mimo analogicznego społecznego nastawienia i krytycznego spojrzenia drastycznie różni je wydźwięk: twórcy serialu manifestują znużenie niezmiennym trwaniem świata w chaosie, nie proponują jednak żadnego wyjścia z sytuacji – ich podejście jest skrajnie pesymistyczne (wręcz groteskowo dekadentkie), nie zakładają żadnej możliwości poprawy. Brecht z kolei za każdym razem wychodził z pewnym założeniem programowym, aby poprzez ukazanie mechanizmów zła rozpocząć batalię przeciwko niemu.

1. *My name is Carmelita* w odcinku *Akademia antypatii: część 2* – nie jest to tradycyjnie rozumiany song, lecz raczej trzy oddzielne wstawki muzyczne, wykonywane przez „najśłodsza dziewczynkę w szkole” Karmelitę Plujko, która na każdym kroku uprzykrza sierotom ich pobyt w Szkole Powszechnej im. Prufrocka. Dostarcza ona wiadomości Baudelaire'om, śpiewając i stepując, każdy występ kończy zaś zwrotem „nazywam się Karmelita”. Piosenki są najbardziej wtopione w akcję serialu – nie zostały oddzielone od całości, zgodnie z założeniem teatru epickiego. Co prawda, śpiewowi Plujko towarzyszy akompaniament instrumentów z offu, a jej występy poprzedzone są

przygotowaniem sceny przez podległych dziewczynce uczniów, aczkolwiek realizuje się je bez specjalnego montażu czy zmiany perspektywy typowej dla „pełnoprawnych” piosenek. Śpiew Plujko jest raczej sposobem na odpowiednie scharakteryzowanie jej postaci – jest dziwactwem podobnym do kaszlu pana Poe. Buduje to wobec dziewczynki właściwy dystans i działa jako element komediowy.

2. *Keep Chasing your Schemes* w odcinku *Winda widmo: część 1* – podczas wieczoru spędzanego ze Szpetnym i Olafem Baudelaire'om udaje się wymknąć, aby przeszukać apartament nowych opiekunów w celu odnalezienia porwanych przyjaciół. Hrabia chce, oczywiście, sierotom przeszkodzić, zostaje jednak przymuszony przez członków WZS do zabawiania gości restauracji występem. Olaf opiera się przez dłuższą chwilę, lecz w końcu natarczywość wolontariuszy (a może niespełnione aspiracje artystyczne?) skłaniają go do śpiewania. Jest to song zupełnie inny niż opisane powyżej występy Plujko. Zrealizowano go w formule sparodiowanego musicalu. Dynamiczne ujęcia, ostentacyjny montaż, choreografia taneczna w stylu Broadway, duża liczba statystów – gdyby zobaczyć tę scenę wyrwaną z kontekstu, można by powiedzieć, że pochodzi z któregoś z amerykańskich filmów muzycznych. Dlaczego więc wspominam o parodii? Przede wszystkim ze względu na demonstracyjny charakter pomyłek wykonawczych – Olaf dwukrotnie przewraca się, nie potrafi złapać laseczki, którą wyrzuca w poprzednim ujęciu, jego trupa zaś odbiega wizualnie od ideałów promowanych przez Broadway. Karykaturalne wydają się też reakcje statystów, oscylujące pomiędzy skrajną ekscytacją pani Poe, a zauróceniem omdlewającej damy przy stoliku. Tańczą nawet członkowie WZS – Kit Snicket oraz Larry Your Waiter. A przecież Hrabia Olaf śpiewa o snuciu intrygi! O zdobyciu majątków, dążeniu po trupach do celu i mrocznych podstępach. Tańczy na bezwładnym ciele Jeremiego Szpetnego. Wszystko pod „przykrywką” eleganckiego obcokrajowca, aczkolwiek podtekst nadal jest czytelny. Można by potraktować song jako formę przyznania się Hrabiego Olafa do niecznych motywacji – jeśli, oczywiście, potraktujemy song w kategoriach dramatycznych, a nie epickich.

Istnieją trzy możliwości interpretacyjne piosenki:

- goście restauracji zgadzają się w głębi duszy z postulatami zaproponowanymi przez Olafa,
- postaci w ogóle nie słuchają i nie rozumieją przesłania piosenki skupieni na ostentacyjnej formie,
- aktorzy wychodzą z czasem z piosenki z wyznaczonych sobieról, aby uczestniczyć w numerze muzycznym jako komentatorzy – nie postaci.

Istnieje też ewentualność, że opisywana scena zawiera elementy wszystkich trzech wariantów – skupmy się jednak na meritum. Hrabia Olaf nie śpiewa przecież na potrzeby obecnych na sali bohaterów (jak robiła to np. Plujko) – cała piosenka nakierowana jest na odbiór z zewnątrz. Całość rozgrywa się w bezpośrednim kontakcie z kamerą, tekst, lekceważony przez postaci, jawnie skierowany jest do widza. Przypomina piosenki Mackiego Majchra z *Opery za trzy grosze*, gdy bandyta śpiewa:

Bo z tego żyje człek, że co godzina
Innego dławi, dusi, gnębi, nie chce mu dać żyć!
Bo z tego żyje człek, iż zapomina,
Że i on mógłby też człowiekiem być.
[...]

Panowie, po co puszczać w oczy dym?

Człek żyje tylko dzięki zbrodniom swym! (Brecht, 1962, s. 99-100)

Czy refren wyśpiewywany przez Harrisa: „Musisz realizować swoje intrygi” (Hudis, 2017-2019) nawet w treści nie przypomina przytoczonego fragmentu? Jedyna różnica polega na poziomie traktowania słów piosenki serio: podczas gdy u Brechta brzmią gorzko, w *Serii...* zastosowany przez twórców nawias abstrakcji jest tak duży, że również paramusicalowy występ Olafa wydaje się parodystyczny – przez co mniej odnosi się do świata rzeczywistego. Mimo to w utworze interpretowanym w kontekście całości serialu drzemie olbrzymi potencjał krytyczny, co wznosi go powyżej funkcji czysto rozrywkowej.

Ostatnią kwestią, którą należy omówić w kontekście songu *Keep Chasing your Schemes*, jest splecenie fabuły rozgrywającej się w restauracji oraz tej dziejącej się w apartamencie Szpetnych, gdzie Baudelaire’owie konstruują wynalazek mający umożliwić im kontakt z porwanymi przyjaciółmi. Moment, gdy trójka dzieci stoi w koszu balonu przy krawędzi szybu windy, jest bardzo dramatyczny – Baudelaire’owie mogą przecież za moment zginąć – zamiast pozwolić widzowi wczuć się w ich emocje, przerzuca się jego uwagę pomiędzy planami. Tym razem jednak piosenka nie zatrzymuje akcji, a przeciwnie – zdaje się nadawać jej właściwą dynamikę. Kulminacja, polegająca na polifonicznym nałożeniu songu i orkiestrowego akompaniamentu działań Baudelaire’ów, buduje dodatkowe napięcie, pozornie przyspieszając tempo wydarzeń. Twórcy stosują typowo brechtowski środek wyrazu, aczkolwiek jego funkcja, związana z kształtowaniem rytmu wydarzeń, jest odmienna.

- *House of Freaks* w odcinku *Krwiożerczy karnawał: część 1* – w strukturze przypomina nieco opisywane powyżej *Keep Chasing your Schemes*. Jest to występ, w którym główną rolę odgrywa także Hrabia Olaf, wyizolowany ze scenarii serialu za pomocą specjalnych efektów montażowych (np. filtr w kształcie gwiazdy, przez który jak gdyby przechodzi kamera) oraz muzycznych (akompaniament z offu wykonywany przez większy zespół – podczas, gdy elementy wizualne sugerują użycie wyłącznie organów). Przedstawienie ma miejsce w gabinecie osobliwości, przy czym tematyzowane jest samo użycie podobnego określenia, co wyraźnie sugeruje scena poprzedzająca sam song. Hakoreki pomocnik Hrabiego Olafa zapowiada w niej zbliżający się występ i sam zostaje uznany przez jedną z trzech osób na widowni za „dziwadło”, co kwituje krótkim „nie jestem dziwadłem, gram na organach” (Hudis, 2017-2019). Warto zwrócić uwagę na to, że podczas spektaklu żaden z wykonawców (może za wyjątkiem Baudelaire’ów, których przebranie okazało się nieproporcjonalnie bardziej dziwaczne niż osobliwości Hugona, Colette oraz Kevina) nie budzi podobnego entuzjazmu jak aparycja trupy Hrabiego. Rodzi to pytanie, czym jest normalność i czym jest nienormalność, i dlaczego tak

często są one mylone? Co jest ich źródłem? Czy indywidualna samoocena? Presja środowiska? Powiązania z innymi osobami uważanymi za „normalne” bądź nie? Niewykluczone, że wszystko po trochu, a występ w gabinecie osobliwości skłania do przemyśleń na ten temat.

Hrabia Olaf jest w songu kimś na kształt konferansjera – trudno nie zauważyć tu powiązania z Mistrzem Ceremonii z musicalu *Cabaret* sfilmowanego w 1977 roku, a podążając tym skojarzeniem, łatwo zaobserwować paralele między flagowym utworem musicalu *Wilkommen* a *House of Freaks*. Już na płaszczyźnie samego tekstu uderza podobieństwo pierwszych zwrotów obydwu piosenek – w musicalu brzmi on: „Willkommen! And bienvenue! Welcome! [...] to cabaret!” (Ebb, b. d.), zaś w *Serii Niefortunnnych Zdarzeń*: „Welcome, welcome, welcome [...] to the house of freaks!” (Hudis, 2017-2019). Jak wyraźnie widać, jest to przepisane klasycznego oryginału – oczywiście parodystyczne. W momencie, gdy Mistrz Ceremonii śpiewa o pięknie wszechobecnym w kabarecie, Hrabia Olaf śpiewa o brzydocie. Miejsce pięknych aktorek zajmują potworne bliźniaczki, hakoreki i osoba o niezidentyfikowanej płci z trupy Olafa. Mistrz jest subtelny i bezbłędny podczas swojego występu – Olaf przewraca się i przekręca słowa. Colette wykonuje podobne układy jak tancerki z kabaretu – zostaje jednak okrzyknięta z tego powodu dziwadłem („Kto by chciał z nią ćwiczyć jogę? Ale wstyd. Dla niej” (Hudis, 2017-2019)). Przy tych wszystkich zmianach funkcja Olafa i Mistrza Ceremonii wydaje się jednakowa – czego dowodzi nawet sztuka operowania kamerą, z którą aktorzy cały czas pozostają w kontakcie, bezpośredni zwrot do widza, ubiór (Olaf jest jedynie bardziej obszarpany) oraz, oczywiście, ogólny klimat rewii połączonej z klaunadą.

House of Freaks nie jest wyłącznie utworem muzycznym, lecz raczej szerszą etiudą dramatyczno-muzyczną. Wstawki konferansjerskie Olafa przeplatają się ze śpiewanymi zapowiedziami wystąpień kolejnych „dziwadł” oraz wielokrotnie powtarzanym refrenem. Szczególne znaczenie dla konstrukcji ma moment opuszczenia przez Baudelaire’ów garderoby. Dotąd powtarzalna melodia nagle zamiera, widzowie (zarówno ci przed ekranami, jak i nieszczęsna trójka obecna na widowni cyrku) spodziewają się czegoś zupełnie innego, nowego. Nic takiego jednak nie następuje – występ dzieci jest równie absurdalny, jak pokazy Hugona, Colette i Kevina – następuje po nim również ta sama formuła refrenu wykonywanego przez Olafa, zamykająca cały pokaz. Twórcy serialu budują napięcie, aby natychmiast rozładować je wielokrotnie powtarzaną frazą muzyczną: „Welcome, welcome, welcome to the house of freaks!”. W perspektywie całości gabinet osobliwości staje się metaforą świata wyobraźni autorów, a piosenka zaczyna funkcjonować na dwóch zupełnie różnych poziomach – fabularnym oraz autotematycznym.

House of Freaks to, niestety, ostatnia piosenka wykorzystana w serialu. W trzecim sezonie twórcy odchodzą od muzycznej struktury na rzecz... no właśnie, czego? Trzy finałowe historie realizowane są wyraźnie w pośpiechu, bez koniecznej dbałości o szczegóły – zabrakło więc również miejsca na songi. Analizując jednak muzykę pierwszych dwóch sezonów, można wyodrębnić następujące funkcje:

- Prezentacja bohaterów i miejsc akcji,
- Podsumowanie wydarzeń akcji bądź zapowiedź dalszych wydarzeń (obecna w czołówce),
- Rozbijanie bądź nabudowywanie napięcia,
- Prezentacja treści ważnych dla filozofii serialu,
- Parodia innych gatunków scenicznych, filmowych czy muzycznych budująca sieć nawiązań,
- Rozrywka.

Muzyka utworów Brechta pełniła funkcję bardzo podobną do zadań rozpisanych powyżej – może za wyjątkiem nabudowywania napięcia i konstrukcji sieci nawiązań (co charakterystyczne jest już dla tekstów kultury postmodernistycznej (Loska, 2004)). Numery muzyczne były podobnie odseparowane od części dramatycznych, przy czym w *Serii...* montaż umożliwia miejscami kolaż scen muzycznych i dramatycznych (jak pod koniec utworu *Keep Chasing your Schemes*).

Kolejnym aspektem, nad którym należałoby się zastanowić, jest kwestia współgrania tekstu i muzyki. Wykonawcami piosenek u Brechta byli aktorzy, którzy niekoniecznie posiadali wybitne umiejętności wokalne. W związku z tym kompozytorzy musieli dostosować poziom trudności utworu do możliwości amatorów (Shukla, Purohit, 2016). Tekst, zawsze klarowny i wyraźny, wychodził na pierwszy plan – przesadą byłoby nazwanie techniki melorecytacja, aczkolwiek zdecydowanie dominowały recytatywy (łatwiejsze do wykonania) niż arie (czy pochodne od nich piosenki). Sam Brecht, cytowany przez Johna Willeta (1977, s. 131-132) mówił o konieczności prowadzenia tekstu w sposób następujący: „aktor [...] nie może podążać za melodią ślepo: istnieje rodzaj mówienia przeciwko muzyce, który może dać silny efekt; rezultat upartej, nieprzekupnej trzeźwości, który jest niezależny od rytmu i muzyki.”

W związku z powyższym muzyka stawała się rodzajem kontrapunktu, podkreślała znaczenia przekazywane w tekście, ale nie idąc z nimi w parze, lecz poprzez dysonans między nastrojem melodii a treścią słów. Podobnie jest w *Serii niefortunnych zdarzeń*. Mimo iż Harris uznawany jest za jednego z lepszych aktorów-wokalistów Broadwayu, twórcy nie ulegają pokusie wykorzystania jego umiejętności w celach czysto widowiskowych. Piosenki są w większości bardzo recytatywne, nasycone szybkimi zbitkami sylabicznymi piętrzącymi trudności raczej dykcyjne niż wokalne. Oczywiście, Harris uaktywnia efektowne wysokie rejestry oraz niejednokrotnie pozwala sobie na spontaniczne improwizacje (na których zbudowane jest całe jego przebranie we *Wrednej wiosce*) – nigdy jednak partia instrumentalna nie próbuje rywalizować z warstwą wokalną, co mogłoby zaburzyć czytelność tekstu. Może się wydawać, że kolaż scen pod koniec songu *Keep Chasing your Schemes*, wiążący się z uaktywnieniem tematu muzycznego wykonywanego przez orkiestrę symfoniczną (kojarzoną w serialu raczej z dodatkową ilustracją scen dramatycznych), powinien zaburzyć odbiór – jest jednak inaczej z tej prostej przyczyny, iż refren, stanowiący jedną z polifonicznych warstw utworu, powtarzany jest wielokrotnie, przez co publiczność zdążyła się już zapoznać z tekstem. W żadnej z pozostałych piosenek akompaniament ani na moment nie konkuruje z Harrisem, dzięki czemu songi wydają się bardzo bliskie utworom

pochodzącym chociażby z *Opery za trzy grosze*. Analiza muzykologiczna pokaże, czy jest to jedynie mylne wrażenie, czy też faktycznie twórcy mogli inspirować się funkcją muzyki w utworach Weilla i samego Brechta.

MIĘDZY SŁOWAMI

W rozważaniach dotyczących muzyczności serialu pominęliśmy jeszcze jeden aspekt – mam na myśli samą muzykę. Czy jest ona kształtowana podobnie jak w utworach Brechta? I czy można w ogóle mówić o jednorodności muzyki Brechta jako takiej, skoro ten dramaturg nigdy nie tworzył muzyki samodzielnie (przynajmniej na gruncie profesjonalnym), lecz współpracował z różnymi kompozytorami? Koniecznością będzie więc podjęcie decyzji, z którym spośród dzieł Brechta porównamy utwory z *Serii niefortunnych zdarzeń*. Przeważające znaczenie ma tu dostępność materiałów „z epoki” – wydaje się więc jasne, że trzeba będzie posłużyć się nagraniem *Opery za trzy grosze* (Brecht, Weill, 1952).

Kompozycja Weilla silnie zakorzeniona jest w trendach muzycznych panujących w Niemczech pierwszej połowy XX wieku. Kolejne utwory zdają się dziwną syntezą nurtów witalistycznych, neoklasycznych (bądź wręcz neobarokowych) oraz amerykańskiego jazzu. Dla przykładu, uwertura otwierająca całość przedstawienia to typowa dla epoki baroku forma polifoniczna z elementami fugi. Wrażenie to potęguje użycie fisharmonii (substytutu organów) jako instrumentu towarzyszącego orkiestrze. Podczas gdy forma wyraźnie odwołuje się do epok minionych (a konkretniej do epoki Johna Gaya, na podstawie tekstu, którego Brecht skonstruował swój musical), dysonansowa harmonika zbliża doznania bardziej do jazzu. Ostre interwały nie zostają konsensowo rozwiązane, kolejne dźwięki nakładają się, tworząc niemal klastry. Poza klasycznym składem pojawia się saksofon, jednoznacznie kojarzony z muzyką Afroamerykanów lat 20. wieku XX. Utwór staje się kompilacją wpływów przeszłości i terażniejszości, czyli *de facto* muzycznym odpowiednikiem całego wydźwięku *Opery...*, bazującej na tekście XVIII-wiecznym, a równocześnie poruszającej problemy jak najbardziej aktualne.

Funkcję przejścia od skomplikowanej formy polifonicznej do zdecydowanie łatwiejszej w odbiorze homofonicznej struktury, w której łatwo wyróżnić głos prowadzący oraz linie akompaniujące, pełni pierwsza piosenka, czyli *Mack the Knife*. Prymat tekstu nad muzyką zaznaczony jest od samego początku – Weill pozbawia utwór jakiegokolwiek wstępu instrumentalnego – fisharmonia podaje jedynie tonację, od której aktor powinien się odbić. Wybór tempa, dynamiki oraz charakteru pozostawiony jest wokaliście. Głos akompaniujący dubluje partię wokalną *unisono*, kontrapunktem zostaje wyłącznie repetowany, pojedynczy dźwięk basowy. Utwór zbudowany jest ewolucyjnie. Dwie frazy powtarzane są wielokrotnie, włączając się jedynie kolejne instrumenty: banjo, fortepian, zespół instrumentów dętych itd. Wszystko to wpływa na stopniowy rozwój dynamiczny – kulminacja zostaje przerwana *subito piano*, aby umożliwić aktorce grającej Jenny przedstawienie Majchra. Piosenka utrzymana jest w ewidentnie jazzowym charakterze, rytmika rozchwiana zostaje swobodną interpretacją metrum przez wokalistę – właśnie

w ten sposób z punktu widzenia muzykologicznego powinna być interpretowana „mowa przeciwko muzyce” preferowana przez Brechta.

Czytelne wydają się wpływy na Weilla witalistów, z Igorem Strawieńskim na czele. Jeden z jego utworów pod tytułem *Army song* charakteryzuje się motoryczną rytmiką z nieregularnymi akcentami sprawiającymi wrażenie zmiennych metrycznie. Następują gwałtowne zmiany tempa, dzieło cechuje prosty akompaniament, oparty przede wszystkim na partiach instrumentów dętych blaszanych oraz perkusji. Harmonika jest prosta – chór często śpiewa *unisono* wraz z solistami, co buduje wrażenie masowości. Klimat piosenki jest surowy, przy czym maksymalnie żywotny. Zabiegi Weilla są, oczywiście, zdecydowanie łatwiejsze w odbiorze niż dzieła Strawieńskiego (docelowo były przecież skierowane do masowej publiczności), wydaje się jednak, że stanowiły dla kompozytora silną inspirację. Ponadto można znaleźć w nich odwołania do impresjonizmu. *Love song* – Weill odchodzi tutaj od orkiestrowego *tutti*, traktując saksofon jako instrument solowy, kontrastujący z kobiecym głosem w sposób silnie dysonansowy; dominują duże interwały o charakterze zmniejszonym bądź zwiększonym – wrażenie jest silnie impresjonistyczne. Na koniec utworów przeradza się w balladę bardziej „rozrywkową”, kojarzącą się z klimatem berlińskich kawiarenek 20-lecia międzywojennego.

Opisane dotąd wpływy mają ścisły związek z awangardowymi nurtami muzyki klasycznej początku XX wieku. Gdybym ograniczyła się do opisu wyłącznie tych, pominęłabym esencję utworu duetu Weill/Brecht. W *Operę za trzy grosze* wchodzi bowiem również songi takie jak *Tango ballad*. Tango, wywodziło się z formy ludowej – tańca kojarzonego z najniższymi sferami społecznymi. Pierwsza prymitywna forma pratanga stanowiła nawet jedną z rozrywek argentyńskich domów publicznych (Guy, 1991). Weill nie klasycyzuje gatunku tanga, jak czyni to później chociażby Astor Piazzolla. Jego muzyka opiera się na gwałtownych *crescendach* i zejściach *subito piano*. Głównej linii melodycznej wykonywanej przez aktorów przez cały czas towarzyszy charakterystyczny rytm tańca obecny w akompaniamencie. Zastosowane efekty kojarzą się z wykonawstwem ulicznych grajków: *glissanda*, opóźnienia, budowa zwrotkowa – jego tango jest brudne i wulgarne – a we wszystkim tym bardzo autentyczne.

Poza formami tanecznymi w musicalu pojawiają się marsze i jazz. Właśnie w tych formach „rozrywkowych” i „ludowych” najłatwiej znaleźć analogie z muzyką wykorzystaną w *Serii niefortunnych zdarzeń*. Pozwolę sobie jeszcze opisać ostatni utwór, stanowiący pewnego rodzaju pomost pomiędzy *Operą za trzy grosze* a interesującym nas serialem: *Third Threepenny Finale*.

Finał musicalu zaczyna się w sposób skrajnie dramatyczny. Chóralny ansambl wznosi się na coraz wyższe rejestry. Partie damskie i męskie zostają rozdzielone w sposób przywodzący na myśl barokowe oratoria. Polifoniczne prowadzenie głosów, melizmaty, akompaniament całego zespołu instrumentalnego – wszystko to buduje klimat przerysowanego dramatyizmu, a nawet parodii tegoż. Podczas gdy przy cichej lekturze dramatu Brechta w warunkach domowych komiczność sceny finałowej może czytelnikowi mniej skupionemu umknąć, to w zestawieniu z muzyką absurd staje się skrajnie ostentacyjny. Gdy fanfary zapowiadają pojawienie się Harolda z wiadomością o ułaskawieniu, nikt nie może mieć wątpliwości, że

autorzy musicalu kpią z dotychczasowego sposobu prowadzenia akcji. Kolejne ich powtórzenia dodatkowo podbijają komizm, a gdy aktorzy zaczynają śpiewać o uwolnieniu Macka, demonstracyjnie parodiując partie klasycznych oper *seria*, oczywiście staje się, iż podobny scenariusz wydarzeń jest absolutnie niemożliwy do realizacji. Analogia z satyrycznymi piosenkami *Serii niefortunnych zdarzeń* nasuwa się w tym momencie automatycznie. Mimo różnic w środkach kompozytorskich funkcja parodystyczna pozostaje niezmienną. Przedstawię teraz pokrótce sposób, w jaki przejawia się ona w kolejnych songach z serialu.

It's the count to manifestacja fatalnego gustu teatralnego Hrabiego Olafa. Jest karykaturą scenicznego ruchu, układów tanecznych, aktorstwa, a nade wszystko muzyki. Ansamble wykonywane przez trupe Olafa są pozbawione jakiegokolwiek harmonii (abstrahując od oktaw równoległych spowodowanych odmiennymi możliwościami głosów damskich i męskich). Wykonawcy nie dbają o równoczesne rozpoczęcie frazy i stabilność rytmu. W wyniku tego melodia refrenu daleka jest od synchronu. Wokaliści, za wyjątkiem Harrisa, celowo nie nadążają za narzuconym tempem. Akompaniament jest banalny, zinstrumentowany w sposób nasuwający na myśl nie najwyższej klasy ulicznych grajków żebrzących w tramwajach. Odgłosy perkusyjne pojawiają się w najmniej odpowiednich momentach, instrumentalni ostentacyjnie lekceważą miary rytmiczne (np. uderzenie talerzy na zakończenie frazy bądź przerywające wokalizę Olafa). Partia fortepianu sprawia wrażenie przypadkowo uderzonych kłastrów. Pauzy, zamiast umożliwić wykonawcom i odbiorcom złapanie oddechu, są zagonione, zupełnie rozbite arytmicznym początkiem kolejnego motywu. Warto też przyrzeć się samej partii Hrabiego Olafa. Mimo iż trudno zarzucić coś wykonawstwu Harrisa, sama muzyka z elementem bardzo wysokich wokaliz jest zwyczajnie tandetna.

Można by opisywać kolejne „błędy” aranżu i wykonania, nie to jest jednak naszym zadaniem – wszystkie zabiegi zastosowane są celowo i ich wypunktowanie nie ma na celu krytyki. Trudno bowiem zaznaczyć w bardziej dosadny sposób, że artystyczne wizje Olafa nie są dobre i widz powinien jednoznacznie się wobec nich zdystansować. Gdyby występ Olafa był odrobinę bardziej profesjonalny, mogłoby nasunąć się wrażenie, że jest on skrzywdzonym przez świat artystą – niezrozumianym i niedocenionym przez swoje czasy. Twórcy serialu uniknęli tego, czyniąc z braku talentu Olafa element dystansujący. Hrabia staje się postacią bardziej komiczną niż tragiczną – szczególnie skonstrastowany z Baudelaire’ami cytującymi Jamesa Browna. Nikt nie może wziąć go poważnie – podobnie jak Matki Courage śpiewającej o wojnie nikt nie postrzega przez pryzmat psychologii.

That's Not How the Story Goes kończące pierwszy sezon okazuje się zupełnie inne – jest to ballada zawierająca elementy komiczne w warstwie zarówno muzycznej, jak i tekstowej. Nie posiada jednak rażących niedociągnięć produkcyjnych podobnych do pierwszego songu. Jej budowa jest prosta. Składa się z czterech zwrotek oraz czterokrotnie powtarzanego refrenu, całość kończy komicznie zaaranżowany pierwszy temat – wykorzystuje gwizdanie Słoneczka oraz akompaniament wokalny pana Poe. Walory komiczne ma, oczywiście, właśnie zakończenie – pogwizdujące niemowlę wydaje się obrazem mocno abstrakcyjnym. Akompaniament wykorzystujący akordeon, gitarę i perkusję nawiązuje do ogół-

nego klimatu muzyki użytej w serialu – znajduje się jednak zdecydowanie w tle głosów wokalnych, nie rywalizując z nimi. Podobieństw muzycznych z utworami *Opery za trzy grosze* nie ma tu dużo – co najwyżej prymat tekstu nad muzyką oraz komiczne wykorzystanie możliwości ludzkiego głosu (które obserwujemy chociażby w *Jealousy duet*). *Seria...* posuwa się przy tym ostatnim zdecydowanie dalej niż Weill, wykorzystując nie tylko komiczne środki typu *glissanda*, ale efekty dźwiękowe odmienne niż tradycyjnie rozumiane śpiewanie (np. kaszel Pana Poe, gwizdanie Słoneczka). Przy tym wszystkim piosenka jest jednak zanadto liryczna i tradycyjna w porównaniu z bardzo nowoczesnymi (na tle epoki, w której powstawały) brzmieniami Weilla.

Zdecydowanie ciekawsze w zestawieniu ze słynnym songiem *Mack the Knife* jest rewiowe wykonanie utworu *Keep Chasing your Schemes*. Podczas gdy ten pierwszy sformułowany był ewolucyjnie, poprzez modyfikowanie instrumentacji jednej frazy, występ Olafa wydaje się bardziej rozbudowany – najważniejszy jest czterokrotnie powtarzany refren zaczynający się od tytułowych słów piosenki, jednak między nimi pojawiają się zmienne kuplety. W wyniku tego song staje się bardziej muzycznym rondem – poprzedzonym wstępem. Kuplety często pozbawione są partii wokalne – stanowią instrumentalną ilustrację wydarzeń akcji, wychodzą też poza salę restauracji, w której śpiewa Olaf. Dzięki nim możemy śledzić także drugi plan związany z Baudelaire'ami. Kompozytor dodatkowo podkreśla jego odmienną osobną, symfoniczną instrumentacją, podczas gdy Olafowi towarzyszy zespół jazzowy. Oba motywy: symfoniczny i jazzowy spletają się miejscami, polifonicznie rywalizując o uwagę widza. Nasuwa to skojarzenie z podwójnością motywów *Opery*, w której walczyły ze sobą wpływy historyczne i współczesne, a także klasyczne z rozrywkowymi. Dodatkowym podobieństwem jest rola solisty – Olafa. W pierwszym i w drugim przypadku jest on bezkonkurencyjnie pierwszoplanowy, przekazując treści ważne do zrozumienia wydźwięku całości utworów. W związku z tym nadrzędnym celem twórców staje się prezentacja tekstu. U Weilla efekt ten jest osiągany skromniejszą instrumentacją, w *Serii...* wielokrotnym powtórzeniem refrenu z identyczną warstwą słowną. Jak już pisałam wyżej, utwór *Keep Chasing your Schemes* też jest parodią – przede wszystkim w warstwie wizualnej. W muzyce groteskę tę podkreślają specyficzny akcent i wibracja, nadużywana miejscami przez Harrisa – oraz, oczywiście, skrajnie patetyczne zakończenie, zawieszane na pojedynczym wysokim dźwięku, od którego w restauracji pękają nie tylko kieliszki, ale także okulary gości. Pomyłki Olafa ilustrowane są również przez gwałtowne urwanie linii melodycznej bądź pominięcie miary metrycznej. Trudno wreszcie pominąć kwestię powinowactwa gatunkowego obu utworów – *Keep Chasing your Schemes* przypomina wczesny musical, bazujący w znacznej mierze na technikach jazzowych. Bez większych wahań można powiedzieć, że proces teatralizacji muzyki jazzowej rozpoczęła m.in. *Opera za trzy grosze*.

Muzyka *House of Freaks* opiera się na melodiach jarmarcznych, typowych dla występów cyrkowców. Forma ściśle związana jest z warstwą wizualną serialu i prezentacją kolejnych dziwadeł. Pojawienie się każdego z nich zapowiada wielokrotnie powtarzany refren wraz z krótką melorecytacyjną wstawką, opisujący dysfunkcję kolejnego wykonawcy. Sam występ rozegrany jest na płaszczyźnie

dramatycznej z obecnością muzyki. W wyniku tego zabiegu sekwencja scen wychodzi poza tradycyjnie rozumianą piosenkę, stając się serią etiud dramatyczno-muzycznych. Zabiegi muzyczne są proste i zmierzają ku typizacji formy, która ma przybrać charakter kuglarski. Służy temu specyficzna instrumentacja, uproszczenie melodyki i powtarzalność motywów, przerywanych wirtuozowskimi popisami poszczególnych instrumentalistów. Skala wykorzystana w utworze nie jest ani durowa, ani molowa. Przeważają motywy wznoszące melodię w coraz wyższe rejestry w celu wzmocnienia napięcia. Widz powinien poczuć się jak w cyrku – jednak nie takim prawdziwym, ale jak gdyby odbitym w krzywym zwierciadle. Muzyka nie jest pogodna – nie kojarzy się z dobrą zabawą, raczej z czymś upiornym. Wrażenie to potęguje szczególnie moment wyjścia Baudelaire'ów na arenę – katarynkowa melodia urywa się gwałtownie, na jej miejsce wchodzi niepokojący temat wykorzystywany przy prezentacji postaci Madame Lulu. Efekt ten związany jest szczególnie z nagłą zmianą klimatu i dynamiki. Widz, zarzucany wcześniej ze wszystkich stron najdziwniejszymi efektami dźwiękowymi, zaskoczony jest ciszą – a pojedyncza linia melodyczna wykonana na dzwoneczkach wywiera piorunujące wrażenie. Tutaj zaznacza się też podstawowa różnica między wykorzystaniem muzyki w *Operze za trzy grosze* a tej w netflixowskim serialu. Instrumentacja i rozłożenie napięć w piosenkach *Serii...* wpływają na widza, podbudowując napięcie. Gdyby autorem scenariusza był Brecht, można by się spodziewać, że muzyka towarzysząca występowi Baudelaire'ów nie różniłaby się niczym od akompaniamentu pozostałych prezentacji.

W tym momencie warto przypomnieć o tym, jak olbrzymią rolę odegrał cyrk i zabawy jarmarczne w kształtowaniu się teorii teatralnych Brechta. Mimo iż trudno znaleźć piosenki jego autorstwa odwołujące się do błazenady równie bezpośrednio jak *House of Freaks*, podejrzewać można, iż klimat utworu utrafiłby w jego upodobania, czego dowodzi m.in. postulat: „Ja więc proponuję: zaprosić ludzi do cyrku” (Szydłowski, 1973, s. 179).

Analizując muzyczność *Opery za trzy grosze* oraz *Serii niefortunnych zdarzeń*, nie należy zapomnieć o jeszcze jednej cesze różniącej obie produkcje – jest nią kolektywizacja obecna w utworach Brechta, bardzo często angażująca dużą grupę wokalistów (na przykład w finałach kolejnych aktów). W związku z tym piosenki te często przybierają formę muzycznego manifestu – co trudno powiedzieć o utworach solistycznych *Serii niefortunnych zdarzeń*, nakierowanych głównie na prezentację walorów wokalnych Neila Patricka Harrisa. To Harris odgrywa w nich główną rolę – nawet gdy w songu *It's the Count* towarzyszy mu trupa aktorska, jej funkcja jest bardzo ograniczona i polega w istocie na powtarzaniu dwóch fraz pomiędzy popisowymi melorecytacjami Olafa.

Czy można powiedzieć więc, że songi wykorzystane w netflixowskiej *Serii Niefortunnych Zdarzeń* mają charakter postbrechtowski? Odpowiedź na to pytanie nie wydaje się jednoznaczna – elementy wspólne wskazują na rodzaj inspiracji kierującej twórcami serialu nieograniczającymi się do ślepego naśladownictwa. Jeden aspekt niewątpliwie odróżnia porównywane teksty kultury – mianowicie ukierunkowanie. Podczas gdy w *Operze...* piosenki przybierają charakter polityczny, w *Serii...* ich funkcja jest przede wszystkim rozrywkowa, przy czym niekiedy

niesie pewne treści społeczne, których zrozumienie nie jest jednak niezbędne do zrozumienia wymowy serialu.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Brecht, B. (1962). *Opera za trzy grosze*. Winawer B., Witek-Swinarska B. (tłum.). W: tegoż. *Dramaty*. t. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- [2] Brecht, B. (1975). *Wartość miosądzu* (przekład zespołowy). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- [3] Brecht, B., Weill, K. (1952). *Opera za trzy grosze*. <https://www.youtube.com/watch?v=6-1XRHZ2FTY>
- [4] Ebb, F. (b. d.). *Willkommen*. Pobrane 14 maja 2019 z: [<https://www.youtube.com/watch?v=Z1Ks7N-2wQFI>]
- [5] Guy, D. J. (1991). *Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. University of Nebraska Press.
- [6] Sonnenfeld, B., Handler, D., Łam, R. (producenci). Hudis M. (autor). Sonnenfeld B. (reżyser). (2017-2019). *Seria niefortunnych zdarzeń* (film).
- [7] Loska, K. (2004). *Postmodernizm i telewizja: Z Archiwum X*. W: A. Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze* (s. 275-282). Kraków: RABID.
- [8] Ryczkowska, A. (2016). Mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne słuchacza. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 29(2), 139-155.
- [9] Shukla, H. K., Purohit, D. R. (2016). *The Use of Music in the Light of Brechtian Theories and Practices*. <http://www.languageinindia.com/dec2016/hemantkumarmusicbrecht.pdf>
- [10] Sitarski, P. (2004). *Dokąd prowadzą ścieżki prawdy. O narracji w systemie rozrywkowym Z Archiwum X*. W: A. Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją: seryjność w kulturze* (s. 283-294). Kraków: RABID.
- [11] Szydlówki, R. (1973). *Bertolt Brecht*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- [12] Willet, J. (1977). *The Theatre of Bertolt Brecht*. Londyn: Methuen & Co.

PRYMOWANIE STAROŚCI W GRZE KOMPUSEROWEJ A SZYBKÓŚĆ FUNKCJI POZNAWCZYCH

Paulina Nowicka

Instytut Psychologii, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych,
Uniwersytet Wrocławski, ul. Dawida 1, 50-529 Wrocław

E-mail: nowicka636@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6813-197X>

Kaja Kowalska

Instytut Psychologii, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych,
Uniwersytet Wrocławski, ul. Dawida 1, 50-529 Wrocław

E-mail: kaja.kowalska21@interia.pl

ORCID: <https://orcid.org/000-0003-1346-2004>

ABSTRAKT

Cel. Celem eksperymentu było sprawdzenie wpływu prymowania i identyfikacji z osobą starszą na czas reakcji osób badanych. W badaniu prymowanie zostało wprowadzone poprzez ucieleśnienie podmiotu z awatarem z gry komputerowej The Sims 4. Wysunięto hipotezę, iż osoby badane grające awatarem przedstawiającym starszą osobę będą miały gorszy czas reakcji, niż osoby grające awatarem przedstawiającym osobę młodszą.

Materiały i metody. Badanie zostało przeprowadzone przy użyciu symulacyjnej gry komputerowej The Sims 4, natomiast do zbadania tempa poznawczego respondentów wykorzystano Test na czas reakcji. Dodatkowo użyto kontrolnej ankiety w celu zbadania poziomu działania manipulacji eksperymentalnej.

Wyniki. W badaniu brały udział $N=32$ osoby (16 kobiet i 16 mężczyzn) w wieku od 19 do 30 lat. Osoby w grupie badanej i kontrolnej uzyskały lepszy czas reakcji po manipulacji eksperymentalnej, jednak wyniki nie były istotne statystycznie. Prymowanie bodźców związanych ze starością nie pogorszyło czasu reakcji badanych. Nie uzyskano w związku z tym potwierdzenia hipotezy.

Wnioski. Badanie nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie skuteczności gier komputerowych oraz prymowania na funkcjonowanie poznawcze. W artykule omówiono problemy metodologiczne oraz przyszłe implikacje.

Słowa kluczowe: prymowanie, czas reakcji, torowanie, ucieleśnienie, funkcje poznawcze, gry komputerowe.